



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

NAVA	Juiz de Fora	v. 7	n. 1	p. 1-372	dez.	2021
------	--------------	------	------	----------	------	------

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens 2021
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:
Hamilton Ferpa - releitura de "Lunia Czechowska" de Modigliani

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. 7, n. 1 (dez. 2021)- .-- Juiz de Fora : Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2021.

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. Eliane Bettocchi Godinho

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenação: Profa. Dra. Renata Zago

Vice-Coordenação: Profa. Dra. Elisabeth Murilho

Comitê Editorial e Organização

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

Equipe Editorial

Hamilton Ferpa (diagramação)

Marcelle Lopes (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 Balasarre (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

[artigos]

08 **A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista**

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra, Denise Osório Severo, Sofia Sousa, Ana Oliveira

32 **Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo da resistência pós-moderna**

Nadja Vladi Gumes, Roney Gusmão

51 **As imagens que antecedem o exílio ou as últimas fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia**

Monique Alves Oliveira

71 **Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente**

Paula Guerra, Henrique Grimaldi Figueredo

106 **Os Arquivos de imagem de emissoras de televisão no Brasil**

José Jullian Gomes de Souza

124 **Brasilândia não é Disneylândia: Negra Li, fábula e hiper-realidade**

Eduardo Prado Cardoso

142

**Tecnoformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo**

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira, Thalita Braga da Silva Magalhães

159

**Foley, soundscape e Música Ubíqua em processos
criativos audiovisuais**

Thiago de Andrade Morandi, Flávio Luiz Schiavoni

169

**Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas
ilustradas na formação do público leitor/espectador**

Tatiana de Carvalho Castro

187

**O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de
1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa
histórica etnomusicológica**

Pedro Razzante Vaccari

212

O plano cinematográfico no ensino remoto

Patrícia Lobo Ferraz de Andrade

224

**Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais**

André Rigatti

249

**“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs em
animações na mídia mainstream**

Ricardo Cortez Lopes

272

**[traduções]
Intervalos Seriais da Perspectiva das “Séries Culturais”**

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

296

[resenha]

A gestualidade vocal na canção popular brasileira contemporânea

Rafael Barbosa

[Ensaio]

301

Artista-burocrata

Lucas Rossi Gervilla, Patrícia Lobo Ferraz de Andrade

A Música como inspiração interdisciplinar para outros campos do saber

307

José D'Assunção Barros

338

O SURREALISMO (DI)ANTE(S) (D)E NÓS

Carolina Cerqueira Correa

[Ensaio visual]

349

O Prisioneiro e a cela

Marcos Faccioli Gabriel

ÒrunÀiyé: o terreiro enquanto referência para a criação artística

355

Karina Constantino Brisolla

363

Desenhos do corpo moderno

Hamilton Ferpa

A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames¹

Maria da Graça Luderitz Hoefel²

Paula Guerra³

Denise Osório Severo⁴

Sofia Sousa⁵

Ana Oliveira⁶

Resumo

Este artigo propõe-se realizar o resgate histórico e a análise da experiência artística e cultural da Casa da Tita, desenvolvida no contexto da ilha de Florianópolis, na comunidade do Rio Tavares. Desse modo, busca conhecer o processo de construção coletiva de uma cena musical, as motivações e objetivos, bem como refletir acerca das práticas artísticas, culturais e de sociabilidades presentes na referida experiência/cena. Ademais, o artigo almeja analisar as dinâmicas e formas de relações estabelecidas entre a Casa da Tita e a cena musical da cidade. Trata-se de um estudo de caso, de abordagem qualitativa, que adotou a perspectiva teórico-metodológica da história de vida, com intuito de trazer à luz olhares singulares de sujeitos que participaram na experiência abordada; compreendendo a (re)construção dos processos sociais a partir do próprio olhar atores intervenientes. Os resultados evidenciam as potencialidades de tal proposta, enquanto instituinte de uma cena musical que foi capaz de adentrar o tecido social mais amplo e evocar novos modos de existência e resistência estético-políticas, configurando-se também como uma forma própria de ativismo musical contemporâneo.

Palavras-Chave: cena musical; ativismo; resistência estético-política; artes.

Abstract

This article proposes to perform the historical rescue and analysis of the artistic and cultural experience of Casa da Tita, developed in the context of the island of Florianópolis, in the community of Rio Tavares. Thus, it seeks to know the process of collective construction of a musical scene, the motivations and objectives, as well as reflect on the artistic, cultural and sociability practices present in this experience/scene. Furthermore, the article aims to analyse the dynamics and forms of relationships established between Casa da Tita and the city's music scene. This is a case study of qualitative approach, which adopted the theoretical and methodological perspective of life history, in order to bring to light singular looks of individuals who participated in the experience addressed; understanding the (re)construction of social processes from the perspective of the intervening actors. The results highlight the potentialities of such a proposal, as the institution of a musical scene that was able to enter the wider social fabric and evoke new modes of aesthetic-political existence and resistance, also configuring itself as a form of contemporary musical activism.

Keywords: music scene; activism; aesthetic-political resistance; art.

1

Médica Psiquiatra. Artista. Clarinetista. Idealizadora e uma das fundadoras da Casa da Tita, Brasil..

2

Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)/Brasil. Professora do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de Brasília (UnB). Coordenadora do Laboratório de Saúde do Trabalhador, Saúde Indígena e Saúde dos Migrantes. Coordenadora do Projeto *Vidas Paralelas Migrantes/UnB*. Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Email: gracahoefel@gmail.com. ORCID: 0000-0003-2176-5013.

3

Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. É professora na Faculdade de Letras (FLUP) e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP). É ainda investigadora do Griffith Center for Social and Cultural Research (GCSCR) na Austrália, do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT), do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA/CET – IUL). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como *Critical Arts*, *European Journal of Cultural Studies*, *Journal of Sociology*, *Cultural Sociology*, *Cultural Trends*, *Sociologia – Problemas e Práticas* ou *Revista Crítica de Ciências Sociais*. É editora (em conjunto com Lígia Dabul) da revista *Todas as Artes*. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura. Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2176-8045.

4

Doutora em Saúde Coletiva pela Universidade de Brasília (UnB)/Brasil. Professora do Departamento de Saúde Coletiva da Universidade de Brasília (UnB). Membro do Laboratório de Saúde do Trabalhador, Saúde Indígena e Saúde dos Migrantes/UnB. Investigadora Colaboradora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Email: denisevero.unb@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9337-9309.

5

Mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Investigadora Contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT) no âmbito do projeto CANVAS - Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance (2019-2021). E-mail: sofiairsousa22@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3504-5394.

6

Licenciada em Sociologia na Universidade do Porto e doutoranda em Estudos Urbanos no ISCTE – IUL. É investigadora do DINÂMIA/CET – IUL e do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Desenvolve o seu projeto de doutoramento intitulado *Do It Together Again*: redes, fluxos e espaços na construção de carreiras musicais na cena indie portuguesa financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/101849/2014). Faz parte da comissão editorial da revista *Todas as Artes*. Revista Lusófona de Arte e Cultura”. ORCID: 0000-0003-4013-8584. Email: ana.s.s.oliveira@gmail.com



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra, Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

1. Atravessar o Portão

No contexto atual das sociedades, é insigne a onipresença de inúmeras formas de expressão artística imersas na atmosfera do cenário urbano, que revelam modos de resistência ao status quo enquanto contestação às dinâmicas sociais, econômicas, ambientais e políticas hegemônicas nas sociedades contemporâneas (GUERRA, 2019; GUERRA ET AL., 2020)⁷. Isto traduz-se tanto nos grandes protestos realizados mundo afora, como em expressões estético-políticas dispersas pelas grandes cidades, visíveis nas ruas, nos muros, nos postes, nos prédios ou praças, mas também traduzidos em sonoridades, plasticidades e corporeidades artísticas que evocam vozes dissonantes. Estes processos refletem-se igualmente nas cidades de menor dimensão, bem como em comunidades e esferas que emergem quotidianamente nas dinâmicas dos espaços urbanos, sejam eles mais centrais ou periféricos.

Esta profusão de expressões estético-políticas - tanto autorais como anônimas -, ocorre no seio de agrupamentos com maior grau de organização. Surgem também de indivíduos, grupos e/ou coletivos que percebem as artes enquanto dispositivos para evocar outras narrativas, universos, situações e modos de vida alternativos, frequentemente velados e obscuros, quando não silenciados. Além disso, estas expressões também assumem um papel preponderante quando pensamos na lógica da investigação-ação (PADILLA, 2017), no sentido em que se privilegia o estudo e o contacto com estas práticas como uma forma de superar os dualismos entre a teoria e prática, entre investigadores e objeto de estudo. Lewin (1946), Tripp (2005), Elliot (1991) e Selener (1997) referem que estas metodologias que se baseiam em expressões artísticas que permitem um desenvolvimento teórico aprofundado, partindo de narrativas artísticas descritas na primeira pessoa – do plural e do singular – ao mesmo tempo que nos dão conta de sucessivas mudanças sociais, incentivando e promovendo uma abordagem reflexiva, racional, social e educativa.

Se por um lado, a globalização e o neoliberalismo conduziram à maior contundência da exclusão social (Robinson, 2019; Robinson, 2020; Shivji, 2020; Davidson, 2016; Anderson, 1995), também atestaram o advento da Internet e das redes sociais, conduzindo ao aparecimento de novas

7

Este artigo situa-se no desenvolvimento do projeto CANVAS – Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance sedado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Este projeto é apoiado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), através do Programa Operacional Competitividade e internacionalização COMPETE 2020 e do financiamento de projeto POCI-01-0145-FEDER-030748. Além disso, enquadra-se no projeto “ArtCitizenship - Juventude e as artes da cidadania: práticas criativas, cultura participativa e activismo” (referência: Projeto/Contrato PS: 28655) sedado no CICSNOVA – Universidade Nova de Lisboa em parceria com o Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e financiado pela Fundação de Ciência e Tecnologia. Desde 2019, que este artigo também foi retomado e ampliado no quadro do desenvolvimento do projeto MIGRAWOMEN liderado pela Universidade do Porto e pela Universidade de Brasília, coordenado cientificamente pelas Professoras Doutoras Paula Guerra e Graça Hoefel – respetivamente- e sedado no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM).



**A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma
cena musical ativista**

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

formas de relações sociais, culturais e políticas que viriam a transformar profundamente as sociedades contemporâneas: do Norte e do Sul Global (CASTELLS, 2000; 2003a, 2003b; SCHERER-WARREN, 1993; SEVERO ET AL., 2017; GUERRA, 2020a). Neste ensejo, a noção de global, de local e translocal (GUERRA, 2020b), bem como as relações entre as culturas jamais seriam as mesmas. Os espaços urbanos refletiram as inter-relações construídas neste processo: fazendo emergir inúmeras cenas culturais, artísticas e musicais em permanente construção e mutação. Similarmente, amplificou-se a diversidade de experiências artísticas, culturais e políticas que surgem quotidianamente e se expandem do local para o global ou vice-versa (BENNETT & PETERSON, 2004; GUERRA ET. AL., 2020).

Estes interfaces e interlocuções parecem favorecer o surgimento de novas formas de expressão estético-políticas que simultaneamente são perceptíveis nas ruas das grandes cidades, mas também na fecundação de propostas subterrâneas - cujos fluxos e criações nem sempre são visíveis no primeiro plano, mas que geram novos modos de ação, intervenção e criação artística, política e social (BENNETT & GUERRA, 2019). E mais ainda cujas repercussões adentram a sociedade e viabilizam o eco de outras (e divergentes) vozes. Nesse sentido, as cenas musicais, aqui abordadas na perspectiva de Straw (2006), parecem constituir-se como espelhos que revelam as sociabilidades existentes e emergentes, tal como assinalado por Becker (2007) quando afirma que as artes são uma forma de falar sobre a sociedade. Assim, as cenas musicais revelam-se como locus de expressões estético-políticas e de ativismos (GUERRA, 2019) que pulsam em diferentes contextos urbanos, desde os mais cosmopolitas até aos mais periféricos. Quando Guerra (2020c) enuncia que a canção ainda é uma arma evidencia a importância das linguagens artísticas e da música enquanto promotoras da partilha e da construção destas cenas capazes de trazer à luz formas de (re) existir que se diferenciam da lógica dominante (GUERRA, 2021) e colocam em primeiro plano as dimensões humanas, os afetos e a livre expressão como acontece com as canções, sinalizando processos que parecem conduzir à partilha do sensível, na perspectiva de Rancière (2012).

Em consonância com esta perspectiva, o presente artigo debruça-se sobre uma experiência artística singular, nomeada Casa da Tita, que surge no início dos anos 2000, na comunidade do Rio Tavares, situada na cidade



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

de Florianópolis. A dimensão que tal experiência assume na cena musical da cidade (e artística) e a magnitude dos processos desenvolvidos justifica tal análise, a fim de identificar no plano teórico as efervescências insurgentes que nem sempre alcançam o universo acadêmico e, como tal, correm o risco de ficar circunscritos ao imaginário social sem a devida atenção à importância da valorização do patrimônio cultural e preservação da memória: pilares fundamentais aos processos de reflexão sobre as artes, aos registros históricos e à compreensão das dinâmicas sociais. Este artigo almeja realizar o resgate histórico e a análise da experiência artística e cultural da Casa da Tita numa perspectiva pós-subculturalista alicerçada nas potencialidades heurísticas do conceito de cenas. Desse modo, procura conhecer o processo de construção coletiva de uma cena musical, as suas motivações e seus objetivos, bem como refletir sobre as práticas artísticas, culturais e sociabilidades presentes na referida experiência. Ademais, busca-se analisar as dinâmicas e formas de relações estabelecidas entre a Casa da Tita e a cena musical da cidade. Sucintamente, ao longo deste artigo iremos estabelecer uma conceção do conceito de cena musical, bem como uma ligação este e outras conceitualizações prementes, tais como ativismo, resistência e expressões estético-políticas. No terceiro ponto, serão ainda apresentadas as escolhas metodológicas, conferindo assim o mote para a contextualização do nosso objeto de estudo, a Casa da Tita. Na última seção deste artigo, apresentamos, analisamos e refletimos sobre a história de vida de Tita, como sendo o produto e o resultado das ligações entre contexto social, geográficos, mas também da combinação dos processos de resistência com o ativismo.

2. A Cave. Ou as cenas musicais, o ativismo e a resistência estético-política

Conforme assinalado por Vilar (2019), no contexto social e político atual é notável o surgimento de novas gramáticas de ação política, tecnológica, ambiental, espiritual, pelos direitos humanos e pela igualdade de gênero, entre outros, o que propicia a emergência de vozes historicamente silenciadas. Estas gramáticas materializam-se sob múltiplas formas e revelam-se também nas cenas musicais emergentes nos espaços urbanos (BOSMAN & DOLLEY, 2019). O conceito de cena musical (BENNETT, 2004) permite um olhar analítico sobre distintos fenômenos que se expressam



**A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma
cena musical artista**

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

em espaços sociais (BAULCH, 2002) também diversos, flexíveis e dinâmicos, o que possibilita compreender elementos característicos de grupos que surgem em nível local, translocal ou global, viabilizando a apreensão das sociabilidades que se constroem nestas esferas, sejam elas traduzidas nas produções musicais, estilos, modos de vida, gostos, estéticas ou pensamentos (DRIVER & BENNETT, 2015). Uma cena relaciona-se com espaços sociais situados, embora sem fronteiras rígidas, nos quais emergem produções culturais, circulação e interação de pessoas agregadas em torno de afinidades culturais e cujas relações são construídas em diálogos com estes espaços. A cena abarca e permite a compreensão tanto dos elementos mais específicos que conferem identidade e especificidades a comunidades locais (GUERRA, 2021), como também asseguram a capacidade de perceber as práticas e relações fluídas que surgem nos cenários cosmopolitas.

Tal como assinalado por Janotti Jr. (2012), Straw inicialmente buscou entender as redes de sociabilidades existentes em torno do consumo de dados estilos musicais, especialmente o rock alternativo e a dance music, estabelecendo distinções entre comunidades musicais e cenas, de forma a realçar as potencialidades das cenas em contraposição à rigidez atribuída às comunidades. Vasconcellos (2011) ao discutir ambas concepções de Straw, acentua que o autor define a comunidade musical como um grupo populacional que possui uma produção musical estável e que seria fruto de uma associação entre linguagem musical, sua produção e reprodução num dado local, enquanto a cena musical se refere a um espaço cultural no qual coexistem múltiplas práticas musicais que interagem e se inter-relacionam, imersas em uma gama de processos de diferenciação (BENNETT, 2004; BAULCH, 2002).

De acordo com Straw (2004), a cena diz respeito aos agrupamentos de atividade social e cultural ligados aos espaços urbanos, em cujos cenários se instituem sociabilidades que emergem justamente das interações e partilhas entre pessoas que se identificam em algum aspeto com os modos de vida ali presentes, sejam eles plasmados na produção musical, nas estéticas, nos estilos, nos interesses e valores em comum, que conformam a “teatralidade da cidade”, isto é, revelam as efervescências sociais e culturais permanentemente construídas e reconstruídas nas dinâmicas societárias. Este autor sublinha que as cenas surgem destas efervescências e não se tratam de meras formas de organização do lazer. Com efeito, Straw (1991) destaca que a cena pode ser associada à ideia simmelliana de cidade, enquanto lócus da profusão de



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

sensações e estímulos, a que o autor incorpora o olhar sobre as subculturas e tribalismos emergentes nas sociedades contemporâneas. Desse modo, o conceito de cena ilumina a reflexão acerca de experiências quotidianas sociais, culturais e artísticas que emergem na contemporaneidade.

Mais do que categorizar, importa trazer à luz experiências artísticas e culturais que delineiam modos de resistir e existir por meio das artes e especialmente da música. Sabe-se que inúmeras experiências alternativas de resistências germinam quotidianamente em territórios, espaços e lugares pouco conhecidos. Eles constituem terrenos férteis para a construção de novas sociabilidades, relações e intervenções atravessadas pelas artes, capazes de conjugar subjetividades e coletividades. Nesse sentido, alinham-se com a conceção de cena musical e também com conceitos como o de partilha do sensível, elaborada por Rancière (2005), bem como com as noções de ativismo e resistência estético-política (GUERRA, 2019; GUERRA ET AL. 2020; MOURÃO, 2015; VILAR, 2019). Eles formam uma espécie de mosaico teórico, com o intuito de analisar a complexidade dos fenômenos presentes e respeitar a riqueza contida nos mesmos. Assim, busca-se compreender as iniciativas espontâneas que surgem na contemporaneidade. Algumas mais transitórias, outras mais perenes, mas igualmente plurais e críticas do status quo, ávidas por criar e propagar outras narrativas, musicalidades, poéticas e imagens que se expressam em formas próprias, carregadas de novos sentidos estéticos, políticos e éticos contra-hegemônicos.

No bojo deste processo, a música e as experiências singulares inovadoras emergentes em inúmeras cenas locais, translocais e globais (BENNETT, 2004) sinalizam práticas que encontram ressonância na noção de ativismo e parecem revelar-se em inúmeros espaços, aqui interpretados como cenas musicais. Estas formas de ativismo que parecem surgir nas cenas musicais são aqui interpretadas tal como apontado por Guerra (2019), ao referir que o ativismo resgata a atividade artística como forma de intervenção social, fortemente ancorada no espaço urbano e que conheceu especial expressão após a crise econômica global de 2008. A autora adverte ainda sobre as complexidades que envolvem estes processos, o que implica também reconhecer a natureza autônoma da arte no contexto social e as relações dialógicas existentes entre arte e sociedade.

Nesse sentido, encontra ressonância em Mourão (2015), quando este sublinha que o “ativismo” se relaciona com a arte atuante, isto é, uma forma



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

de arte que questiona o status quo e está intimamente vinculada à intervenção na realidade, bem como às questões que impactam o conjunto da sociedade. O autor assinala que a arte e o ativismo mantêm relações orgânicas entre si. Desse modo, o ativismo e as resistências estético-políticas parecem traduzir-se em experiências contemporâneas fortemente ancoradas em esferas coletivas e informais, expressivamente enraizadas em vínculos emocionais, que se expandem, se misturam e se expressam nos espaços e manifestações urbanas, sejam elas mais explícitas ou mesmo subterrâneas, contribuindo de formas distintas para o debate de questões políticas centrais.

Na verdade, o início do século XXI parece instaurar de forma mais contundente outras formas de atuação que se aproximam mais da noção do político do que da política (Guerra, 2019), esta última entendida em suas expressões clássicas de representação e participação. De facto, especialmente após a Primavera Árabe observam-se novas formas de expressão dos movimentos sociais, que sugerem a coexistência de distintas racionalidades, organizações, relações com as redes sociais, bem como sinalizam a incorporação de novas linguagens atravessadas pelas artes (SEVERO, 2014). Nesse sentido, Ginjo e Moraes (2018) ao abordar uma pesquisa sobre a cena musical de rock autoral em Joinville/SC, discutem suas relações com o espaço e o local, enfatizando que as práticas vivenciadas no espaço estão intimamente vinculadas à configuração de uma cena musical.

Com efeito, a constelação de sentidos e significados construídos em distintos espaços associados à cena musical é ressaltado por Guerra (2018), quando sublinha que os espaços urbanos de fruição musical no contexto contemporâneo de Portugal, se distinguem da esfera rotineira do quotidiano e se caracterizam por ser lócus de experimentações de identidades e liberdades, locais em que as questões identitárias se mesclam com os estilos de vida e convergem na dimensão coletiva. Estas dinâmicas não se limitam ao contexto de Portugal e parecem revelar-se em diferentes lugares do mundo.

Estes elementos podem iluminar as reflexões acerca de experiências artísticas e culturais diversas que acontecem quotidianamente e que, mesmo sem nenhuma pretensão, se tornam emblemáticas no espaço urbano, pelo seu teor artístico, cultural e político e, sobretudo, por demonstrar o potencial das artes, e aqui em especial da música, para a criação de novas sociabilidades e para a construção de processos emancipatórios.



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

3. As Fundações da Casa

O presente artigo é desenvolvido a partir de um estudo de caso (GERRING, 2004), de abordagem qualitativa, com base numa experiência construída no contexto da ilha de Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina, situado na região Sul do Brasil, especificamente na comunidade do Rio Tavares, situada nas margens da Praia do Campeche. A inclusão da presente experiência decorre da importância artística e cultural que a mesma imprimiu na cena musical da cidade ao longo de seu processo histórico de construção, mas também reside nas práticas singulares e particularidades que a compuseram e cuja análise pode contribuir para a reflexão em torno das potencialidades da música enquanto promotora de espaços de vida, de novas sociabilidades e formas de produção musical inovadoras. Para tanto, adotou-se uma perspectiva teórico-metodológica assente nas histórias de vida (GUERRA, 2020d), que procurou relevar olhares singulares de sujeitos que participaram na experiência abordada, a fim de compreender os referidos elementos, a partir do próprio olhar das pessoas que fizeram parte desta construção e favorecer a elucidação dos processos contidos na mesma.

Segundo Nogueira et al. (2017), o método de histórias de vida é parte da metodologia qualitativa biográfica, na qual o pesquisador escuta, através de entrevistas não diretivas o relato da história de vida de alguém que a ele se conta (ATKINSON, 2002). A narrativa de vida permite ao(s) sujeito(s) que narra(m) se reapropriar, refazendo os caminhos percorridos, o que a autora assinala como algo que vai além do ato de “revivê-los” (BOSI, 1987). Este método possibilita alargar a contingência de novos modos de ser no mundo, a partir do experimentado com o outro. (NOGUEIRA ET AL., 2017).

Os instrumentos de pesquisa adotados foram compostos por entrevista semiestruturada com a idealizadora, artista e uma das fundadoras da Casa da Tita, além de vídeos-depoimentos produzidos por participantes da experiência. Os vídeos foram produzidos com a finalidade de organizar um dossiê destinado à seleção do Prêmio Aldir Blanc - recentemente instituído no Brasil - e foram incorporados na pesquisa justamente por oferecer a possibilidade de resgate histórico e análise das percepções de participantes na Casa da Tita acerca desta experiência. Então, em termos



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

técnicos, encontramos-nos perante a apresentação de uma história de vida, situada nas autobiografias indiretas, concretizando-se pela intervenção do entrevistador, agente despoletador da narração e nas etnobiografias (récit de vie croisés) (Guerra, 2020d).

Para dar início à recolha de dados foi primeiramente realizado contacto com a artista Tita e, após a anuência relativa à elaboração e análise conjunta da pesquisa, foi realizada a entrevista semiestruturada. Em relação aos vídeos-depoimentos, eles foram recolhidos por meio de redes sociais, em especial o WhatsApp da artista e primeira autora do artigo. Após a recolha, a entrevista e os vídeos foram transcritos e sujeitos a uma análise de conteúdo temática (SILVA & GUERRA, 2015), na senda de Bardin (1977), buscando trazer à luz os significados e implicações presentes nas narrativas acerca da Casa da Tita, favorecendo assim a emersão de elementos centrais à compreensão do referido processo.

4 O Primeiro Andar em Floripa

A Casa da Tita constitui uma experiência artístico-cultural singular, que nasce no ano 2000 na ilha de Florianópolis - carinhosamente chamada de "Floripa", atualmente com 508 mil habitantes (IBGE, 2020) - na comunidade do Rio Tavares, configurada como um bairro da capital, distante cerca de 16 quilômetros da zona central. Em função da configuração geográfica, parte da cidade de Florianópolis situa-se na ilha e outra parte no continente. A ilha divide-se em bairros. Os situados na área central são culturalmente percebidos como bairros ligados à vida quotidiana urbana da cidade. Os bairros situados "nas praias", tal como é referido localmente, têm acesso direto ao mar. Alguns destes bairros alcançam distâncias de até 35 quilômetros do centro da cidade e apresentam modos de vida completamente distintos daqueles que caracterizam a zona central. As praias também são denominadas de "comunidades" e apresentam características próprias, consoante a sua localização.

O entendimento destas diferenças é fundamental para a compreensão do contexto onde nasce a Casa da Tita, posto que existem culturalmente distintos modos de vida na ilha, indelevelmente permeados por valores, práticas, visões do mundo e formas de existência que constituem uma



**A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma
cena musical ativista**

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

marca desta cidade. Importa assinalar que duas autoras do presente artigo habitam e/ou habitaram a ilha, especificamente as praias, o que traz para este trabalho um olhar a partir de dentro, no que concerne também ao universo simbólico próprio da cultura local.

Os modos de vida das distintas regiões de Florianópolis, associados ao baixo investimento dos governos locais em políticas públicas para as artes e para a cultura, tornam ainda mais desafiadores o surgimento de experiências artísticas que extrapolem o âmbito local e privado e se configurem como catalisadores de novos fluxos e circuitos capazes de expandir-se para a dimensão coletiva da vida social. Ou seja, é preciso considerar que para um habitante da cidade conhecer alguma experiência ou frequentar algum local ele precisa muitas vezes deslocar-se vinte ou trinta quilômetros dentro da cidade, o que implica que as escolhas são muito avaliadas, especialmente por questões socioeconômicas e deficiências do transporte público, outro problema central da cidade. Além disso, a cultura da ilha caracteriza-se, de modo geral, por baixos níveis de participação social e de envolvimento em questões políticas, independentemente de suas formas de expressão, o que também é preciso considerar quando se reflete sobre as potencialidades das artes nos processos de ativismo e emancipação social. Por outro lado, o forte valor atribuído às relações com a natureza, especialmente no âmbito dos bairros situados nas praias, imprime certas características ao quotidiano de vida, que se expressam na formação de redes locais, marcadas pela proximidade, por um estilo de vida “saudável”, ligado a valores menos associados ao consumo e mais vinculados ao desenvolvimento das dimensões humanas.

Nesse sentido, seja pelos valores simbólicos e modos de vida diferenciados, seja pelas questões de infraestrutura ou demais determinantes, o facto é que existem características culturais da cidade que interferem expressivamente nas possibilidades de emergência de experiências criativas e artísticas, o que faz da experiência da Casa da Tita um marco importante e singular se comparado com outros contextos sociais. Isto parece encontrar sentido quando considerado o longo processo de construção da Casa, desde as motivações iniciais e os desejos de expansão das potencialidades criativas associadas às artes e à música, passando pelo desenvolvimento de relações de partilha e de formação do



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

coletivo, até à expansão dos fluxos, que de forma livre e fluída adentram o tecido social e se inscrevem na cena musical da cidade. Esta expansão e inscrição na cena sugere alinhamentos com o que Certeau (1994, p.172) refere enquanto práticas do espaço e espacialidades próprias que são quotidianamente reinventadas, isto é, diz respeito às experiências antropológicas, míticas e poéticas do espaço, modos de fazer que traduzem formas de apropriação do espaço.

5º O Segundo Andar da Casa entre subjetividades e coletividades

Inicialmente é relevante contextualizar as motivações e os momentos-chaves da formação da Casa da Tita. Este é, antes de mais, um projeto iminente coletivo, na medida em que resulta da convergência de desejos, significados e intenções de vários atores. A artista e primeira autora do artigo não se dedica integralmente às artes. Tita é médica psiquiatra e oferece boa parte da sua trajetória profissional às práticas de atenção à saúde mental, à psicanálise e à construção de políticas públicas de saúde. As artes sempre estiveram presentes no seu percurso de vida desde a infância. Tita nasceu na cidade de Porto Alegre, no período da ditadura militar no Brasil, numa família de classe média e fez suas escolhas profissionais neste contexto:

Eu estava fazendo vestibular e tive que escolher e acabei escolhendo a medicina e quando eu entrei na medicina era assim, ou tu faz aquilo e larga tudo, ou tu não é boa. (...) E como tu sabe, a gente fez aquilo, né. Entramos na medicina e eventualmente eu fazia alguma coisa meio camuflada assim, mas nada que eu desse importância porque era quase que um atestado de não seriedade fazer qualquer coisa de arte naquela época. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

Tita escolhe a medicina com base nos seus desejos e afinidades com a área e dedica-se fortemente à formação, mas jamais abandona as artes. Apenas adapta as exigências da vida quotidiana aos tempos disponíveis nos diferentes momentos. Inicialmente, esta opção conduziu



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

ao estabelecimento de uma relação diferenciada com as artes, mediante a qual Tita se assumiu mais como espectadora, abdicando, em parte, de um papel ativo. Todavia, as artes e os artistas sempre resistem e reinventam outros modos de se expressar, evocar e dialogar com o mundo. Isso parece ocorrer simultaneamente ao nível micro e ao nível macro. Assim, o ímpeto artístico de Tita foi-se revelando de diferentes formas, seja enquanto espectadora, seja por meio da incorporação das artes nos processos psicoterapêuticos, ou mesmo através de suas próprias vivências artísticas. Um elemento interessante a destacar é que o diálogo com as artes no set psicoterapêutico não ocorreu por meio de perspectivas relacionadas com a arteterapia - bastante comum na área da saúde - mas sim através da criação de processos terapêuticos próprios, que abordam o potencial das artes na invenção da vida. As reinvenções de Tita foram progressivamente ocupando um espaço maior no seu cotidiano. Tratando-se do potencial das invenções, as palavras de Paim parecem plasmar, de modo muito sensível, a trajetória aqui abordada:

A invenção é a capacidade de compor a si mesmo, de desejar e de buscar os meios para atender a esta força. (...) A invenção é o contra-poder. É a possibilidade transformadora de uma realidade. A arte é um campo para a invenção. O lugar onde a imaginação fica solta e à vontade para atualizar o que é virtual. Para produzir e atender desejos. Por isto a arte resiste. (Paim, 2009: 24).

Algumas reinvenções são por vezes mais circunscritas às dimensões subjetivas, outras são catalisadoras de ações coletivas e há ainda aquelas que trazem à luz ambas as dimensões e se cristalizam progressivamente em experiências diferenciadas. Independentemente das configurações, importa assinalar que existem sempre elementos-chave subjetivos e/ou coletivos que são espécies de starts do devir.

Então, fui levando assim, só como espectadora até mais ou menos com mais ou menos 35 anos; aí eu resolvi que queria ter música em casa. Eu estava muito afastada e acabei concluindo um projeto que eu tinha para Secretaria da Saúde aqui – já que eu era concursada na época da Secretaria da Saúde. Resolvi concluir o projeto



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

que era a fundação do CAPS (Centro de Atenção Psicossocial). Resolvi pedir demissão e cuidar do outro lado. Então, eu resolvi comprar um piano e ter aulas de música em casa. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

Longe de personificações, estes elementos introdutórios apresentam, sobretudo, a magnitude que as artes ocupam na dimensão da vida, ainda que muitas vezes elas sejam, voluntária ou involuntariamente, subordinadas aos valores socialmente dominantes e influenciadas por contextos históricos, familiares, políticos e/ou sociais vigentes. Ademais, destaca-se que a construção coletiva de experiências artísticas ímpares, tais como a Casa da Tita, implica o reconhecimento das dimensões subjetivas e coletivas, que são o alicerce das relações humanas e de quaisquer formas de encontros capazes de potencializar processos coletivos de criação e emancipação social. Após a compra do piano, Tita percorre trajetos inicialmente subjetivos em busca da música, mas as experiências individuais não respondem às demandas de desenvolvimento artístico perseguidas e paulatinamente a necessidade de avançar para experiências musicais coletivas emergem com mais força e induzem novas construções. O piano não sai da sala...é a sala que se abre para o mundo...

6 No início, a Sala era só um Piano. A música como potenciadora da partilha e construção de uma cena

A definição da Casa da Tita não é algo fácil e tampouco desejável no sentido estrito. No âmbito deste artigo, importa mais a compreensão dos processos moldados, cujos sentidos advêm das narrativas tanto da própria Tita, como também de várias pessoas que passaram pela Casa. Todavia, é preciso pontuar elementos essenciais que configuram tal experiência, bem como algumas ações que constituíram passos na direção do que viria a ser construído.

O momento-chave em que Tita se exonera do seu cargo como funcionária pública e resolve “comprar um piano e ter aula de música em casa” foi um start que gradualmente se deslocou de uma dimensão subjetiva e avançou para iniciativas progressivamente mais coletivas. Na verdade,



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

houve uma primeira aproximação de uma experiência artística coletiva, que precedeu o processo de construção da Casa da Tita, mas de certa forma fez parte do mesmo. Esta atividade configurou-se numa iniciativa empreendida por Tita, na qual foi organizado um workshop de música ministrado por artistas convidados, com duração de uma semana, cujos participantes eram amigos que conjugavam interesses artísticos e musicais. Tal mobilizou pessoas, impulsos e desejos na direção de novas experiências, corroborando as primeiras ações posteriormente desenvolvidas na Casa.

Nesse sentido, a Casa da Tita é assim nomeada por ser a residência da artista e médica, o que por si só já assume contornos singulares e interconectados com a trajetória de vida e a busca de exploração coletiva da dimensão artística musical. Nesta perspetiva, não se configura como espaço comercial: não é um estúdio, nem um bar; não é uma casa de espetáculos, nem tampouco uma instituição. Constitui uma espécie de espaço artístico musical e cultural, materializado na sala da residência da artista. Começou como uma proposta despretensiosa, cujo objetivo era agregar pessoas amigas em torno de um grupo dedicado ao desenvolvimento artístico musical, com intuito de desenvolver suas potencialidades criativas relacionadas com a música, através de encontros musicais semanais, com o apoio de um pianista, remunerado por este núcleo de amigos. Desde então o grupo tem vindo a consolidar-se, realizando-se os encontros às segundas-feiras à noite.

A escolha deste dia da semana, pouco usual no contexto brasileiro para quaisquer formas de encontros, fez parte de uma proposta de gerar ruturas com os significados simbólicos atribuídos às segundas-feiras – culturalmente associados a um dia pouco aprazível - e (re)significar tal dia, no sentido de recriar sentidos conectados com a vida e com a dimensão sensível.

Assim surgiu a Casa da Tita, uma experiência híbrida, plural e diversa, que nasce como um espaço de liberdade artística, de encontro e acolhimento, que agrega inicialmente pessoas amigas, de variadas profissões, movidas pelo desejo de adentrar dimensões da vida até então pouco exploradas. Alguns carregavam consigo expectativas mais circunscritas às subjetividades, outros possuíam ambições profissionais no campo da música. Independentemente disso, o grupo sempre se afirmou como um coletivo aberto para o desenvolvimento das potencialidades musicais de cada um e nunca estabeleceu limites entre as experimentações pessoais ou



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

profissionais. Ao contrário, sempre refutou definições e enquadramentos. A Casa iniciou com esta atmosfera intimista e pouco a pouco as trocas artísticas, as sonoridades e a qualidade da escuta, atravessadas por relações de afeto e acolhimento, foram difundindo-se e atraindo novas pessoas, amigos de amigos, artistas locais, artistas de passagem, e assim o coletivo foi aumentando de forma muito genuína e natural, tal como as palavras de Tita demonstram:

Então eu estou te contando toda a parte das segundas-feiras. E eu posso te dar de episódios, assim, que para mim marcaram que o espaço teve um, criou um espaço de acolhimento, isso eu não preciso falar porque foi cada vez ficando mais aberto. Então a gente nunca sabia quem. E a frase que eu usava era sim “pode entrar, muito prazer, segunda-feira a casa é nossa, tu observas que aqui estão os copos, pode abrir os armários, é assim mesmo”. E foi ficando mais amplo o espaço de convívio. Então, nunca servi nada, nunca proporcionei lanche. Às vezes alguém queria cozinhar, vinha e cozinhava. Às vezes alguém trazia um bolo. Eu fazia café e pipoca quando me dava muita vontade. Mesmo assim alguém fazia café, não precisava ser eu. A casa realmente começou a ficar como parte de um coletivo. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

Tal como pode ser observado, a Casa da Tita sempre funcionou como uma residência aberta, de livre acesso, o que alimentou a expansão fluída dos processos artísticos que lá se foram construindo. As repercussões das criações musicais paulatinamente ecoaram nas redes locais e posteriormente em redes mais amplas a nível nacional e internacional:

Eu sou fisioterapeuta e terapeuta também transpessoal (...) E quando eu fiquei sabendo da casa, desse sarau na segunda-feira eu resolvi ir assim na cara e na coragem, sem conhecer ninguém. Uma amiga que tinha me falado, que eu digo que me apadrinhou, indicou esse lugar onde realmente é um reduto de grandes artistas, de músicos, de poetas, instrumentistas, de pessoas que se conectam com uma arte e com a música. E eu resolvi



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

ir. Fiquei lá curiosa e disse “vou lá conhecer esse lugar”. E cheguei lá, bati no portão e ninguém atendeu porque eu não sabia que era simplesmente abrir o portão e chegar e... mas criei coragem e fui. E fui muito bem-recebida. Tive um acolhimento muito grande e desde aquela primeira vez que eu cruzei o portão era como se eu tivesse cruzando um portal, assim, portal de conexão comigo, de conexão com a essência, com a música, com um espaço que te dá a liberdade pra ti rir, pra ti chorar, pra ti cantar, pra ti te expressar das diversas formas... (Daniela Roste).

A profundidade do depoimento parece plasmar a magnitude dos processos e dinâmicas pouco a pouco construídas, bem como evidencia a centralidade da dimensão sensível enquanto fio condutor das relações e criações artísticas ali presentes, norteadas por uma perspectiva de acolhimento e desenvolvimento das potencialidades de cada sujeito acolhido, seja profissional ou amador, seja artista ou ligado a demais profissões, seja musicista ou vinculado a outras formas de artes. De facto, as vivências desenvolvidas na Casa da Tita revelam o potencial da experiência no que concerne à produção artística musical, mas também extrapolam esta linguagem e incorporam outros fazeres artísticos que se expressam e se retroalimentam nas relações de encontro e de trocas propiciadas neste espaço. Parece haver na Casa uma espécie de “distribuição do sensível”, apontada por Rancière (2005) como a definição de estética. Isto é, para o autor a estética refere-se à:

“um sistema de formas ‘a priori’ determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2005: 16).

Segundo o autor, o sensível relaciona-se simultaneamente com o estético e com o político. Nesse sentido, a partilha do sensível é entendida enquanto processo que se materializa apenas quando há possibilidade de criação de um espaço comum, no qual a partilha acontece. Desse modo, Rancière entende a política como uma reconfiguração da partilha do



**A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma
cena musical ativista**

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

sensível, na qual se instituem novas definições de comunidade e comum, possibilitando a inserção de novos sujeitos e abrindo espaços para que estes se percebam como seres atuantes (Rancière, 2005; Pallamin, 2010).

Na verdade, a experiência da Casa da Tita demonstra a construção de um espaço de partilha do sensível, que corroborou o empoderamento dos sujeitos e coletivos envolvidos, traduzido tanto no caráter democrático e de resistência assumidos, como também nas multiplicidades de expressões estéticas que emergiram em seu percurso. Com efeito, a Casa sempre estabeleceu diálogos com outras expressões artísticas, tanto pela trajetória da própria Tita e do núcleo fundador, como também pela riqueza e diversidade de trocas e redes sociais possibilitadas pelos encontros. As trilhas que a Casa percorreu ao longo de mais de 15 anos conduziram à sua inserção crescente e espontânea na cena musical da cidade. A originalidade da proposta e a qualidade da produção musical levaram à criação de novos projetos que, indo para além da música, englobam também as artes plásticas, a literatura, a poesia entre outras expressões artísticas.

Em 2015, imersa na cena de Florianópolis, a Casa depara-se abruptamente com a dor e o luto pela perda de um de seus fundadores: um filho de Tita. Como forma de enfrentamento e superação de tal perda, a Casa da Tita abre-se para o mundo mais um dia da semana. Assim nasce o projeto intitulado Quintas-feiras Gil convida, expandindo os trabalhos já desenvolvidos nas segundas-feiras, sem perder a identidade da proposição artística originária, ao mesmo tempo instituindo diferenciações. Desse modo, as quintas-feiras são dedicadas a artistas convidados, com intuito de difundir um espaço de promoção de música autoral, com vista à difusão e valorização dos artistas. Cada quinta tem convidados diferentes, com estilos musicais distintos, vindos dos mais variados lugares, a nível local, nacional e internacional. Exclusivamente neste dia foi instituído o couvert artístico, destinado ao reconhecimento material do trabalho desenvolvido pelos artistas. Este dia também incorpora uma proposta de exposição gastronômica com petiscos preparados por um chef de cozinha, o qual visa divulgar a arte culinária e realizar uma forma de comércio solidário. Da mesma forma, com intuito de valorizar as artes enquanto trabalho humano (Marx, 2008), as quintas-feiras tornaram-se um evento livre para divulgação de todas formas de produção artística, podendo os artistas, se assim desejarem,



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

comercializar diretamente suas produções com as pessoas ali presentes. Assim, ao longo dos últimos cinco anos a Casa da Tita foi locus de mais de 260 eventos realizados às quintas-feiras, um número notável, que revela o grau de abrangência que a Casa alcançou, sobretudo, se considerarmos que ela surge como uma iniciativa sem financiamento e autogerida.

No que concerne à música, é fundamental assinalar que com a abertura da Casa da Tita às quintas-feiras, configuraram-se dois momentos distintos e interligados artisticamente. O primeiro deles, as segundas-feiras, permanecem com a proposta originária e, tal como referido nos depoimentos, é um espaço livre, dedicado à experimentação. Já as quintas-feiras são mais voltadas para a música autoral – como nos refere um amigo de Tita.

Sou cantor e compositor (...) na segunda-feira é um sarau aberto ao público e qualquer pessoa pode ir lá cantar e tem ali o grande maestro Sito Lozzi acompanhando ali a turma toda, ao piano. E aí outros músicos acompanham junto. É algo muito bonito, muito libertário. Às quintas-feiras o Gilnei convida é um espaço autoral onde se encontram músicos... todos os músicos você possa imaginar que passam pela ilha, querem tocar, querem ser convidados ali pelo Gilnei e virem mostrar seus trabalhos autorais ali. Um destaque para esse espaço é que é um espaço de escuta. As pessoas vão ali e realmente querem ouvir aquilo que esses autores, novos autores, autores mesmo conhecidos já por parte do público querem, tem a dizer, tem a mostrar. Geralmente tem uns shows breves, mostram ali o seu trabalho e o público os ouve com atenção. (Marco Oliva).

O depoimento sinaliza o nível de inserção da Casa da Tita na cena cultural de Florianópolis e a importância que ela adquiriu no contexto socio-artístico-cultural da cidade, contribuindo com a formação, integração, difusão e promoção de muitos artistas, tanto a nível local e nacional como internacional. O espaço também se destacou por ser locus de música autoral e com grande valorização da experimentação, algo muito potente e singular no contexto contemporâneo da música. Ademais, a Casa tornou-se um local emblemático e alternativo para o lançamento de vários artistas e musicistas emergentes, como também de visibilidade para músicos já consagrados,



**A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma
cena musical artista**

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

conformando uma atmosfera democrática, inovadora e de vanguarda.

Todos os elementos aqui identificados indicam de modo bastante claro a gradual construção de uma cena musical. Segundo Pereira de Sá (2013), a categoria teórica cena musical assumiu importante papel analítico, pois é suficientemente flexível para abarcar e dar conta da compreensão das inúmeras e diversificadas expressões de redes musicais que florescem e proliferam no espaço urbano, as quais interagem com a diversidade de informações, com as dinâmicas dos laços afetivos e com as inúmeras formas de articulação que se constroem em torno da música. Em diálogo com as acções de Straw, Pereira de Sá sintetiza elementos que configuram uma cena musical, acentuando que a noção de cena se refere:

“a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluídas e metamórficas dos agrupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão mediática. (Pereira de Sá, 2011: 157).”

Como se pode observar, a Casa da Tita traduz todos estes elementos, o que reforça o argumento de que a experiência se configurou e se perpetua como uma cena musical. Até mesmo as relações com a cibercultura, embora não tenham sido anteriormente mencionadas e tampouco representem uma centralidade da proposta, materializaram-se por meio da utilização das redes sociais, tais como Facebook e Instagram (Kennedy, 2020), enquanto formas de difusão e comunicação das atividades artísticas musicais desenvolvidas na Casa. Especialmente após a emergência da pandemia da COVID-19, as redes sociais tornaram-se o meio pelo qual as relações entre públicos e artistas permanecem, possibilitando encontros virtuais e a continuação da produção artística coletiva.



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

7. A Casa Abre as Portas ao Universo. Diálogos entre arte e política

Os caminhos percorridos foram então criando interações e vivências artísticas de modo muito espontâneo e progressivamente mais inseridas na cena e no tecido social da cidade. A singularidade do processo de construção do espaço coletivo parece residir na capacidade de conjugar desejos, identidades, diversidades, pensamentos e valores, tornando-se parte do espaço social e político da sociedade. Embora não tenha nascido com intenções de produzir uma arte engajada no sentido conferido por Mourão (2015), foi naturalmente lócus de expressões estético-políticas, na medida em que agregou capital social, cultural, simbólico e político de pessoas que, mesmo diversas e oriundas de diferentes lugares e matizes ideológicas, compartilham visões do mundo ancoradas na solidariedade, na equidade e na liberdade de expressão.

Em consonância com estes aspetos e enquanto espaço apropriado pelo social, a Casa naturalmente também refletiu ao longo dos anos os momentos políticos específicos de cada período. Especialmente no contexto político eleitoral de 2018, o espaço sentiu os reflexos da polarização política exacerbada que se instalou no Brasil. A tensão social, o aumento da perspectiva da vigilância, controle e intolerância incorporados por parte da sociedade brasileira repercutiram-se nas dinâmicas locais. No bojo deste processo, a Casa da Tita consolidou-se também como um espaço de resistência estético-política, de evocação de outras vozes e circulação de narrativas contra hegemônicas, alinhadas com uma perspectiva plural e democrática.

Quando começou o processo político ficou muito claro que era um espaço que se podia falar em política, que podia se mostrar contrariedade, que podia fazer campanha, que podia mostrar o que era porque começou um cerceamento e um silenciamento muito grande... medo de falar. (Tita, 60 anos, médica psiquiatra, clarinetista, Florianópolis).

O depoimento de Tita revela a conjuntura atual do país e os reflexos sociais do estabelecimento de uma atmosfera de perseguição a todas as formas de diversidade e de oposição. Com efeito, a Casa constitui um



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical ativista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

espaço livre, que acolhe pessoas de todos os gêneros, raça, classe, faixa etária, nacionalidades, ou seja, é um lugar que não estabelece fronteiras, algo que por si só, na presente conjuntura, desperta rejeições. Na verdade, o ambiente social foi tornando-se progressivamente mais intolerante, sobretudo às minorias, aos artistas, jornalistas, intelectuais e todos os grupos dissonantes da proposta política dominante. Dados da organização internacional intitulada Artigo 19 revelam que, entre janeiro de 2019 e setembro de 2020, foram cometidas pelo Presidente da República, ministros, familiares que exercem mandatos e políticos relacionados, ao menos 449 violações contra jornalistas e comunicadores (Artigo 19, 2020).

No tocante às artes, o ex-ministro da cultura Juca Ferreira, amplamente reconhecido pela categoria artística brasileira, recentemente concedeu entrevista e postou no Instagram declaração na qual afirma que Bolsonaro “declarou guerra às artes e à cultura” (Instagram, 2020). Não obstante, a Human Rights Watch (2020), também denuncia que o governo Bolsonaro assumiu uma agenda contra os direitos humanos, que tem se refletido em perseguições e violações da liberdade de expressão, bem como de inúmeros outros direitos fundamentais, especialmente os direitos de mulheres, população LGBTQI+, indígenas, camponeses, entre outros.

No entanto, as artes sempre resistem e não foi diferente com a presente experiência. O espaço permaneceu como locus de afirmação de outras formas de existência, pensamentos e liberdade artística, atravessados pelo sensível e pelos afetos. O contexto político adverso não impediu a continuidade das criações e dos encontros. Aliás, a dimensão de resistência incitou novas ideias ancoradas na perspectiva de levar a música para a rua, mais especificamente para “a beira da lagoa”, a fim de despertar na sociedade, através das artes, o espírito democrático, a tolerância e a sensibilidade, enquanto mecanismos de resistência às opressões. Estas iniciativas encontram ressonância no conceito de “ativismo” abordado anteriormente. Com efeito, a arte engajada, segundo Vilar (2019), utiliza diferentes linguagens, tais como a música, a arte de rua, o vídeo, a performance, a poesia, a net art e a intervenção para representar a realidade e impulsionar mudanças sociais, através de um processo que mobiliza e provoca o espectador. Esta mobilização e provação do espectador converge com as práticas artísticas instauradas ao longo dos anos na Casa da Tita,



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical ativista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

como também encontram sentido nas novas ações surgidas face ao cenário político atual, traduzidas no desejo expresso de levar a música para a rua.

Para além de sinalizar um tipo de ativismo, a experiência da Casa da Tita sinaliza uma espécie de emancipação estética, entendida enquanto um processo de libertação, necessariamente político, que tem como força motriz a estética. Desse modo, pressupõe a indissociabilidade entre estética e política e remete para processos cujo elemento propulsor constitui menos a razão instrumental e mais a dimensão sensível.

8. É impossível fechar as janelas desta Casa

Os resultados permitem vislumbrar a magnitude e a singularidade da experiência da Casa da Tita, evidenciando as potencialidades de tal proposta, enquanto criadora de uma cena musical que foi capaz de adentrar o tecido social mais amplo e evocar novos modos de existência e resistência estético-políticas (Guerra, 2020c; Bennett & Guerra, 2019), configurando-se também como uma forma específica de ativismo. Desse modo, reitera também a relevância das cenas enquanto processos dialéticos, que são simultaneamente sinalizadores e produtores de dinâmicas sociais, artísticas e políticas que permanentemente reinventam novas formas de intervenção nas sociedades, o que demonstra a indissociabilidade entre as artes e a política (Bennett, 2004, 2011).

A presente análise revela, igualmente, a importância do mapeamento cultural, a fim de conhecer as inúmeras, e por vezes pouco visíveis, iniciativas que reconhecem o valor incomensurável das artes enquanto eixo condutor da emancipação estética e promotor de transformações sociais pautadas na dimensão sensível (Rancière, 2005).

De facto, a experiência da Casa da Tita demonstra o quão potente pode ser a partilha da música para as esferas macro e microsociais, corroborando processos coletivos e subjetivos que são propulsores de criações artísticas singulares (Guerra, 2021). Nesse sentido, é notável que a referida Casa constitui lócus de profusão artística musical, que se caracteriza por ser um espaço aberto e de livre expressão, que congrega todo tipo de público interessado no desenvolvimento das potencialidades artísticas e valoriza tanto as experimentações como também as produções autorais. É, portanto, espaço de formação, produção, difusão e valorização da música, dos artistas e das artes de modo geral, pautado pelo acolhimento e pelos afetos.



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma cena musical ativista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

Esta experiência conduziu à construção de uma cena musical que se inscreveu na cena da cidade de Florianópolis, tornando-se palco emblemático que ultrapassou o “portão da casa”. Com efeito, a sala da Casa da Tita nunca mais seria a mesma, pois agora comporta em si as multiplicidades e diversidades artísticas locais e globais e, como tal, suas paredes ressoam todas as vozes que ali ecoaram. A sala que se abriu para o mundo parece agora pertencer ao mundo.

Agradecimentos

A autora Tita Schames agradece aos artistas Tiago Schames Pinheiro e Pedro Schames Pinheiro, por aceitarem compartilhar na Casa todas as formas de viagem. As restantes autoras agradecem a Tita toda a sua generosidade pela possibilidade de um conhecimento cocriado sensível.

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.

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.



A Casa da Tita em Florianópolis. Contributos para a formação de uma
cena musical artista

Tita Schames, Maria da Graça Luderitz Hoefel, Paula Guerra,
Denise Osório Severo, Sofia Sousa e Ana Oliveira

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.

Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo da resistência pós-moderna

Body, speech and city: Larissa Luz as archetype of post-modern resistance

Nadja Vladi Gumes¹
Roney Gusmão²

Resumo

A articulação simbiótica corpo-discurso-espaço nos é interessante para observar como a imagem e a música nos vídeos criam possibilidades de contestação dos regimes de poder. Para esta análise, situamos historicamente os vídeos e o modo como a ambiência urbana é a eles aderida como possibilidade de re-criação de identidades. A partir desta ideia, analisamos a artista Larissa Luz e o modo como o corpo-discurso é disposto no espaço de modo a produzir instabilidades códigos estéticos de poder.

Palavras-chave: Espaço urbano. Cultura. Larissa Luz. Vídeoclipe. Pós-modernidade.

Abstract

The symbiotic articulation body-speech-space is interesting for us to observe how the image and music in the video clips create possibilities for contesting the regimes of power. For this analysis, we have historically placed video clips and the way in which the urban ambience is attached to them as a possibility of re-creating identities. Based on this idea, we analyze the artist Larissa Luz and the way the body-discourse is arranged in space in order to produce instabilities aesthetic codes of power.

Keywords: Urban space. Culture. Larissa Luz. Video clip. Postmodernity.

1

É professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal da Recôncavo da Bahia (UFRB). Docente permanente do PPGCOM/UFRB, doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Trabalhou como professora substituta da Faculdade de Comunicação da UFBA e professora da Faculdade Social da Bahia até 2013. Foi editora-coordenadora da revista Muito do jornal A TARDE. Tem experiência na área de Comunicação e Culturas Contemporâneas, com ênfase em estudos culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: cenas musicais, música pop, gêneros culturais, mídia, feminismos e cidades. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Música e Mediações Culturais (MUSPOP).

2

Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB, professor adjunto do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Foi docente titular e coordenador de pesquisa e extensão da Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC). Participa dos Grupos de Pesquisas Memória, Espaço e Culturas (MESCLAS), Núcleo de Cultura e Sexualidade (NUCUS) e Música e Mediações Culturais (MUSPOP), também desenvolve atividades de pesquisa nos seguintes temas: memória, cultura, ensino, pós-modernidade, gênero, espaço urbano.



Interessa-nos situar historicamente os videoclipes como expressão da cultura pós-moderna, entendendo-os como parte da profusão de imagens no epicentro do capitalismo pós-industrial. Neste contexto, a estética adquire forte relevo na vida cotidiana, integrando os modos de sociabilidade num cenário aqui denominado de pós-moderno. Também neste período se observa uma efervescência de apelos sensoriais atravessados por ideologias hegemônicas que, sorrateiramente, foram sendo reapropriadas, revisitadas e subvertidas por grupos segregados. É neste sentido que fronteiras simbólicas são borradas e, por efeito, identidades se tornam cada vez mais instáveis, favorecendo a eclosão e a visibilidade de códigos estéticos transgressores.

Nesse processo, pautamos os videoclipes e a ambiência urbana neles requerida como evidências da relação simbiótica corpo-discurso-espço urbano, que, atravessados pela imagem e pela música, re-criam uma linguagem cifrada de empoderamento e resistência. Este tríplice imbricamento conceitual tem a dimensão estética como amálgama, o que contribui para notabilizar sujeitos que historicamente tiveram subtraído o direito político de aparecer. Na ocasião, artistas encontram a oportunidade de antagonizar os critérios de elegibilidade de corpos políticos, conforme instituídos pela razão etnocêntrica da modernidade.

Para proceder esta análise, tratamos de algumas categorias epistemológicas centrais na primeira parte deste texto e, em seguida, pautamos a cantora Larissa Luz como um arquétipo da resistência pós-moderna. Esta ideia se justifica porque a artista recorre aos códigos estéticos hegemônicos ocidentais, mas, ao mesmo tempo, impõe-lhes fissuras que permitem notabilizar estéticas marginalizadas pelas estruturas de poder. Como artista pós-moderna, Larissa Luz transgredir códigos estéticos hegemônicos com uso da tríade corpo-discurso-espço, de modo a acentuar deslocamentos necessários para desestabilização dos signos de poder.

Música e cidade

Não é recente o uso da ambiência urbana como mecanismo de difusão ideológica através dos meios de comunicação, como sugerem teóricos dos Estudos Culturais desde os anos 1960, ao compreender a ideologia como elemento que conecta o ambiente comunicacional e as relações de



poder. Ainda nos anos 1950, Gene Kelly performatizava em cenário urbano, cuja estética já anunciava o nascente American Way of Life. Também cenas clássicas de Marilyn Monroe ou James Dean incorporavam a estética metropolitana como palco primordial às narrativas cinematográficas. Mas, foi somente nos anos 1980, com a difusão do videoclipe, que as cidades passaram a adquirir função privilegiada à ambientação musical. Louper, Madonna ou Jackson emolduraram a narrativa de suas músicas em diversos espaços urbanos, sobretudo Nova Iorque, frequentemente retratada como núcleo do cosmopolitismo e da suposta liberdade oriunda do capitalismo ocidental, em confronto ao outro lado da geopolítica bipolar.

No entanto, é útil ressaltar que, embora o contexto político no final do século XX seja fundamental para entender a contínua ascensão do videoclipe, não basta subordinar a dinâmica cultural da época aos ditames políticos e econômicos. É bem verdade que o governo Reagan recorreu à produção cinematográfica como tática de doutrinação ideológica do “American Dream”, seduzindo uma adesão ao ideário individualista do capitalismo neoliberal, contudo isso não é suficiente para entender o emaranhado de signos e formas expressivas, que fizeram a história contemporânea muito menos decifrável pelo binômio dominantes x dominados, manipuladores x manipulados. Neste sentido, partimos do pressuposto de que a cultura midiática “incorpora posições políticas e exerce efeitos políticos” (Kellner, 2001, p. 76), portanto ela deve ser analisada politicamente e no contexto trazido por Gramsci, que pensou a cultura como vetor de lutas, de disputas, de negociações e de diálogos, ou seja, como lugar de resistências.

Assim, as produções culturais estadunidenses no último quartel do século XX passaram a retratar a excentricidade comportamental do indivíduo urbano, abordando a diversidade como um atributo próprio do individualismo capitalista. Nesse processo, a estética *underground* ganhou notoriedade pela espetacularização, fato que nutriu a necessidade voraz do mercado pós-moderno por novidades fugidias, e, concomitantemente, ajudou a suplementar a arte dos guetos como lugar privilegiado de contestação contra-hegemônica. Isto posto, insistimos em ponderar que não é do nosso intuito sucumbir a explosão do movimento feminista, da luta LGBTQIA+ ou de movimentos antirracistas no campo da cultura ao nexo do capital, mas sim observar que a visibilidade da arte subversiva ocorreu de



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

modo análogo à desconstrução de certezas e de crenças, aprofundando o sentimento de instabilidade num tempo nebuloso que, até então, se define, para alguns autores³, por pós-moderno.

Lyotard (1988) observa que a pós-modernidade é fortemente marcada pelo desprestígio das metanarrativas, que, segundo ele, correspondem aos metarrelatos de legitimação, cujas estruturas teóricas se apoiavam no racionalismo científico ocidental. Foi exatamente a crise do racionalismo no transcurso do século XX que potencializou a ascensão de modos alternativos de legitimação do pensamento, não mais subordinados à razão etnocêntrica universalizante e homogeneizante. Agora, a diversidade se exacerba, tornando obsoleto todo modelo padronizador comportamental, o que desestabiliza demarcações entre alta e baixa cultura, entre normal e anormal, entre bom e ruim, entre eles e nós.

Neste contexto de transformações políticas, sociais e econômicas do pós-Segunda Guerra, a cultura também passa a expressar as angústias, as incertezas e a perda de referências na sociedade pós-moderna. À medida que fronteiras simbólicas são desestabilizadas, a dimensão estética passa a integrar quase que a totalidade da vida cotidiana, intensificando uma profusão descomunal de imagens e apelos sensoriais de modo que as demarcações dicotômicas no campo cultural se tornaram cada vez mais incertas. Stuart Hall no livro "Cultura e Representação" (2016), entende a cultura como um conjunto de práticas que envolve sentimento, afetos, senso de pertencimento e identidades. É também nesta direção que aqui entendemos a cultura como um sistema de significados que constrói identidades e demarca diferenças, sobretudo, porque está diretamente conectada à forma como produzimos e consumimos produtos culturais. Fotografias, músicas, filmes, vídeos transmitem sensações, apontam ideias, condensam filiações, imbricam-se em nossas culturas e, por este motivo, apresentam como arquétipo do tempo histórico do qual emerge. O autor também nos ajuda a entender como a ideia de identidade que atravessa as culturas se tornou extremamente imprecisa para interpretar o contexto pós-moderno. Isso porque as relações se tornaram muito mais instáveis, as referências rarefeitas e a efemeridade de vínculos colapsaram ideias essencialistas de identidade.

3

Muitos autores preferem empregar o termo modernidade tardia, ou seja, a modernidade iniciada no século XVI prossegue na contemporaneidade, porém sob o tensionamento de outros sujeitos cujas identidades se mostram fragmentadas, deslocadas e sem unidade. (HALL, 1992).



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

O surgimento dos videoclipes nos anos 1980 ocorreu concomitante a esse cenário, cujas transformações pediam por artistas que transgredissem os modelos rígidos e buscassem refúgio na diversidade. Por isso que aqui tratamos a estética do videoclipe como um arquétipo para se pensar a cultura pós-moderna, tanto por conta da intensificação do poder da imagem, como pela frivolidade intensa de tendências e maximização do hedonismo hiperpresenteísta. O próprio nascimento da MTV também sinalizou para tal fato, afinal, trata-se de um canal basicamente composto por vídeos curtos, cada um deles representando valores éticos e estéticos diversos que, em grande parte, escapam aos padrões convencionados (Kaplan, 1987). Featherston (1997) também nota o quanto a MTV se tornou importante propulsora de experiências isoladas, carregadas de afeto, realçando o poder hedônico do homem pós-moderno, altamente alicerçado no presente e nas satisfações do aqui-agora. Também Jameson (1996) argumenta o quanto na pós-modernidade ocorre um hiperpresenteísmo, ou seja, uma busca hedônica por experiências sensoriais no presente, fato derivado de uma perda generalizada de esperanças no futuro em função dos fracassos vivenciados no passado histórico recente.

Segundo Soares (2013, p. 76), para artistas populares, o videoclipe é “constituído pelo sentido relacional entre os sistemas produtivos da indústria fonográfica e as configurações plásticas entre canções e imagens associadas”. Neste sentido, Soares pensa o videoclipe como uma escrita imagética sobre a canção, levando em conta os aspectos relacionais entre imagem e som. No entanto, muito embora praticamente todos os primeiros videoclipes nos anos 1980 tenham dependido da narrativa para composição e criação de sentido, o que foi sendo possível observar nos anos seguintes foi uma supressão progressiva da narrativa, maximizando basicamente a sobreposição de imagens e a construção irregular da ambiência estética do artista por intermédio do videoclipe.

Todas estas características associadas ao videoclipe condensam aspectos típicos do comportamento pós-moderno. Jameson (1996), por exemplo chega a entender o comportamento hiperpresenteísta pós-moderno como esquizofrênico, pois o autor compara a perda de referenciais e certezas, que acirram a busca pelo gozo no aqui e agora, com instabilidade da cadeia de significantes que cimentam o esquizofrênico



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna

Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

ao presente. Embora este superdimensionamento do presente contenha riscos, quando embaralha algumas estruturas de pensamento importantes, legadas pela modernidade ocidental; de outro lado, é preciso reconhecer que esta dilatação do presenteísmo pode produzir a visibilidade dos sujeitos retirados do racionalismo ocidental etnocêntrico. Assim sendo, liquidez sugerida por Bauman (2001), em referência à sociedade pós-moderna, requer um olhar dialético que transcenda o saudosismo e vislumbre a perda de referenciais como oportunidade de contestação contra-hegemônica do "atípico", do "anormal", do "estranho", ou seja, do diverso. Os videoclipes servem perfeitamente como analogia para entendimento da estética emergente na pós-modernidade, que deu voz à excentricidade. Miklitsch (1998) argumenta que, se o cinema deve ser considerado a primeira arte densamente midiática para entendimento do século XX, então a TV deve ser entendida como veículo predominante na pós-modernidade. Nisso incluem os videoclipes que subverteram a narrativa, fizeram coexistir padrões hegemônicos e contra-hegemônicos, confrontaram e desestabilizaram fronteiras entre popular e erudito.

E é nesse teor de exaltação da diversidade estética que a cultura urbana é amplamente explorada, sobretudo pela hibridização de identidades e por uma nova forma de sociabilidade, agora muito mais mediada pela estética. Inspirado nesse tema, Maffesoli (1998) defende a tese de que na pós-modernidade vive-se um neotribalismo, cuja sociabilidade ocorre com o arrefecimento de laços pela fluidez das relações, algo similar ao que Bauman (2001) define por "modernidade líquida". Lipovetsky (2005) tem interessante acréscimo a esse respeito, pois, para ele, o comportamento do homem pós-moderno é marcado por um narcisismo dependente da relação com o outro. Disso resulta que o comportamento hedônico não ocorre necessariamente pelo isolacionismo, pelo contrário, ele se dá pela sociabilidade na boate, no festival ou nas ruas. A partir desta ideia, o autor conclui que é impreciso demarcar o comportamento pós-moderno pelo individualismo que isola o sujeito, pois quanto mais a virtualidade ganha relevância, mais se tem buscado ver gente pela relação sinestésica com ambiências externas.

A sociabilidade pós-moderna, descrita por Maffesoli e Lipovetsky, está ancorada numa ambientação que endossa a aderência do sujeito ao grupo.



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna

Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

Com isso, é razoável lembrar que a ambiência pós-moderna da sociabilidade desconstrói esquemas de territorialidade estanques, que fragmentam a cidade em ilhas sectárias. Shin (2008, p. 75) nos lembra que a transitoriedade das relações pós-moderna “favorecem a anti-territorialidade, a fragmentação, a hiper-diversidade e a diferença”, fato que frequentemente torna arbitrária e anacrônica a imputação de identidades territoriais num contexto tamanho híbrido. Por conseguinte, a discussão não pode ocorrer pela antítese global versus local, pois, como observa Hall (2006, p. 77), temos vivenciado um fenômeno muito menos previsível em que “ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’”. Por conseguinte, o autor conclui que a sedução pelo “global” coexiste com um interesse pelo “local”, logo, o tribalismo pós-moderno estabelece uma relação de transcendência e, simultaneamente, de aderência ao “local”.

Nesse sentido, o espaço urbano toma relevância fundamental para as discussões em torno da sociabilidade pós-moderna, sobretudo no que tange à interface entre “local” e “global”. Conquanto Maffesoli (1998) atribua extrema valorização ao “localismo” como meio de compreender as tribos pós-modernas, seu percurso de análise deságua na percepção das cidades como “altares globais”, onde os sujeitos integram uma grande variedade de cenas pela recorrente mutação de suas “máscaras”. Assim, o espaço funciona como um dispositivo de memória ou, ainda, como um dispositivo de afetos e desafetos:

Aí estão diversos altares onde a banalidade cotidiana vai revigorar-se, seja diretamente, seja por intermédio da televisão. Trata-se de espaços específicos de forte carga erótica, e não é à toa, aliás, que alguns deles, levando essa lógica às últimas consequências, são tidos como locais de “paquera”, nos quais se exerce, contemporaneamente, a prostituição sagrada, essa hierodulia de antiga memória que reforçava o sentimento que uma sociedade tinha de si. Espaços de celebração feitos por e para iniciados, aos quais se vai em busca de iniciação e onde se observam os iniciados: o sentido etimológico do termo, portanto, espaços onde se celebram mistérios. As pessoas se reúnem, reconhecem umas às outras e, com isso, conhecem a si mesmas (Maffesoli, 2004, p. 58).



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

Ao comparar a dinâmica cotidiana urbana com rituais de sociabilidade, Maffesoli entende que as metrópoles estão cheias de altares por onde é possível rabiscar a própria existência individual e coletiva. Desse modo, o “lugar” traça uma relação dialética com a vida pessoal dos sujeitos, podendo ser interpretado como materialização de subjetividades e como espacialização do tempo.

Decerto, as relações sociais pós-modernas são muito mais marcadas pelo “paradigma estético”, porém, se as metrópoles são entendidas como ambiência da sociabilidade contemporânea, como então o espaço urbano é representado esteticamente? Para responder esta questão, vale a pena recorrer à noção de “simulacro urbano”, conceito associado às abordagens de Baudrillard (1991) sobre a hiper-realidade como uma estratégia de dissuasão. O autor defende que a simulação, ao contrário da utopia, é construída a partir de pontos de convergência com o real, gerando uma sensação hiper-real, na qual a imagem não passa de reflexo arbitrário da realidade.

Essa discussão é aplicável aos modos pelos quais as cidades pós-modernas têm sido objetos de estetização consolidada por um nexo discursivo. É por isso que analisar os discursos acerca do espaço urbano é hoje tão importante, uma vez que, em tempos imagéticos pós-modernos, o espaço conceitual adquiriu *status* tão relevante quanto o próprio espaço concreto, já que os símbolos parecem mais fortes que a realidade (Baudrillard, 1991), criando ambiguidades e deixando as cidades sujeitas a essa imagem social e culturalmente construída. Nesse sentido, o “simulacro urbano” é estratégia de dissuasão utilizada pela indústria do turismo, pelas produções cinematográficas e pelos músicos que encontram na cidade conceitual o elemento chave para suporte estético de sua arte.

Todavia, é válido lembrar que essa fusão entre realidade e hiper-realidade ocorre com tamanha precisão que torna impossível dissociar o mundo real da simulação. Baudrillard, então, deduz que o simulacro não se opõe ao real, ele apenas dissimula um novo conceito de realidade que, por vezes, faz do simulado mais real que o seu original. Evidentemente, essa relação dialógica entre realidade e simulação penetra o imaginário das pessoas, motivando homens e mulheres comuns a negociarem com os jogos de imagens urbanas densamente espetacularizadas, interpretando-as



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

a partir de referenciais próprios. Por este raciocínio, os sujeitos não são meros substratos alienados da manipulação midiática, ao contrário, estes sujeitos estabelecem uma relação ativa de ressignificação e reapropriação dos jogos simbólicos segundo desejos pessoais de sobrevivência e adesão ao coletivo.

Por este pensamento, os videoclipes integram os circuitos de difusão de simulacros urbanos, criando uma ambiência carregada de simbologia dentro de esquemas de poder. Com isso, afirmamos que, como dispositivo de propagação ideológica, os videoclipes, não apenas servem para profusão de sistemas simbólicos hegemônicos, mas, neste processo, ajudam também na difusão de imagens que nutrem modos antagônicos de existência social. Ao mesmo tempo que celebridades *pop*, por exemplo, aderem seus corpos-discursos com acessórios e vestuários voltados à lógica do mercado, esta mesma estética pode ser relida, reapropriada e remasterizada por modos pessoais de resistência e existência na prática social corriqueira dos sujeitos.

Corpo, visibilidade e performance

O debate teórico tratado até esta etapa do texto visou situar o leitor no contexto histórico que favoreceu a grande notoriedade do videoclipe como expressão artística fundamental na contemporaneidade. Foi do nosso intento chamar atenção para o fato de que os videoclipes oportunizam a ambientação e o conceito estético do álbum de um artista e, simultaneamente, favorecem a visibilidade de posicionamentos ideológicos ancorados ao tempo histórico. Em se tratando do contexto pós-moderno, os videoclipes têm contribuído para embaralhar fronteiras simbólicas e notabilizar modos dissensuais de identidades cambiantes, tratando de estetizar a vida cotidiana e sobrevalorizar a imagem como elemento fundamental da cultura recente. Também neste intercâmbio excepcional de imagens, os videoclipes ajudam a produzir deslocamentos discursivos e a denunciar o caráter transitivo das identidades gravadas em corpos-discursos. Em paralelo, o espaço urbano é eventualmente chamado a participar deste processo, pois, por meio da dinâmica cidadina, cantores encenam, interpretam e dissertam ideologias, fato que favorece a construção da identidade artística, a exploração de nichos do mercado e a transitividade de identidades por meio da articulação corpo-espaço.



É também importante salientar que o espaço urbano não é aqui concebido como pura exterioridade passiva; mais que isso, ele é parte integrante de subjetividades, pois se apresenta como extensão do corpo e porção intrínseca das gestualidades. Assim, quando o cantor ambienta o videoclipe num gueto, por exemplo, ali seu corpo é aderido à espacialidade de tal modo que aglutina modos muito específicos de significação urbana. Do mesmo modo, roupas, acessórios e a gestualidade interagem com o ambiente e contribuem para os dizeres que se constrói na obra, fato que torna difícil conceber a espacialidade como pura exterioridade do corpo. Nesta direção, Greiner (2010, p. 128) observa que “cidades não são apenas lugares: nelas está encorpada uma complexidade que envolve a pele, as dimensões do entorno e também a instância do dentro com a sua rede de subjetividades, percepções, estados corpóreos, olhares e sombras”. Embora a autora muito mais se refira à prática social comum dos sujeitos na cidade, entendemos também que esta ideia é aplicável à forma nada despropositada como o enquadramento de uma cena no videoclipe representa a cidade e os sujeitos que a ela são articulados.

É nesse sentido que a grande frequência pela qual muitos artistas têm recorrido a espaços guetificados recentemente como ambiência para videoclipes acabou por acirrar discussões em torno de suas intencionalidades. Não que queiramos sucumbir ao maniqueísmo para abordar tal fato sob o prisma do bem x mal, mas é certo dizer que os resultados são muito mais complexos do que se supõe. É interessante observar que muito frequentemente, o uso da atmosfera urbana em videoclipes opera pela exposição de corpos que integram a cena. Isso ocorre porque os dizeres da cidade não são puramente materiais, eles perpassam pela dinâmica social ali ancorada; logo, dispor num enquadramento o cenário urbano preenchido por transeuntes cria um repertório discursivo fundamental para a mensagem do artista. Aqui, corpo e espaço estabelecem uma relação simbiótica carregada de discursos, o que faz do espaço uma extensão do corpo e de suas subjetividades e torna corpo-espaço uma unidade discursivamente indissociável.

Em debate acerca do modo como o corpo é compreendido na história moderna, Courtine (2013) chama atenção para o fato de que o próprio racionalismo ocidental criou regimes de visibilidade para fins de legibilidade dos corpos. O autor argumenta que representações anatômicas,



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

fisionômicas, além de conjuntos complexos de discursos sobre civilidade e modelos cognitivos de reconhecimento consubstanciaram diversas práticas de banimento de corpos desalinhados ao padrão hegemônico. Também neste sentido, Butler (2019) lembra que a visibilidade do corpo cria discursos. A autora acrescenta que este direito de aparecer acaba sendo apoiado por esquemas regulatórios que qualificam sujeitos como elegíveis para visibilidade. Disso resulta que, em seu argumento, para os corpos considerados inelegíveis ao direito de aparecer, torna-se fundamental a formação de alianças para expor a contradição e a diversidade, oferecendo confronto aos padrões de legibilidade dos corpos. Com isso, Butler (2019, p. 81) conclui que os espaços que sustentam a visibilidade dos corpos “são parte da ação, e eles mesmos agem quando se tornam a base para a ação”.

Esse debate é essencial para o tema que tratamos porque nos permite entender a que a íntima relação entre corpo e espaço perpassa por uma complexa trama de poder, que regula os sujeitos elegíveis à visibilidade. Neste sentido, quando pensamos na ambiência urbana dos videoclipes, considerando sua relevância para a cultura pós-moderna, estamos pensando em modo como os sujeitos pensam os corpos que aderem significados ao espaço que ambienta o conceito estético da produção. A forma como o binômio corpo-cidade é retratado nos videoclipes perpassa por um conjunto de interesses ideológicos e desejos de estabelecimento de significados no imaginário popular sobre o que é existir socialmente, corporalmente e espacialmente.

Obviamente, neste jogo de intencionalidades residem ideologias conservadoras que coexistem com forças revolucionárias, cuja ação pode rasurar os regimes de visibilidade e criar fissuras nas estruturas de poder. Como típico da cultura pós-moderna, os videoclipes correspondem a um modo ambíguo e complexo de insinuar sentidos e formas plurais de significação. Uma celebridade pode oferecer um repertório de vida totalmente equalizado aos padrões elitistas do capital, mas, ao mesmo tempo, trazer notoriedade a corpos e seus discursos, fomentando cenas de dissenso no espaço urbano e, por isso, inserindo nova potência revolucionária.



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

Como forma de tratar empiricamente da estrutura teórica que até aqui nos ocupamos, a partir deste momento trataremos de uma artista que tem contribuído para notabilidade dos sujeitos segregados e, por isso, nos ajuda a observar como a ambientação urbana em confluência com a música antagonizam os regimes de poder. Larissa Luz é a artista da qual nos ocupamos neste estudo, interessando-nos entender a forma como suas produções artísticas confrontam os padrões estéticos ocidentalizados, que persistem hegemonicamente, e anunciam formas de empoderamento de grupos segregados. Sua arte se apresenta como um contraponto aos padrões hegemônicos da estética contemporânea, servindo-nos como arquétipo para entender as ambiguidades que atravessam a mídia pós-moderna e ajudam a distorcer os signos de poder, ora incorporando os códigos estéticos hegemônicos, ora, deles se servindo, para usurpar seus dizeres e visibilizar ideais contra-hegemônicos. Larissa Luz, portanto, é artista que faz uso da simbiose corpo-discurso-espaço e, neste processo, ajuda no deslocamento de significados, bem como na transitividade de conceitos éticos e estéticos que notabilizam uma estética cifrada por grupos segregados.

Corpo, Raça e Gênero

No dia 2 de fevereiro de 2021, dia de Iemanjá, a cantora Larissa Luz lançou o videoclipe da canção "Yemanjá é Preta". Gravado em uma praia da Baía de Todos-os-Santos, o videoclipe começa com uma imagem de mar e logo depois Larissa em um pequeno barco toda vestida de branco, acompanhada de mulheres trazendo as vestimentas da orixá. Ao fundo um toque de agogô dando o ritmo do ijexá. A letra da canção diz "Nossos ancestrais têm história/ Têm memória/Têm Lugar/E de onde eles vêm não tem como questionar/ A cor que brilha na pele da rainha do mar/De seios fartos quadris largos/ Fios crespos/Coroa que enfeita/A trajetória do nosso povo constrói sua imagem e afirma: Yemanjá é preta!". Ela toca uma percussão, a canção é quase uma poesia, um canto entoado. Nas águas da Baía de Todos-os-Santos, Larissa fala de ancestralidade, de representações, de orixás, da religião de matriz africana, embalada por uma melodia que mistura ijexá, percussão e bases eletrônicas.



A festa de Iemanjá, que acontece no bairro do Rio Vermelho no 2 de fevereiro, é uma das mais importantes da cidade de Salvador e faz parte de um calendário de festas populares que começa em dezembro e se estende até o Carnaval. Como coloca o arquiteto e urbanista Manoel Carvalho (2016, p. 59) “a ‘festa de largo’⁴ é uma forma tradicional de apropriação do espaço público em Salvador”. Nesses dias a cidade se transfigura e a Praia do Rio Vermelho se torna uma espécie de lugar sagrado para se presentear a Rainha do Mar. Ao mesmo tempo, nos últimos anos, a festa se tornou mais pop e hoje envolve uma série de disputas naquela territorialidade entre eventos tradicionais ligados à religião de matriz africana, envolvendo também os grupos musicais mais orgânicos, as festas com DJs e os artistas já consagrados pela cultura de massa. Mas não há apenas uma disputa entre o som das charangas, batucadas, atabaques e da música pop contemporânea de muitos decibéis emitidos pelas casas de show; há, como dito na letra de Larissa, uma disputa simbólica sobre a cor do Orixá. É importante salientar que este conflito explicitado pela cantora revela um contrassenso na branquitude que marca a caracterização de alguns Orixás, que contrasta com a territorialidade a que nos referimos, formada por uma população majoritariamente negra⁵.

O “mito da democracia racial” revelado na imagem que Salvador tem de si mesma é o debate que Larissa Luz tensiona em seu clipe. Trata-se de uma luta histórica em torno da imagem, como coloca Hall (1997) ao pensar os regimes de representação e seus sentidos. Quando Larissa Luz afirma na sua música que “Iemanjá é Preta”, ela propõe um outro tipo de abordagem para as relações raciais no Brasil, cuja mediação permite abrir o racismo que permeia as relações na cidade de Salvador e atesta o que afirmou Sovik (2009) no título de sua obra: “Aqui ninguém é branco”.

O lançamento de um videoclipe nas vésperas da Festa de Yemanjá foi parte das estratégias comunicacionais de Larissa Luz no sentido de ampliar a discussão que permeia artistas integrantes da atual cena musical pop de Salvador. Referimos à cena que reivindica uma filiação cultural negra baiana, articulando diversas camadas musicais (samba-reggae, axé music, pagode, ijexá, guitarra baiana) em diálogo com outras sonoridades transnacionais (graves, dub, afrobeat). Estas sonoridades impressas também nos territórios compõem o que entendemos por ativismo musical fortemente tensionado por questões étnico-raciais e de gênero. Larissa aciona neste clipe um

4

Festa de largo é um desdobramento das festas religiosas, onde se convive o sagrado e o profano. “Uma forma lúdica de ocupar o espaço da rua, da praça ou de qualquer lugar. Isso é uma festa de largo. (Carvalho, 2016, p. 60).

5

Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mostram que 82,7% da população de Salvador se autodeclara negra, sendo 36,5% pretas e 45,6% pardas.



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

horizonte de expectativas que o público tem com artistas, pautando as territorialidades afetivas, sonoras e geográficas no imaginário da população sobre Salvador e suas espacialidades. Ocorre também uma incorporação de códigos culturais espacializados na cidade, capazes de mobilizar sentimentos e memórias, enlaçando-os a territórios afetivos: o mar, a religião de matriz africana, as roupas brancas, os colares, as mulheres negras que levam os cestos com presentes, a igreja... As imagens reforçam o discurso de etnia e de gênero, quando evocam a origem afro-brasileira da orixá e a intercala aos afetos que se tem no território.

Larissa Luz, logo no início da carreira, foi vocalista da banda Ara Ketu, uma das mais tradicionais da Axé Music e do Carnaval de Salvador. A cantora permaneceu no grupo entre 2007 e 2012, quando saiu em carreira solo. A partir do segundo álbum da nova fase, "Território Conquistado" (2016) passou a apresentar um trabalho no qual articula elementos locais (como a música dos blocos afros) e transnacionais (como os sons graves da música eletrônica), aliados a um discurso político relacionado ao racismo e ao sexismo. Como exemplo da militância da cantora, é possível pontuar músicas como "Bonecas Pretas" (Faixa 5, 2016), na qual ela questiona a ausência de representatividade negra nos brinquedos infantis ("procuram-se bonecas pretas", diz o refrão da canção), e "Meu Sexo" (faixa 6, 2016), que reivindica a liberdade sexual feminina ("é o meu sexo, quem disse que é pra você?", questiona o refrão).

Em 2019, Larissa lançou o álbum "Trovão", que reforça o caráter ativista articulado a uma estética designada de afrofuturista, fazendo referências à ancestralidade africana de uma forma não tradicionalista. O álbum "Trovão", de certa forma, dialoga com cantoras afro-americanas de blues, porque, ao trazer a ancestralidade da religiosidade de matriz africana em negociação com bases eletrônicas e as letras politizadas, contribui para um debate político/estético propício à expressão feminina (Gumes e Argolo, 2020).

Voltando para 2016, quando lançou seu segundo álbum "Território Conquistado", a cantora, compositora e produtora Larissa Luz gerou uma guinada como artista. O álbum foi um marco por reivindicar o protagonismo da mulher negra na música baiana. Dialogando com sonoridades que vão do rock ao rap, do afropunk ao ijexá e letras de impacto como "Ocupamos nosso espaço/ Cada passo um pedaço/ Agora traço uma memória/ Que eu



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna

Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

sempre serei/ Falo eu porque sou nós!", ela usa seu corpo e sua voz como manifestos, pondo no mesmo patamar o trabalho musical e o discurso ativista em prol do feminismo negro. Portanto, o trabalho musical de Larissa Luz se tornou parte de uma experiência política/estética que que Herschmann e Fernandes (2014) chamam de ativismo musical, pois trouxe na sonoridade elementos locais (ijexá, samba-reggae) combinados a outros transnacionais (sons graves, dub, música eletrônica, rap, afrobeat), costurados com o discurso político numa estética pop (Gumes e Argolo, 2020).

Larissa é também parte de um imenso contingente de mulheres negras que vêm sendo cada vez mais protagonistas na luta pela promoção de mudanças através da música, do teatro ou de movimentos sociais. Como coloca Sueli Carneiro, as mulheres têm tido um papel preponderante na feminização das lutas raciais, fato que torna a luta antirracista ainda mais complexa, pois envolve a interseccionalidade, a diversidade de gênero e as próprias dissonâncias do movimento recente.

O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelo movimento negro e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras, e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro (Carneiro, 2011, p. 2).

Sueli Carneiro chama nossa atenção para o fato que artistas, como Larissa Luz, trazem um novo olhar feminista e antirracista em conexão com as lutas do movimento negro, articulando raça, gênero, classe e sexualidade, em uma perspectiva de interseccionalidade. Neste processo, a arte, a cultura e a mídia podem oferecer condições interessantes para profusão de imagens e discursos, anunciando o corpo como protagonista da luta política em articulação com a estética subversiva e com a fala politizada.

Na perspectiva trazida por Kellner (2001) ao avaliar como a cultura da mídia produz política, podemos observar que a música de Larissa Luz também se articula à visão de um grupo oprimido (mulheres negras) em



Corpo, Discurso e cidade: Larissa Luz como arquétipo
da resistência pós-moderna
Nadja Vladi Gumes
Roney Gusmão

busca de uma representação que não seja tão somente o lugar do “outro”. Ainda segundo Kellner (1995, p. 204), “a expressão cultural tem sempre sido uma maneira de resistir à opressão e de expressar experiências de resistência e luta”. O autor traz exemplos de gêneros como *jazz*, *blues* e *gospel* que possibilitaram “expressar luta e resistência” de modo semelhante ao estilo *pop* ativista de Larissa Luz.

Ao falar da representação da diferença, Hall (2016) lembra que o processo de identificação opera no jogo da diferença, pois é sempre desenvolvido no uso da identidade para produzir diferenciações entre “o eu” e “o outro”. Nesta mesma direção, Derrida (1981) também já havia dito que a constituição de identidade está baseada na exclusão, isto é, consiste em tornar algo mais facilmente assimilável pela subordinação à hierarquia de binários: homem/mulher, branco/negro, heterossexual/homessexual... É exatamente dualismos desta natureza que atravessam determinados tipos de representação e, por isso mesmo, carecem de desconstruções por meio do tensionamento de suas fronteiras no campo simbólico. Artistas pós-modernos, como Larissa Luz, ao nosso ver, ajudam a produzir estas rasuras nos binarismos hierarquizados de herança modernista, contribuindo para difundir estéticas que desestabilizam o pensamento dicotômico e, por conseguinte, rabiscando estruturas de poder por intermédio do corpo, da arte e do espaço urbano. Larissa Luz atesta o fato de que a estética pós-colonial não pode prescindir do corpo e dos discursos que dele são emanados como forma primordial de resistência.

Se, por um lado, as dicotomias que sustentam o pensamento ocidental servem de base para sustentar a opressão à medida que hierarquiza subjetividade pelo prisma binário, por outro, a notabilidade de corpos negros, femininos ou *queer* transgredem fronteiras de visibilidade e transtornam hierarquias legadas pelo racionalismo monolítico. Assim, insistimos na relevância política de corpos transgressores como modo de criar cenas de dissenso e notabilizar o discurso político pela estetização do corpo aderido aos espaços físicos e virtuais.



Considerações

Haesbaert (2021) nos lembra que, pelos estudos pós-coloniais, o corpo precisa ser reinserido como elemento fundamental para se alcançar outras escalas de emancipação. O autor nota que o racionalismo eurocêntrico produziu cisões entre corpo e alma, entre razão e emoção, entre essência e aparência..., fato que legitimou o regime colonial inspirado em dualismos hierarquizados. Em oposição, Haesbaert reclama que a repolitização do cotidiano inclui o corpo, como possibilidade de resistência cotidiana. Também nesta direção, Butler (2019) reforça a importância dos corpos em aliança como forma de garantir performativamente o direito político de aparecer no espaço público. A autora se afasta da ideia de público na ótica da *pólis* grega para defender o espaço público como produto dos usos obstinados e constantes de corpos que persistam em visibilidade.

A convergência das ideias apresentadas no parágrafo anterior nos ajuda a entender como artistas, a exemplo de Larissa Luz, são fundamentais no atual contexto, pois, ao notabilizarem o corpo-cidade, em confronto com os códigos estéticos hegemônicos, trancam os regimes de visibilidade e acionam o corpo-discurso como dispositivo fundamental da reivindicação política.

Quando no videoclipe “Bonecas Pretas” (2016), Larissa Luz faz uso do *shopping-center* como ambiência urbana favorável aos dizeres de sua música, a artista cria fissuras nos critérios de elegibilidade dos corpos que podem aparecer num espaço privativo de grande circulação. Pautase, inclusive, a atmosfera seletiva de determinados espaços de grande centralidade nas sociedades pós-modernas, cuja configuração político-econômica neoliberal chancela a coerção e a seleção dos corpos que podem circular livremente e aqueles que devem se manter invisíveis.

De igual modo, quando a artista recorre à Festa de Yemanjá, como modo de explodir as fronteiras de elegibilidade dos corpos, produz-se um deslocamento de significados impressos na espacialidade e, por isso, anuncia-se o caráter performativo do corpo, do gênero e, também, do espaço. Larissa Luz, portanto, reifica a tríade corpo-discurso-espaço urbano em seus videoclipes e, por isso, é aqui entendida como expressão da resistência pós-moderna, que trafega entre fronteiras cada vez mais rasuradas por corpos em visibilidade obstinada.



Referências:

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *in*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.), **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- CARVALHO, Manoel. **A Cidade Efêmera do Carnaval**. Salvador: Edufba, 2016.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DERRIDA, Jacques. **Positions**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- FEATHERSTONE, Mike. **O desmanche da cultura**: globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- FERNANDES, Cíntia Sanmartim & HERSCHMANN, Micael. **A música de rua do Rio de Janeiro**. São Paulo: Intercom, 2014.
- GREINER, Christine. Da cozinha de Deus às membranas virtuais do homem. *in* GREINER, Christine & AMORIM, Cláudia (Orgs.). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010 (p. 125-132).
- GUMES, Nadja & ARGÔLO Marcelo. A cor dessa cidade sou eu: ativismo musical no projeto Aya Bass. **Revista Ecopós**, vol. 23, num. 1, 2020 (p. 219-238). <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/> Acesso em: 13 mai. 2021.
- HAESBAERT, Rogério. **Território e descolonialidade**: sobre o giro (multi) territorial/(des)colonial na América Latina. Niterói: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO; Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2021.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.



KAPLAN, Ann. **Rocking around the clock**: music television, postmodernism and consumer culture. London: Routledge, 1987.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Lisboa: Gradiva, 1990.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade**: o lugar faz o elo. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

MIKLITSCH, Robert. **From Hegel to Madonna**: towards a general economy of "commodity fetishism". New York: State University of New York Press, 1998.

OLIVEIRA, Ana Cláudia. Espaços-tempos (Pós)Modernos ou na moda, os modos. *in*: GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2009 (p. 473-532).

SHINN, Terry. Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento. **Scientile Studia**, vol. 6, São Paulo, 2008 (p. 43-81).

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Videoclipes:

Bonecas Pretas [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3:58). Publicado pelo canal larissaluz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qk3-0qaYTzk>> Acesso em: 13 mai.2021.

Iemanjá é Preta [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (2:53). Publicado pelo canal larissaluz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A9KgtqWPylw>> Acesso em: 15 abr.2021.

Meu Sexo [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3:36). Publicado pelo canal larissaluz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c8jPGShyhbM>> Acesso em 31 mar. 2021.



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia¹

The pre-exile images or the latest photographs taken by Tarkovsky in
Russia

Monique Alves Oliveira²

Resumo

O artigo se concentra na análise das últimas fotografias polaroides feitas por Andrei Tarkóvski antes de deixar a Rússia e declarar exílio político na Itália. O trabalho das filósofas Susan Sontag e Helen Petrovsky será integrado no estudo para trabalhar a noção de instantâneo fotográfico. Por meio dos pensamentos da autora Júlia Kristeva, o artigo pretende mostrar relações estabelecidas entre o estrangeiro e o luto representado pela perda da pátria. As fotos testemunham e participam desse momento peculiar da vida de Tarkóvski e ilustram, com seu esmaecimento e texturas próprias, o sentido nebuloso presente no processo da decisão de deixar a União Soviética e da experiência do auto-exílio.

Palavras-chave: Tarkóvski; polaroides; fotografia; exílio.

Abstract

The article focuses on the analysis of the latest polaroid photographs taken by Andrei Tarkovsky before leaving Russia and declaring political exile in Italy. The work of philosophers Susan Sontag and Helen Petrovsky will be integrated into the study to discuss the notion of photographic snapshot. Through the thoughts of the author Júlia Kristeva, the article intends to show the relationships established between the foreigner and the mourning represented by the loss of the homeland. The photos participate in this peculiar moment in Tarkovsky's life and illustrate, with their own fading and textures, the nebulous meaning present in the process of the decision to leave the Soviet Union and the experience of self-exile.

Keywords: Tarkovsky; polaroids; photography; exile.

1

Este artigo é um desenvolvimento de um dos capítulos da dissertação de mestrado *Esmaecimento do exílio, paisagem de guerra: As polaroides de Andrei Tarkóvski*. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/12700>.

2

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Mestra em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Cinema e Audiovisual. Graduada em Cinema e Audiovisual e Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atualmente é integrante do grupo de pesquisa CPCINE e do Cineclube Movimento.



Introdução

O trabalho cinematográfico e intelectual de Andrei Tarkóvski é mundialmente conhecido, diferente de suas imagens fotográficas, que só foram publicadas pela primeira vez em 2006, no livro *Instant light: Tarkovsky Polaroids*, lançado pela editora Thames & Hudson. A publicação das imagens contou com a curadoria do filho de Tarkóvski e do fotógrafo italiano Giovanni Chiaramonte. No livro, as fotos foram impressas com as dimensões reais de uma imagem instantânea. O volume abarca sessenta imagens das aproximadamente duzentas fotografias que compõem o acervo pessoal de Tarkóvski.

Além dessa publicação, existem outros dois livros de fotografias instantâneas do diretor. A publicação inglesa *Bright, bright day*, lançado pela White Space Gallery em conjunto com a Fundação Tarkovsky em 2007. E a publicação brasileira *Instantâneos Tarkóvski*, de 2012, publicado pela editora Cosac Naify.

Andrei Andreiévitch Tarkóvski (Andriucha), filho de Tarkóvski, é o guardião das imagens e responsável pela organização e curadoria das polaroides. O acervo fica no Instituto Internacional Andrei Tarkóvski, em Florença, cidade que também acolheu a família. Em uma entrevista ao historiador da arte Mark Le Fanu, publicada pelo canal do youtube da instituição *Bonhams*, ele comenta que o diretor costumava descartar as fotografias de que não havia gostado. Mais tarde, Le Fanu (2016) escreve reflexões sobre esse diálogo em uma publicação no site da instituição. Para o pesquisador, esse descarte de imagens simboliza uma curadoria que Tarkóvski pôde realizar das imagens que queria guardar. Ele destaca que o ato representa "uma 'coleção' com a qual nos deparamos aqui: poderíamos até dizer que foi 'curada' por seu criador" (LE FANU, 2016).

De tempos em tempos as polaroides rodam o mundo em mostras especiais. Em 2012, Andrei as trouxe para uma exibição no Brasil, organizada pelo Museu de Arte de São Paulo, com direção de Renata de Almeida. No mesmo evento, foram lançados três livros sobre a vida do diretor: *Tarkóvski - Instantâneos*, pela editora Cosac Naify, já apresentado; *Diários - 1970/1986* e *O Sacrifício*, ambos lançados pela editora É Realizações.



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

Em uma entrevista para a revista *Veja*, Andrei conta que ficou separado do pai durante cinco anos, só o reencontrando no ano de morte do diretor. Sobre a mostra, ele destaca quanto as polaroides são delicadas, de modo que sua exibição demanda certo cuidado de conservação. Afirma ainda que decidiu trazê-las ao Brasil por perceber que a mostra era bastante profissional e que as fotos ficariam “ao lado de mestres do Renascimento, que meu pai amava tanto”. Sobre as imagens polaroides produzidas pelo pai reitera: “Ele tinha essa visão perfeita do que queria alcançar. Eu acho que ele se expressaria bem em qualquer forma de arte, porque é uma questão de olhar” (TARKÓVSKI, 2012).

Imagens antes da Itália

O livro *Instantâneos Tarkóvski* foi publicado pela editora Cosac Naify em 2012. Além das fotografias, o livro apresenta dois textos sobre o diretor. O primeiro escrito pela autora Neide Jallageas, que consta como prefácio do livro. O segundo escrito por Álvaro Machado, uma nota biográfica. A coletânea apresenta 60 imagens polaroides produzidas por Andrei Tarkóvski entre os anos de 1979-1984. Atualmente, o livro é encontrado apenas em sebos e, por não ter contado com reedições, com valor acima do esperado.

Organizando as fotos do livro *Instantâneos Tarkóvski* de maneira progressiva, em função das datas das captações, é possível estabelecer algumas mediações interessantes. Os primeiros registros poderiam ser resumidos como uma tentativa de trabalho e teste com a luz. Registros repetidos de espaços internos e externos, que exibem um suposto interesse de conhecer mais sobre o funcionamento da câmera. Após esse primeiro momento, há uma mudança nítida de interesse na captação: fotos que ressaltam a intimidade da família. Os registros parecem criar uma espécie de série ou álbum de fotografias. O ângulo e o enquadramento das imagens captam o filho, a esposa, o cachorro, a casa e a paisagem de inverno. Por fim, as últimas fotografias revelam ainda um terceiro enfoque: a imagem por si mesma. As fotos parecem testar a paralisação de um espectro do tempo; ou, de um modo subjetivo, refletir teoricamente sobre a capacidade de esculpir o tempo³. Essas últimas imagens adquirem um apelo mais emocional e expressivo, e muitas vezes provocam no registro o apagamento das figuras.

3

Esculpir o tempo é a obra literária escrita por Tarkóvski nos anos finais de sua vida. A primeira publicação deu-se em 1986 pela editora alemã Verlag Ullstein. A tradução brasileira foi editada pela primeira vez pela Martins Fontes, em 1990.



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

No texto introdutório do livro, Neide Jallageas faz um comentário notável sobre as polaroides do cineasta:

“o tempo”, diz o cineasta, “não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo”. As polaroides de Tarkóvski, se pensadas nesta perspectiva, no âmbito fotográfico do qual a metafísica não está excluída, foram realizadas na busca de reter esses vestígios, materializados em imagem. Mas, paradoxalmente, acabaram por projetar e ampliar significados para além do campo estético ou histórico. Como se a imagem, deslizando para as bordas do papel, fluísse no ar, enlaçasse personagens e locações de seus filmes, e também seres e processos da vida, penetrando o secreto das coisas, revelando-o. Revelação que é, na esfera do processo fotográfico propriamente dito, justamente o ato de tornar perceptível o objeto fotografado, momento em que a luz e sombra reordenam formas na superfície fotossensível. (JALLAGEAS, 2012, p. 11)

Os instantâneos que podem ser vistos como integrantes de um álbum da família correspondem ao grupo de últimos registros que Tarkóvski realizou na Rússia. A maioria das imagens foram concebidas na casa de campo do diretor, localizada em Miásnoie, cidade próxima a Moscou. Nesse contexto, final de 1980, Tarkóvski havia retornado da Itália para a Rússia com esperanças de solucionar os problemas do filme *Nostalgia* e regulamentar as autorizações de viagem do filho Andriucha. Ele esperava conseguir sua transferência e a da família para o país estrangeiro para de lá finalizar o filme, uma parceria RAI⁴ e Sovinilm⁵. No entanto, essa espera que a princípio parecia rápida durou quase dois anos. Após muitos conflitos por parte das autoridades soviéticas que temiam que o diretor não retornasse mais à Rússia, em março de 1982, o diretor consegue finalmente deixar o país, mas ainda sem a companhia de sua família. É nesse período de espera que o cineasta produz essas fotografias, momento em que, se comparado à etapa de realização do restante das imagens, também marca o tempo de maior produção de polaroides. A análise de seis dessas fotografias permite observar traduções desses conflitos pessoais e políticos.

4

Radio Audizioni Itália: órgão estatal responsável pelas atividades audiovisuais italianas.

5

Estúdio de cinema soviético.

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira



Figura 1 - Cão Dak, Miásnoie, setembro, 1980. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Nessa imagem, o foco incide sobre o cachorro da família Dakus/Dak, ao qual Tarkóvski dedicou diversas captações semelhantes. À diferença de outras imagens que haviam sido produzidas anteriormente, há uma variável peculiar, talvez ainda não experimentada pelo diretor: a completa submersão do assunto em meio à paisagem. Dak, que surge ao centro da foto, é quase apagado pela penumbra de névoa que toma o quadro. Apesar do posicionamento horizontal da polaroide, tomando como referência a base da margem, e do formato quadrado do instantâneo, o distanciamento do cão intensifica a sensação de verticalidade da imagem. As linhas e as cores do animal se fundem ao fundo, de maneira que sobressai o efeito de indistinção.

Trata-se de uma paisagem melancólica, como também parece ser a figura do cachorro perdido na cena. Levando em consideração o contexto vivenciado por Tarkóvski, podem-se apontar algumas correspondências interessantes. O diretor retorna à Rússia sem muitas expectativas em relação à filmagem de *Nostalgia*. As estadias na casa de campo produziam sentimentos de grande ambiguidade no diretor. Se, de um lado, ele parecia ostentar a sensação de bem-estar, de outro, era tomado por angústia e tédio em relação à sua vida profissional. A contradição dos sentimentos

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

desencadeia uma suspensão das atividades do diretor e certa indeterminação a propósito de suas condições financeiras. A percepção de indefinição se estendia, aliás, da esfera do trabalho para a esfera da instalação pessoal e familiar, em que a angústia da espera se acentuava. Nesse sentido, a atmosfera campesina se torna não só o palco para a manifestação desses afetos ambivalentes em que Tarkóvski vive os últimos momentos no país, mas também um dado externo e objetivo que materializa o processo de diluição. Essa fotografia parece espelhar alguns desses sentimentos e características, compondo uma estrutura apática, em que as combinações são tão semelhantes que se perdem nelas mesmas, provocando uma espécie de anulação monocromática.

Andriucha e Dak são os fotografados da próxima imagem polaroide. O garoto parece ser convidado a olhar para câmera, ao contrário do cachorro que se posiciona no sentido inverso, de costas para o fotógrafo. Atrás das duas figuras há um lago circundado pela vegetação formada por árvores. Na parte da frente, uma vegetação rasteira, que na imagem é iluminada pelo sol. As sombras das árvores que margeiam o lago criam a perspectiva do quadro, o que resulta em uma composição de linhas triangulares acentuadas. Esse efeito produz uma visão de equilíbrio e simetria na imagem, esboçando leveza e sutileza no encontro dos elementos. A fotografia sustenta uma cena contemplativa: uma criança com seu cachorro no fim de tarde em sintonia sublime com a natureza.



Figura 2 - Andrei A. Tarkóvski e Dak, Miásnoie, setembro, 1980. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

Tal como a foto anterior, essa polaroide apresenta um ritmo equilibrado entre as figuras. No entanto, nessa imagem a condensação é provocada pelo encaixe dos elementos, e não pelas cores e texturas. A figura do menino com o cachorro se integra à natureza que compõe o plano de fundo, formando assim uma margem que delinea o quadrado da polaroide. Como apontado, da mesma forma que o equilíbrio pode produzir um conforto visual na imagem, também pode anular, ocultar e distanciar o fotógrafo da captação. Em última análise, esses traços tornam o registro ainda mais ficcionalizado e convencional, distante de uma captação do instante ou de uma representação circunstancial, definida pelo envolvimento do autor com a matéria observada.

A imagem a seguir é a primeira foto em close a ser analisada. Nela, Adriucha encara a lente fotográfica e automaticamente o observador. Por ser um enquadramento fechado, percebe-se de perto a expressão do garoto que permanece sério, sem sorrir. Uma fisionomia com semblante aborrecido. Há muita entrada de luz solar na imagem, que, em contato com a cor amarela da camisa de Andriucha, ganha força de contraste diante do restante da película. Atrás do menino, há uma espécie de cerca-viva formada pela vegetação e iluminada naturalmente.



Figura 3 - Andrei A. Tarkóvski, Moscou, 10 de maio, 1981. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

É comum que fotografias como essas sejam associadas a uma função específica: documentos de identificação, passaportes, crachás, ou até mesmo para serem carregados em colares, carteiras, porta-retratos, conforme Sontag (2004). São fotos que se prestam a uma dimensão utilitária. Nesse caso, é interessante pensar que Tarkóvski pudesse aproveitar os registros para guardar e preservar a imagem da família, já que nesse momento o diretor ainda aguardava as autorizações de saída da Rússia e, portanto, poderia ficar um tempo distante dos familiares. Todavia, é nesse tipo de registro que muito pouco se explora em relação à naturalidade do instante. Como esse estilo de imagem cumpre uma função objetiva, na maioria das vezes, os retratos parecem mais estáticos e artificiais. Apesar disso, a fotografia de Andriucha retém uma rigidez visível. A visualidade do registro não parece ser contemplativa em função de uma paisagem, como parece ser em tantas outras, mas, sim, pelo olhar descontente do garoto que encara a câmera. No meio de tantos outros registros, este devolve com a mesma violência a imagem possuída pela câmera.

No dia exato dessa imagem, há uma publicação interessante realizada nos diários de Tarkóvski. “É estranho: quase não acredito que possa ser realizada uma aliança com a RAI. Ainda assim, eu gosto da Itália. Acontece que para mim lá as coisas são mais fáceis” (TARKÓVSKI, 2012, p. 348). A descrição demonstra como os períodos no campo, captando fotografias e escrevendo notas pessoais, participam da difícil decisão do diretor em se permitir trabalhar fora do seu país. Nota-se, em relação à imagem, como o exercício de fotografar pôde ser testemunha do processo de aceitação pessoal do diretor em tentar realizar-se distante da União Soviética e de representação do seu descontentamento profissional.

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira



Figura 4 - Miásnoie, 26 de setembro, 1981. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

A polaroide acima é uma das poucas captações em cujo dia exato do registro o diretor escreve nos diários. Na imagem, como já observado em outras fotografias, destacam-se os formatos equilibrados dos elementos. O lago se encaixa e é entrevisto na clareira triangular aberta na vegetação. As cores da imagem são frias e o quadro é tomado pelo esmaecimento. Este efeito na polaroide ressalta a sensação de uma luminosidade semelhante à de uma manhã fria no campo, com névoa e umidade que naturalmente se formam nas proximidades de um lago. A descrição de Tarkóvski ilustra o instante fotográfico: "Como é bom aqui! Tem chuva e tempo nublado - mas ainda assim é extraordinário!" (TARKÓVSKI, 2012, p. 387).

Apesar da descrição de Tarkóvski, a fotografia pode ser interpretada de uma maneira contrária à sua exaltação. A vegetação forma um caminho sufocante na imagem até o lago, que surge escurecido e frio. As cores são esmaecidas, sem contraste. É uma imagem fiel da paisagem fria da Rússia e o diretor demonstra isso ao comentar sobre o tempo em Miásnoie nos diários. Seu relato inscreve também a contradição ("mas ainda assim") denotando a imprecisão que a temporada simbolizava em sua vida. Até os dias frios e gelados precisavam ser defendidos na iminência de querer sair de casa.

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

A fotografia a seguir retrata Larissa Tarkóvskaja, Dakus e a casa de campo, que são capturados em perspectiva escalonada. A fotografia recebe a iluminação solar natural, que rebate na figura de Larissa provocando o apagamento da sua expressão. Seu tom de pele e sua cor de cabelo acentuam a convergência luminosa. O restante da foto, no entanto, é encoberto por sombras - com exceção da vista posterior à casa, em que se apresenta o campo iluminado. A casa e o cachorro são encobertos com o mesmo tom e a uniformidade das sombras parece esmaecer o seu brilho.



Figura 5 - Larissa Tarkovskáia e Dak, Miásnoie, 26 de setembro de 1981. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

Tarkóvskaja posa para o fotógrafo com uma encenação natural - principalmente se for comparada à foto-retrato de Andriucha já analisada. Nesta polaroide, é como se a esposa do diretor não percebesse a câmera. Ela não encara o aparelho e sua imagem, diante do sol, assume o aspecto de contemplação da natureza. O cachorro e a casa emolduram a cena campesina de uma manhã solar nos arredores da residência.

Essa cena pode ser comparada ao filme *O Espelho*. O longa apresenta as memórias de vida da mãe de Tarkóvski, Maria Ivanova. A figura da mãe no campo, com seu vestido longo e o penteado dos cabelos presos,

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

representa uma memória íntima ligada à biografia do autor. Paralelo a isso, Tarkóvski perde sua mãe pouco tempo antes do registro e a busca das memórias de infância em captações como esta podem revelar um processo de luto em curso, já que o diretor não participa dos últimos momentos de vida da matriarca. Era justamente entre essas forças que oscilavam os sentimentos do diretor com relação à sua decisão de saída da terra natal. Partir também era, da perspectiva do artista russo, um ato de traição à sua própria ancestralidade.

A polaroide seguinte enquadra, aparentemente, partes da casa do diretor Andrei Tarkóvski. É uma imagem produzida distante do objeto, com intenção de capturar o nascer ou entardecer do sol. A contraluz cria uma sombra sobre a construção, fato que acentua o seu contorno. É uma imagem contemplativa como tantas outras do período e narra a despedida ou nascimento de um dia. Novamente os formatos se integram, a natureza e a residência são separadas apenas por um raio de sol luminoso que incendeia a vegetação em brilho.



Figura 6 - Miásnoie, 02 de outubro, 1981. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

A casa é outro símbolo ligado à infância do diretor. Através das anotações de Tarkóvski, é possível perceber como a casa de campo localizada

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

em Miásnoie é reconstruída e reconstituída várias vezes na biografia do diretor. Sua manutenção parecia nunca ter fim. A primeira reconstrução da residência foi realizada junto da produção do filme *O Espelho*. A casa do diretor havia pegado fogo e toda sua estrutura fora perdida. Tarkóvski reconstrói sua própria casa em Miásnoie enquanto reconstitui a casa-cenário da infância para o filme biográfico. Trata-se de movimentos que podem ter influenciado o diretor na construção de uma casa semelhante à de sua infância para morar com a família.

Contudo, o valor alegórico representado pela imagem da moradia para os russos amplia e ocupa outras camadas de significados. Essa casa de campo se assemelha muito à casa de campo construída para o filme *O Espelho* e, esta, por sua vez, é uma cópia da casa de infância em que viveu o diretor com sua mãe e irmã. Memórias de infância que se manifestavam no olhar de Tarkóvski, reproduzidas na imagem polaróide. É comum encontrar, nos registros dessa época, enquadramentos da casa ou de seus rastros. O portão, telhado, cercas, estruturas, partes que formam a morada e que eram, exatamente nesse momento, cuidadas e reformadas pessoalmente pelo diretor. O exercício de fotografar se assemelha ao de observar, perceber e cuidar. Uma manutenção que era prolongada e indeterminada, mas que abastecia a atividade de recriação do lar, justamente num momento em que este era ameaçado pela iminência da partida. Curiosamente, as fotografias só deixam de captar a casa quando são representadas pela família, numa via em que uma coisa complementava outra.

O álbum de fotos da família e o jogo de distribuição

Buscando examinar a noção de álbum de família na coleção de instantâneos, vale mencionar o trabalho de Susan Sontag (2004), apresentado no livro *Sobre a fotografia*. Segundo a autora, é pela fotografia que “cada família constrói uma crônica visual de si mesma — um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão” (SONTAG, 2004, p. 19). O assunto representado nessas fotos de família vai importar menos do que o ato de fotografar. De acordo com ela, a fotografia se torna um ritual para a instituição da família quando esta sofre uma reformulação, principalmente no processo de industrialização em países da Europa e da América: “a



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram” (SONTAG, 2004, p. 19). O álbum de fotos da família revela o sentido “sobre a família ampliada — e, muitas vezes, tudo o que dela resta” (SONTAG, 2004, p. 19).

No caso das fotografias instantâneas, a autora comenta sobre a criação lógica que pode perpassar a coleção criada pelo registro em polaroide: “quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação, adapta-se a esquemas de classificação e de armazenagem”, tal organização podendo apresentar uma “ordem cruamente cronológica de sequências de instantâneos colados em álbuns de família” (SONTAG, 2004, p. 172). A filósofa também menciona que o “culto do futuro” construído por esse tipo de foto “alterna com o desejo de voltar a um passado mais puro e mais artesanal — quando as imagens ainda tinham um atributo de manufatura, uma aura”. Sontag lembra que a intenção estaria presente na “nostalgia de um estado ancestral da atividade fotográfica”, representada em “daguerreótipos, cartões estereográficos, cartões de visita fotográficos, instantâneos de família, fotos de esquecidos fotógrafos provincianos e comerciais século XIX e início do XX” (SONTAG, 2004, p. 141).

Petrovsky (2019), pesquisadora especialista na obra do cineasta, considera as polaroides de Tarkóvski como “auráticas”, empregando o sentido que Benjamin elaborou no livro *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Segunda ela, o sentido aurático “correspondia à representação de originalidade” (PETROVSKY, 2019, p. 270). A autora prossegue explicando que, quando a fotografia surgiu, foi “representada como uma continuação perfeita da pintura, ou, ao contrário, como sua degradação completa” (PETROVSKY, 2019, p. 271).

Petrovsky (2019) argumenta que “a presença aurática nas primeiras fotografias” não seria “sua propriedade objetiva inerente”, mostrando que “é a nossa visão sem auratização da atualidade que é dirigida pelo desejo e o sentimento da falta de algo” (PETROVSKY, 2019, p. 272). De acordo com ela, “as polaroides têm muito em comum com as primeiras fotografias; sua baixa tecnologia condiciona e guia sua beleza”. Assim, sua tese é de



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

que essa “utopia estetizada” tenha sido incorporada por Tarkóvski ao realizar imagens com o aparato.

A autora também descreve que, além da simplicidade existente no funcionamento da câmera e do filme polaroide, há uma singularidade especial nesse tipo de registro: “polaroides não podem ser reproduzidas” (PETROVSKY, 2019, p. 282). No caso das polaroides de Tarkóvski, o apagamento parece estar ocorrendo de forma mais visível em registros que foram mais expostos à luminosidade no momento da captura. E talvez esse apagamento possa se relacionar menos com a resistência do filme e mais com os aspectos da captura. No entanto, vale retomar o testemunho do filho de Andrei Tarkóvski, que diz não saber “quanto tempo essas fotos aguentarão o passar do tempo. Em alguns anos, elas podem não existir mais” (FILHO..., 2012).

Em contraponto ao pensamento de Susan Sontag, Petrovsky (2019, p. 267) define que as polaroides “não estavam predestinadas a complementar o álbum de família (essas fotos não correspondiam ao tamanho dos álbuns dessa época) e não se encaixavam no orçamento doméstico”. Para a autora, “as pessoas que usavam este aparelho sabiam que era um brinquedo incrível. Elas não desejavam guardar as fotos, mas sim distribuí-las para que outros também pudessem participar desse jogo” (PETROVSKY, 2019, p. 266). No entanto, tal jogo de distribuição não é realizado pelo diretor. Além de guardar as fotografias, Tarkóvski também descartou as de que não gostava, como comentado anteriormente.

Conhecemos o estrangeiro que chora eternamente o seu país perdido. Enamorado melancólico de um espaço perdido, na verdade, ele não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada. Ele sabe disso, com o saber desolado dos que desviam a raiva dos outros (porque sempre existe um outro, uma causa ruim do meu exílio) contra si mesmo: “Como pude abandoná-los? Eu mesmo me abandonei”. E mesmo aquele que, aparentemente, foge do veneno vicioso da depressão, não se priva disso, no fundo do seu leito, nos momentos glaucos entre a vigília e o sono. Pois em meio a nostalgia, embebido de perfumes e de sons aos quais não pertence mais e que, por causa disso, o ferem menos que os daqui e de agora, o estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante. Feliz? (KRISTEVA, 1994, p. 17-18).



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

A passagem acima foi extraída do livro *Estrangeiro para nós mesmos*, da escritora Júlia Kristeva. No trecho, a figura do estrangeiro é construída a partir do sentido da melancolia. A autora define a perda do país como uma miragem que não poderá mais ser reencontrada. O estrangeiro é alimentado pela nostalgia da imagem que se perdeu, mas que teima em se repetir no presente diante do olhar para um passado melancólico.

A passagem acima pode ser comparado a uma situação experimentada por Andrei Tarkóvski e seu roteirista e amigo, Tonino Guerra⁶, declarada em uma entrevista realizada em novembro de 2009, pelo diretor americano PJ Letofsky – a fim de coletar material para o que mais tarde foi concebido em seu documentário *Tarkóvski: Tempo Dentro do Tempo* (2015). Na entrevista, Guerra (2009) comenta da relação próxima que construiu com o diretor e de como os dois se comunicavam quando moravam na Rússia por meio de passeios na neve: “Não é que gostemos do frio, é que estávamos sob vigilância policial e nossas conversas tinham que ser secretas”. Guerra também explica que ele e sua esposa ajudaram Tarkóvski a ir para a Itália filmar *Nostalgia* (1983), e que percebia no amigo uma profunda “nostalgia russa”. Ele conta que Tarkóvski costumava olhar os campos arados por minutos, e um dia o questionou por que ele ficava tanto tempo descansando o olhar sobre a paisagem. Tarkóvski, que nessa época já estava na Itália filmando o longa, responde: “Porque estou na Rússia. A terra arada é a mesma. Por trinta minutos, sinto como se fosse a Rússia”.

Tendo em vista essa nostalgia vivenciada por Tarkóvski e testemunhada por seu amigo Tonino Guerra, é possível imaginar a figura de estrangeiro construída por Kristeva habitando as experiências do russo distante da pátria. Os valores sensoriais apresentados pela autora podem ser comparados ao olhar do diretor lançado por minutos sobre a paisagem italiana. A casa russa parece permanecer nos seus sonhos, apesar de ser tão realista quando representada nos filmes e também nas fotografias instantâneas. As imagens rememoram o período conturbado de decisão e quebra de um vínculo com a pátria, bem como ilustram a nostalgia e a busca do país ao representá-lo indiretamente na construção semelhante à paisagem soviética. Essas cenas são mais explícitas nas últimas fotografias produzidas por Tarkóvski ao deixar a Rússia. O diretor parece querer simular o mesmo olhar para os campos arados, testemunhado por Guerra, só que dessa vez construído pela mira da lente fotográfica.

6

Tonino Guerra foi roteirista e escritor italiano. Em janeiro de 1976, iniciou aproximações profissionais com Tarkóvski em nome da RAI. Guerra também realizou parcerias com diretores importantes, como Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Theo Angelopoulos e Francesco Rosi.



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

Outro comentário relevante de Guerra foi publicado por Petrovsky em seu texto. No trecho o autor discorre sobre as polaroides do amigo definindo também o sentido das imagens:

As imagens são como nuvens de borboletas diante dos olhos daquele que pode compreender e sentir a brevidade da vida; não a sensação causada por uma doença que ainda está por vir, mas a percepção de que tudo ao redor consiste em olhares esquivos, que devem ser mantidos para si, em uma jornada que pode ser extremamente difícil.... (GUERRA apud PETROVSKY, 2019, p. 264-265)

A fotografia, por ser uma apropriação do tempo presente, coloca em questão a finitude da vida. No caso do instantâneo, esse pedaço de tempo se materializa na frente do produtor em segundos. Por estarem em constante fragmentação, as imagens polaroides de Tarkóvski conseguem ampliar ainda mais essas relações entre a vida e a morte. Além disso, disseminam toda aura presente na composição de seus registros nos fotogramas das imagens cinematográficas, principalmente as que fazem referência à memória afetiva do diretor, tal como um espectro do tempo. O encontro do diretor com a câmera parece consolidar também seu encontro com uma tessitura imaginada em seus sonhos, reproduzida em seus filmes, experimentada no equipamento fotográfico e nos filmes instantâneos.

Tendo em vista o contexto iminente de saída do país, é plausível afirmar que o diretor desejasse arquivar registros de sua família. A ideia de experimentação também é aplicável, já que há um filme sendo produzido em todo esse percurso. Além disso, as fotos criadas pelo diretor também podem representar, mais do que um álbum, um documento notável da representação fiel de uma família russa. A mira da lente fotográfica enquadra filho, cachorro, casa, esposa, frio, natureza, bruma, nostalgia e saudade. Fabricações de quem já deseja partir, mas ainda se vê dentro de casa, gestualizando cenas de um passado em construção que pretende carregar.

“Eu já me sinto como um ninguém. Nem um diretor, que deve trabalhar, nem uma pessoa ativa”, mencionava Tarkóvski (2012, p. 330) após estar dois meses no campo. A sensação de anulação também era promovida pela estadia no campo e, como comentado, surge visível em



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

alguns instantâneos. E é importante mencionar que, muitas vezes, a representação fotográfica anula a necessidade da representação escrita - levando em conta que o diretor tinha o hábito diário de realizar anotações pessoais. Nesse sentido, poucas são as anotações que correspondem aos dias de captação das imagens. O relato abaixo, porém, constitui uma das exceções. Ele corresponde ao dia 26 de setembro de 1981, no qual o diretor realizou dez fotografias instantâneas, algumas analisadas anteriormente.

Como é bom aqui! Tem chuva e tempo nublado – mas ainda assim é extraordinário! Hoje devemos pensar sobre como fixar as persianas das janelas, que devem permanecer após a reforma. Depois precisamos fazer um alpendre no terraço da entrada da sauna. Hoje, durante a noite inteira, havia nevoeiro, e agora são dez horas, e o nevoeiro continua espesso e impenetrável. À noite são visíveis as estrelas. Comecei a fazer o alpendre sobre o terraço da entrada à sauna. Não há material. “Fabrico” pilares de partes. (TARKÓVSKI, 2012, p. 387)

A observação da natureza russa parece combinada à manutenção da casa exercitada de maneira frequente na biografia do diretor. Curiosamente os registros seguintes que o diretor realizou já no país estrangeiro se voltam para o ambiente interno. A casa, localizada na Itália, se torna o enquadramento principal. E, com ela, o espaço do vazio fotografado, que testemunha a espera do filho. Diferente das anteriores, essas fotos agora denunciam o luto atravessado pela família, subitamente interrompida pela separação forçada.

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira



Figura 7 - San Gregorio, 11 de dezembro, 1983. Fonte: TARKÓVSKI (2012).

As últimas fotografias de Tarkóvski realizadas na Rússia se tornam documento especialmente quando seu significado é cotejado com o restante do arquivo imagético criado pelo diretor já como estrangeiro na Itália. Se antes elas poderiam se assemelhar a um álbum da família russa, unidas ao restante, formalizam uma denúncia: a desintegração forçada do núcleo familiar.

Considerações Finais

O trabalho buscou apresentar como as imagens fotográficas do diretor testemunham e participam dos processos de afastamento da União Soviética. No espaço de quase dois anos, Tarkóvski fotografou sua família no campo criando uma crônica visual do seu último olhar para a terra natal. Muitas vezes, seus familiares representavam a cena campesina típica do país, em outras, a textura própria do filme instantâneo e o enquadramento puderam completar a ambiguidade presente nesse processo de partida. Além disso, o artigo também buscou trazer interpretações diversificadas sobre as questões relacionadas à criação do álbum de fotos a partir da

As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

coleção de polaroides, no que diz respeito ao desejo do diretor quando inicia sua produção de imagens com o instantâneo. Por fim, foram relacionados também os sentimentos de estrangeiro e a experiência biográfica do russo. A mira da câmera ao procurar a casa refletida pelos familiares se voltou, em um momento posterior, ao interior dos espaços.

Referências:

JALLAGEAS, Neide. Travessias. In: TARKÓVSKI, Andrei. Tarkóvski Instantâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KRISTEVA, Júlia. Estrangeiro para nós mesmos. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE FANU, Marc. Bonhams, 2016. Disponível em <https://www.bonhams.com/magazine/22320/>. Acesso em: 01 jul. 2021.

MORISAWA, Mariane. "Meu pai preferia que odiassem seus filmes a que analisassem" diz filho de Andrei Tarkóvski. Revista Veja online, 2012. Disponível em <https://veja.abril.com.br/entretenimento/meu-pai-preferia-que-odiassem-seus-filmes-a-que-analisassem-diz-filho-de-andrei-tarkovski>. Acesso em: 01 jul. 2021.

PETROVSKY, Helen. Beleza sem prata: as polaroides de Andrei Tarkóvski. Tradução: Natalia Fomenkova e Neide Jallageas. In: JALLAGEAS, Neide; BARROS, Erivoneide. Panorama Tarkóvski. Kinoruss: São Paulo, 2019, p. 263-293.

PJ, Letofsky. Tonino Guerra on Andrei Tarkovsky. Youtube, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d0Tvqr-KnrU>. Acesso em: 01 jul. 2021.

SALEM, Rodrigo. Filho de Tarkóvski diz que polaroides são "dolorosas". Folha de São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/71807-filho-de-tarkovski-diz-que-polaroides-sao-quotdolorosasquot.shtml?origin=folha>. Acesso em: 01 jul. 2021.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



As imagens que antecedem o exílio ou as últimas
fotografias feitas por Tarkóvski na Rússia
Monique Alves Oliveira

TARKÓVSKI, Andrei Arsensevich. Esculpir o tempo. Tradução: Jefferson Luiz Camargo e Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. Diários 1970-1986. Tradução: Lázarev, Alexey. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. Tarkóvski Instantâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. "Tarkovsky's Mirror On The World". Bonhams, 2016. Disponível em: https://www.bonhams.com/press_release/22294/. Acesso em: 01 jul. 2021.

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra¹
Henrique Grimaldi Figueredo²

Resumo

Numa época de imensos desafios socioeconómicos, assomou um conceito que parece ubíquo: o de empreendedorismo, acompanhado por uma narrativa empreendedora que o suporta. O que está por detrás da narrativa empreendedora nas artes e na cultura? É realmente empoderadora como proclama? Como se apõe este fenómeno às realidades portuguesa e brasileira em termos de trabalho criativo nas artes e na cultura? Que tipos de empreendedorismo existem? É isso que nos propomos responder neste artigo. Primeiro, elaboramos um estado da arte para uma análise mais fina do fenómeno do empreendedorismo ao longo dos tempos. Em seguida, estudamos o impacto deste fenómeno em Portugal e no Brasil a partir de dois *case studies* paradigmáticos: a Casa da Xiclet no Brasil e o Maus Hábitos em Portugal.

Palavras-chave: trabalho criativo; empreendedorismo cultural; artes; Portugal-Brasil.

Abstract

In a time of immense socioeconomic challenges, a seemingly ubiquitous concept manifested itself: entrepreneurialism, along with the entrepreneurial narrative that supports it. What is behind the entrepreneurial narrative in arts and culture? Is it really as empowered as it proclaims? How does it overlap with Portuguese and Brazilian realities of creative work in culture and the arts? What kinds of entrepreneurialism are there? That is what this paper sets out to answer. Firstly, we go through the state of the art to enable a finer analysis of the entrepreneurialism phenomenon through time. Next, we study its impacts in Portugal and Brazil from two paradigmatic case studies: Casa da Xiclet [Xiclet House] in Brazil and Maus Hábitos [Bad Habits] in Portugal.

Key words: creative work; cultural entrepreneurialism; arts; Portugal-Brazil.

1

Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto, Portugal. É professora na Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade. É ainda investigadora do Griffith Center for Social and Cultural Research na Austrália, do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT), do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET – IUL). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como *Critical Arts, European Journal of Cultural Studies, Journal of Sociology, Cultural Sociology, Cultural Trends, Sociologia – Problemas e Práticas* ou *Revista Crítica de Ciências Sociais*. É editora (em conjunto com Lígia Dabul) da revista *Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*. E-mail: <pguerra@letras.up.pt>, <paula.kismif@gmail.com>. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2377-8045>.

2

Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) bolsa n.º 2019/10315-5. Editor executivo do periódico *Todas as Artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, sediada no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal. E-mail: henriquegrimaldifigueredo@outlook.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6324-4876>.



1. Prolegómenos

Encontramo-nos numa época de profundas mudanças sociopolíticas. Simultaneamente, deparamo-nos com uma nova mudança no espírito do capitalismo: o surgimento da narrativa empreendedora, temática ubíqua nos dias de hoje. São-lhe dedicados programas governamentais, relatórios públicos, *workshops*, programas televisivos, *TEDx Talks* e um sem fim de notícias jornalísticas, entre muitos outros. Por vezes, parece que o empreendedorismo é a resposta para todos os males das nossas sociedades. Mas o que estará por detrás da narrativa empreendedora? A realidade brasileira, um país do Sul Global, é muito específica (WALLERSTEIN, 1984; SANTOS; MENESES, 2010). Trata-se de um país com uma economia de pendor neoliberal, marcada pela precariedade e incerteza. Não é despidendo que o Brasil seja o país com o maior número de empreendedores em todo o mundo. Tal parece salutar à primeira vista, mas, numa análise mais fina, certifica uma realidade bem mais complexa e dramática: trata-se, sim, de um empreendedorismo de último recurso. Indivíduos que, frente à impossibilidade de acederem ao mercado de trabalho, se lançam em negócios pessoais no quadro de uma colossal economia informal (HADLEY; BELFIORE, 2018; BANKS, 2017).

Assim, antes de falarmos do conceito de empreendedorismo per si, é necessário abordar as mudanças nas sociedades ocidentais globais ao longo das últimas décadas, como a rutura do compromisso fordista e a consequente destruturação do Estado-Providência. Estas mudanças estruturais levaram a um processo de desfiliação (CASTEL, 2003), isto é, a uma crescente individualização e atomização, aliados a um número crescente de indivíduos em situação de exclusão social. Serge Paugam (1999) aborda esta questão através do conceito de desqualificação social: existe um número crescente de indivíduos que ou não conseguem aceder ao mercado de trabalho ou, quando o conseguem, o fazem através de empregos precários e informais não só no Sul Global mas também no Norte Global (GUERRA, 2021).

Percorrendo estas abordagens teóricas e parando em dois cases ilustrativos, dividimos este artigo em quatro partes. Na primeira, analisaremos o conceito de empreendedorismo ao longo dos tempos, a sua história e o seu



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

maior enfoque hoje em dia, em conjunto com uma narrativa empreendedora que permeia praticamente todas as esferas sociais; na segunda seção, examinaremos a chegada da lógica empreendedora ao mundo cultural e os seus efeitos nas políticas públicas; partindo desse lastro teórico e reflexivo, avançaremos para a terceira e quarta partes, isto é, ante ao adendo da lógica neoliberal na cultura, algumas práticas delineiam-se formando núcleos de resistência e traçando outras possibilidades de resistência (de sobrevivência) do viver contemporâneo. Para tanto, analisaremos dois exemplos de empreendedorismo cultural *do-it-yourself* (DIY), contestadores e/ou promotores de formas alternativas de sobrevivência e de circulação das economias neoliberais, numa perspectiva comparada entre o Brasil e Portugal. Ressalvemos que mesmo na apresentação e discussão destes dois cases não deixaremos de parte uma abordagem crítica que não os retira da arena do capitalismo tardio.

2. Genealogia do empreendedorismo

O conceito de empreendedorismo não é tão recente como se proclama. Fillion (1999) patenteia a sua origem na Idade Média. Conquanto, não tinha exatamente o mesmo significado que hoje atingimos quando pensamos em empreendedores. Foi o economista franco-irlandês Richard Cantillon, à data da publicação do seu *Essai sur la Nature du Commerce en Général* no século XVII, quem, pela primeira vez, associou o conceito de empreendedor a alguém que aceitasse riscos nas suas decisões económicas, passando a ser uma expressão associada a algo incerto e arriscado. Todavia, foi apenas a partir do século XIX que o conceito de empreendedorismo ganhou a sua alforria. Desde então, passou a ser visto como uma qualidade essencial a nível social e económico, um comportamento social a ser elogiado e estimulado. Por consequência, passou também a ser alvo de múltiplas análises sociológicas e económicas: a nível sociológico não podemos deixar de falar do seminal trabalho de Max Weber (2004) sobre o espírito do capitalismo. Todavia, a análise mais conhecida talvez tenha sido a de Joseph Schumpeter, em meados de 1930, que caracterizava o empreendedor como o motor do desenvolvimento económico, alguém que dinamizava o sistema capitalista. Mais do que isso, Schumpeter (1988)



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

associava ao empreendedor características pessoais acima da média, capazes de superar tudo e todos no seu desejo de singrar. É de notar aqui a conjugação de uma visão biologizante com uma análise económica.

Peter Drucker (2011), outro dos principais pensadores do empreendedorismo, rejeitava a ideia do empreendedor como um homem superior ao seu contemporâneo; antes, perspetivava o empreendedorismo como um fenómeno objetivo que expressa uma dada cultura de negócios e que, por isso, pode ser ensinado e difundido. E, de facto, foi-o. Tal é exemplificado pela panóplia de livros que pretendem ensinar os passos que todo e qualquer empreendedor deve tomar, assim como apresentaras histórias de vida de superação de vários empreendedores famosos. Formou-se um verdadeiro mercado em torno do desvendar dos segredos na origem do sucesso empreendedor. Patricia H. Thornton (1999) procura sintetizar estas duas visões sobre o empreendedorismo. Para tal, postula que o empreendedorismo deve ser compreendido como a junção entre as características individuais dos empreendedores e o contexto social em que emergem – no fundo, Thornton combina, na sua definição, as capacidades excecionais que Schumpeter postula e a cultura de negócios defendida por Drucker.

Debates à parte, o conceito de “empreendedorismo” rapidamente saiu das paredes da academia e entrou nos meios de comunicação. Inicialmente nos média económicos, a ideia de empreendedorismo expandiu-se, rapidamente, às médias generalistas e passou a fazer parte do vernáculo comum. Toda a gente passou, se não a usá-lo, pelo menos a ouvi-lo constantemente, quase sempre com uma conotação positiva. Consequentemente, este novo modelo económico, mas, sobretudo, social, foi-se legitimando e naturalizando na esfera pública (DORNELAS, 2007). Costa, Barros e Carvalho (2011), na sua análise sobre a génese deste conceito, consideram que o empreendedorismo se tornou a narrativa atual do espírito do capitalismo (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009).

O empreendedorismo assoma, assim, como uma panaceia universal, a nova cara de uma solução para mascarar quer os efeitos de uma crise dolorosa, quer a incapacidade estatal de lidar com um número crescente de desqualificados sociais, incapazes de encontrar um emprego estável e seguro. O problema surge quando, como tantas vezes nas últimas décadas,



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

a responsabilidade sai da esfera do Estado e passa a ser individual, com tudo o que isso implica. Dardot e Laval (2010) falam da propagação de uma “boa nova” empreendedora que criaria uma sociedade idealizada, liderada por empreendedores, baseada no mundo das *startups*, *coworking*, *networking*, etc., que levariam a novas formas de produzir, trabalhar, viver e de se relacionar (DRUCKER, 2011) e o indivíduo ideal passa a ser aquele com espírito empreendedor, pouco interessado com a política e apenas interessado em fazer avançar o seu sonho. A narrativa do empreendedorismo ultrapassa, desta forma, a simples esfera económica e passa a ter como objetivo a transformação de todas as esferas da vida social. Os discursos e representações dos empreendedores na *Folha de São Paulo*, estudados por Julia Salgado (2016), são exemplares desta realidade. Toda uma panóplia de conceitos, desde o empreendedorismo até à economia criativa, sinaliza uma nova época económica e social: um capitalismo supostamente renovado, que alia a busca pelo lucro com ética e felicidade. Isto daria lugar ao advento de uma sociedade idealizada, uma utopia em que todos seriam empreendedores, todos se motivariam e inspirariam uns aos outros e em que ninguém precisaria do Estado e (quase) todos seriam criativos, flexíveis, realizados e felizes (BELFIORE, 2021).

3. A cultura encontra o empreendedorismo

Até meados do século XX, o campo cultural encontrava-se sob responsabilidade estatal, na medida em que era o Estado quem fornecia o apoio necessário a atores e instituições (MARTINS; TAVARES; RODRIGUES, 2016). Todavia, especialmente na década de 1990, a situação muda quando os discursos neoliberais passam a reger o campo cultural, alterando o paradigma da relação entre Estado, cultura e economia. Loacker (2013) fala da passagem, no Reino Unido, da ideia de indústrias culturais para a de indústrias criativas. E, como vimos, a lógica da criatividade aliada ao empreendedorismo remete também para uma autorresponsabilização dos indivíduos, cuja trajetória passa a ser mais incerta e precária sem os apoios públicos. Desde então, tem existido um intenso debate sobre o potencial das indústrias culturais e criativas. Para muitos governos, estas foram vistas como panaceias para dinamizar cidades anquilosadas pela pós-industrialização,



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

o que se refletiu na implementação de várias agendas criativas e políticas públicas (QUINTELA, 2017; QUINTELA; FERREIRA, 2018). Este fenómeno de *economização da cultura* (VALCK, 2014; LAMONT; McGUIRK, 2017), em que esta passa a ser entendida como um fator chave para a revitalização de cidades deprimidas, tem, teoricamente, um objetivo duplo: por um lado, uma dinamização económica dos territórios, num contexto de crescente competitividade interurbana acentuada pelo processo globalizante; por outro, um reforço da coesão social (BIANDCHINI, 1993; BELFIORE, 2002).

Concomitantemente, ao alargamento do conceito de criatividade acima referido, este passou a deter um papel crucial nas sociedades ocidentais; Lash e Urry (1994) consideram ser isto uma consequência da profunda interligação entre arte, cultura e economia. A criatividade, antes associada ao ideal romântico de um génio a trabalhar sozinho contra tudo e contra todos, com um conhecimento não aprendido, mas inato, afastou-se desta perspetiva idealizada. A criatividade passou a ser encarada como uma competência com uma dimensão quotidiana, de liberdade de escolha, e que todos podem aprender e desenvolver.

A criatividade, e todo o discurso que lhe está associado, passou a deter um cariz mais económico e empreendedor, muito associado ao *novo espírito de capitalismo* abordado por Bolstanki & Chiapello (2009), isto é, à capacidade de resolver de forma criativa e inovadora um conjunto de problemas e ineficiências do sistema capitalista. Bolstanki & Chiapello (2009) mostram como a arte e a cultura abriram o caminho para a aplicação dos princípios da economia flexível: o que dantes era específico ao mundo das artes, agora está generalizado na esfera laboral – flexibilidade, capacidade de *multi-tasking*, capacidade de tomar decisões arriscadas, autoemprego, etc. Como Pedro Quintela (2017) constata, o que poderia ser entendido como um sinal de precariedade, de uma má situação no mercado laboral, agora é acompanhado por um discurso otimista, que valoriza estas capacidades como libertadoras e inovadoras³.

Desta forma, podemos falar de um empreendedorismo cultural, que implica a introdução de novos modos de trabalho de forma a suprir uma crónica escassez de fundos públicos. Daí que tenha sido previsível o surgimento em massa de empreendedores e pequenas empresas culturais no que comumente se apelida de indústrias criativas (DAVEL; CORA, 2016).

3

Todavia, autores como Gill (2002, 2007) consideram que é necessário refletir sobre as verdadeiras consequências do trabalho criativo para além do encanto que lhe está associado: a baixa remuneração, o esboroamento da dicotomia esfera profissional e esfera pessoal, a falta de proteção profissional, etc.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

Estas, lembram Ellmeier (2003) e Menger (2001), tratam-se de um mercado baseado na precariedade, contratos de curto prazo, ausência de fronteiras entre vida social e profissional e baixos salários. Claro que não são assim *vendidas*: são, pelo contrário, publicitadas enquanto espaços para jovens independentes, criativos e polivalentes, com capacidade de arriscar e de dedicar a sua vida (e, naturalmente, tempo) por um sonho (ELLMIEIER, 2003).

No fundo, os artistas tiveram de se acomodar à narrativa do empreendedorismo, sendo quase forçados a tornarem-se microempresários culturais (DAVEL; CORA, 2016). Tudo isto tem por consequência, como estabelecido por Bendassoli e Wood Jr (2012) para São Paulo e Paula Guerra (2017, 2018, 2020, 2021) e Ana Oliveira (2019) para Portugal, um cada vez maior imperativo para os atores terem empregos paralelos às suas atividades artísticas por forma a conseguirem pagar as suas contas no final do mês. Eleonora Belfiore (2021) chama atenção inclusivamente para uma “falha moral” das políticas culturais: a prática artística social subfinanciada serve frequentemente de apoio a argumentos sobre os benefícios sociais das artes, que são utilizados para reforçar o financiamento de instituições artísticas públicas tradicionais e bem estabelecidas, mantendo-se a escassez de recursos das formas de atividade de cariz social (DUBOIS, 2015).

Caterina Pizanias (1992) recorre ao conceito de *hyphenated artist* para descrever a situação em que um artista tem um segundo trabalho numa área que não a arte. Isto pode implicar que os artistas ponham a arte de lado por um longo período de tempo até auferirem dinheiro suficiente para se autofinanciarem. Simpson (1981), por seu lado, sugere que existe o risco que um trabalho secundário *devore* a criatividade do artista, ameaçando a sua identidade artística. Já Bain (2005) refere que o facto de um artista ter mais do que um trabalho para conseguir sobreviver nem sempre é bem visto na comunidade artística, apesar de ser uma prática comum a grande parte dela, pois subsiste a ideia de que ser artista é um trabalho a tempo inteiro e uma maneira diferente de estar na vida. Por sua vez, Angela McRobbie (2004), ao falar do mundo da moda, nota que a precariedade e os contratos a curto prazo são tão recorrentes o eventual desemprego é algo garantido. Alguns veem-no como uma pausa entre trabalhos; outros, por consequência da tal naturalização, acabam por o mitificar: como vários grandes nomes da indústria, em algum ponto da sua carreira, estiveram no desemprego, este acabou por entrar na mitologia do mundo da moda.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

Portanto, é iminente patentear a outra face da ideologia empreendedora (ABBING, 2002): uma desvalorização do trabalho e um agravamento das condições de trabalho artístico. Por outro lado, e simultaneamente, uma crescente valorização da cultura enquanto motor de desenvolvimento económico. Estando estabelecido que a prática artística social, no geral, depende de um *subsídio invisível* por parte dos artistas e criativos, Eleonora Belfiore (2021) lança todo um conjunto de questões face às condições de trabalho dos artistas e profissionais do trabalho cultural – mais especificamente das práticas artísticas de cariz social de natureza participativa e de intervenção social junto de comunidades desfavorecidas, vulneráveis ou em risco de exclusão – a saber: a transferência (ilegítima) da prática real do cuidado para os artistas e profissionais do projeto; a falta de treino adequado e apoio psicológico e emocional, para trabalhar com comunidades vulneráveis; a falta de reconhecimento e remuneração pelo trabalho emocional realizado pelos encarregados do projeto.

Nos últimos anos, o conceito de cultura mudou: deixou de estar restrito às suas esferas tradicionais e passou a englobar uma visão mais alargada. Em parte, isso está relacionado com o avanço da globalização, o declínio do protecionismo económico e a consequente interdependência internacional, algo que não deixou de afetar o setor cultural, agora entendido como um acelerador da economia em pleno direito. Existiu similarmente todo um conjunto de fatores económicos e sociais que promoveu esta nova configuração do setor cultural e das indústrias criativas, desde a melhoria dos rendimentos médios das famílias, a terciarização da economia, a supra referida interdependência internacional, o aumento sustentado da escolaridade, bem como a crescente importância dada ao lazer (em conjunto com o aumento do tempo livre), o multiculturalismo, que trouxe consigo novas culturas e modos de vida, e o crescente número de empregos em áreas do setor cultural (VENÄLÄINEN, 2018; DU GAY; PRYKE, 2002; HESMONDHALGH, 2002; SILVA; BABO; GUERRA, 2015; GUERRA, 2013). Em brevíssimo, a interpenetração entre cultura/economia e criatividade/economia é inegável. Cada vez mais, o potencial da cultura, e nomeadamente a sua diversificação, é essencial para uma economia global de crescente competitividade.



4. The winner takes all. A interface das artes e da criatividade

A relação entre arte, criatividade e empreendedorismo está longe de representar uma alteração fulcral nos *modos de fazer capitalistas* do século XXI. Embora agora mais avolumada, a ideia de empreendedorismo sempre esteve associada ao cerne da lógica capitalista como solução fundamental que desloca a responsabilidade pública ao indivíduo, isto é, uma operação azeitada de concessão - logística, narrativa e dissociativa - que mitologiza a sobrevivência do sujeito pelo sujeito, aliviando a centralidade estatal e os compromissos sociais apregoados na ideia primeira e utópica do contrato de responsabilidades imaginado por Thomas Hobbes. Entre os modelos agenciáveis como ilustração desta problemática, particularmente no que concerne à cultura, Lipovetsky e Serroy (2015) apresentam a concepção de um *capitalismo artista* quando, na conjuntura de uma política económica hiper-capitalista, as artes e a criatividade – que outrora resistiram em alguma medida ao cálculo superavitário da vantagem financeira – suspendem ou deslocam sua denegação económica para se tornarem outra – e bastante importante – fonte de lucro. Acumulam-se, por exemplo, museus privados e vendas exorbitantes de obras de arte; os colecionadores confundem-se com presidentes corporativos, e as qualidades estéticas ou sensíveis de uma obra são sempre obliteradas pela sua precificação em leilão. O *capitalismo artista*, assim descrito, torna-se, na realidade, uma das vertentes mais radicais e profícuas do sistema económico atual, e, também nele, promulga aspetos do empreendedorismo, da individuação e de um novo génio criador.

A excrescência de um capitalismo artista não nos fala de uma conquista autonomizada de consciência do valor da arte, que, por vezes, se desdobra na sua precificação; pelo contrário, é a inserção de uma lógica neoliberal no universo estético que aperfeiçoa a relação altamente lucrativa – e aparentemente sem limites – entre uma economia simbólica e uma economia capitalista. O reconhecimento da produção de preço nas artes não é a consciência do seu valor social. Justapõe-se, mesmo, a prática deliberada de aquisição, gestão e revenda de preceitos simbólicos de diferenciação que, por vezes, atuam na própria atualização do sistema económico. É o que fica latente na análise de Boltanski e Chiapello (2009) sobre o movimento de maio de 1968: os autores argumentam que, ao invés



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

de fragmentar a lógica económica, a energia juvenil contestatária serviu como um modo de reinvenção do próprio sistema após a crise petrolífera de 1973. O campo das artes e da criatividade, nascido, por vezes, contestador e resistente, vai-se, lentamente, cambiando num modo de operação acorçado no próprio fazer sistémico, rejuvenescendo e lapidando o já corrente modo de exploração. Não é incomum falarmos de uma mitologia do empreendedorismo. Diversos sociólogos que focalizam os aspetos contemporâneos do trabalho partem exatamente dessa chave teórica para descrever a incorporação narrativa dessa modalidade de aproveitamento da força de trabalho, mais subtil, e que coloca na dependência exclusiva do próprio sujeito a sua redenção social. É na crença da autogestão que o Estado de bem-estar se torna Estado mínimo.

No contexto brasileiro dos anos 2000, deu-se um movimento de patrocínio público às artes e à cultura. A partir da ampliação da Lei Rouanet (n.º 8.313, de 1991), foi instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), canalizando recursos para o desenvolvimento do setor cultural, do Fundo Setorial do Audiovisual, do Fundo Nacional de Cultura e editais do extinto Ministério da Cultura. Embora arregimentada num discurso de democratização cultural a partir da disputa aberta entre agentes artísticos, é impossível não notar as diferentes condições de concorrência entre estes: os artistas que dispõem de melhor circulação e capacidade publicitária atrairão mais facilmente os recursos provenientes desse incentivo. O mesmo é válido para possíveis coletivos – o sucesso nos editais será proporcional ao seu capital político e social acumulado. Transparece aqui o princípio corrente *the winner takes all*, que traduz a lógica neoliberal de concentração de poder simbólico e material e que também tende a ser reproduzida na relação com as instâncias públicas de gestão (DARDOT; LAVAL, 2010).

Embora distribuindo-se de modo heterogéneo dentro de uma mobilização de diferentes capitais (BOURDIEU, 1996), em que os agentes mais bem posicionados num dado campo cultural (individuais ou em grupo) tendem a sair na frente na disputa pelo patrocínio público, os editais de patrocínio auxiliam na produção de um outro fenómeno: um número cada vez maior de coletivos artísticos independentes formam-se e passam a colaborar entre si de modo a participar mais ativamente neste cenário, ampliando as suas possibilidades de contemplação pelos editais. A partir



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

da elaboração de pautas compartilhadas, criadores a solo unem-se em projetos colaborativos, aumentando, simultaneamente, a abrangência e a relevância dos seus trabalhos e a sobrevivência de um maior número de agentes que usufruem de financiamentos conjuntos. Michetti (2017), descreve-os da seguinte forma:

É nesse contexto que surgem os “coletivos criativos”, os “coletivos culturais”, as “redes de colaboração” e os chamados “novos modelos de negócios culturais”. Neles, o processo de incorporação da contracultura pelo capitalismo flexível parece percorrer o caminho na outra via. A cultura passa a incorporar práticas e discursos próprios à acumulação flexível, que, de sua parte, formou-se embebida no caldo da contracultura. Assistimos hoje à imbricação entre formas de organização corporativa típicas ao regime de acumulação flexível e formas aparentemente alternativas de organização da cultura (MICHETTI, 2017, p. 69).

Assim, se, por um lado, a lógica de patrocínio público e empresarial das artes e da cultura acaba por reafirmar os paradigmas do neoliberalismo e do jogo de capitais que nele se desenvolve, por outro produz também algumas experiências que tendem – ou pretendem – ser resistentes a essa dinâmica. Disputando espaços contíguos, mas, por vezes, reafirmando uma denegação econômica – necessária a uma “boa arte” –, algumas experiências coletivas tentam fissurar a lógica de poder corrente, promovendo-se discursivamente como experiências disruptivas ou contestadoras do próprio capital de patrocínio. Procurando apurar essas experiências alternativas à prática neoliberal na cultura, passaremos agora ao estudo de práticas, no Brasil e em Portugal, que ora se situam como tensionadores dessas relações, ora como possibilidades alternativas de invenção e ensaio de um futuro singular, aprimorando a percepção do empreendedorismo DIY como linha de fuga da máquina neoliberal.



5. Experimentar caminhos (im)possíveis: um olhar sobre a Casa da Xiclet no Brasil

O capital é, decerto, um complicador nas práticas culturais. A tal nível que, inseridos nos contextos contemporâneos, torna-se complexo palmilharmos os espaços simbólicos de produção em busca de ações economicamente desinteressadas. Se, por um lado, a arte necessita de condições materiais para se manifestar, por outro pode transformar-se em modalidade de investimento, um meio de multiplicação de valores (THOMPSON, 2012; THORTON, 2010; MOULIN, 2007; BURK, 2003). Não despropositadamente, um dos debates sociológicos mais intensos em França, país que possui uma certa tradição no apadrinhamento público das artes, é exatamente a mediação entre democracia e democratização cultural, isto é, como fazer aquiescer e popularizar práticas artísticas de modo horizontal, numa perspectiva que considera a cultura como bem básico e de acesso universal dos Estados democráticos.

No Brasil, a perspectiva é outra. Embora ações de incentivo público às artes e à cultura surjam esporadicamente, a sua manutenção está diretamente interligada a um fazer político de Estado, e de um Estado que, num contexto de globalização, cresceu e firmou-se numa lógica de bem-estar social como prática de consumo (MICHETTI, 2017). Logo, na instabilidade da relação Estado-cultura, as práticas neoliberais de incentivo acumulam-se inclusive na concorrência do parco apoio público oferecido – os editais e leis de incentivo referidos. Nesse contexto, e contra esse contexto, emergem algumas práticas de sobrevivência que, embora não totalmente contestadoras, uma vez que a manutenção das mesmas numa realidade hiper capitalista exige uma certa emulação do próprio sistema que a abriga, são, todavia, práticas tensionadoras desse tecido social, ensaiando modalidades alternativas de existência e reexistência organizada. Tomemos como exemplo uma dessas práticas tangentes e os seus discursos numa abordagem que entende a produção do conceito através de um dado campo narrativo (FOUCAULT, 1972). No número 1855 da Rua Fradique Coutinho no bairro de Vila Madalena, um dos maiores redutos do empreendedorismo criativo jovem de São Paulo, fica a *Casa da Xiclet* (Imagens 01 e 02). Apresentada pelo artista plástico André Sztutman



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

em texto descritivo no *website* da casa, o discurso inicia-se a partir de uma convocação ao público do espaço – “Artista humilde e amigo” – e segue:

A Casa da Xiclet é uma galeria de arte e também uma residência. A presença de uma transforma a outra – a galeria é diferente por causa da casa e a casa é diferente por causa da galeria. Além disso, a partir da consciência desse processo, existe a perspectiva da galeria-casa como obra⁴.

Criada e gerida pela artista plástica capixaba Adriana Duarte (a Xiclet) desde o início dos anos 2000, as dinâmicas da casa-galeria são descritas pelo crítico de cinema Marcelo Müller “como uma bem-vinda e bissexta anomalia no cerne de um mundo elitizado, dominado por marchands, em que a arte tornou-se mercadoria de valor considerável”⁵. Ademais, visitada e divulgada por figuras importantes – e disruptivas – da cena cultural brasileira como Laerte (caricaturista transgênero e uma das maiores artistas da sua região, que se descreve como “uma mulher social ou mulher possível”⁶) ou o falecido artista multimídia, e uma das fixações de Xiclet, Nelson Leirner (1932-2020), o espaço consolidou-se, na última década, como uma experiência possível e sustentável no mundo social da arte paulistana.



Imagem 01 - Fachada da casa-galeria no bairro paulista da Vila Madalena

Fonte: <https://apropcult.blogspot.com/2013/04/casa-da-xiclet-galeria-de-arte.html>

4

<https://casadaxiclet.com/>

5

<https://www.papodecinema.com.br/filmes/casa-da-xiclet/>

6

<https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/laerte-heroina-trans-ou-homem-vestido-de-mulher/>

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagem 02 - Exposição montada na Casa da Xiclet

Fonte: <https://www.guiadasartes.com.br/sao-paulo/sao-paulo/casa-da-xiclet>

Questionando o *status quo* da arte contemporânea e de seus circuitos, a casa-brincadeira é, também, um lar. A *Casa da Xiclet* compõe a sua receita de modo misto e inventivo: através das rodas de samba aos fins-de-semana, com a venda de obras lá deixadas por artistas, com o arrendamento de partes da casa como ateliers ou, ainda, através de estadias curtas concretizadas pelo site *Airbnb*⁷. Essa sobreposição dos modos de existência é ilustrada pelo seu próprio discurso:

O conteúdo da 'obra' deriva de três espaços: O espaço da galeria (Sala Especial) e o que lhe diz respeito, ou seja, sua política; sua organização; seus temas; suas exposições e mostras, as pessoas envolvidas e suas atuações diversas; a sua divulgação, a sua comunicação com a mídia e através dela, com o circuito da arte, etc. O espaço da casa, ou seja, o quarto, a cozinha, o banheiro, os utensílios domésticos, a privacidade de quem mora ali, o respeito que se tem ao entrar na casa de alguém, a educação, e também a informalidade, a intimidade entre as pessoas, a praticidade, e a possibilidade de ócio, etc. E o terceiro espaço é o da identidade daquele lugar, onde a casa e a galeria se fundem, uma vez que o limite entre elas é flexível e pode se esgarçar ou se atenuar, conforme as circunstâncias. Este terceiro espaço cresce em conteúdo na medida em que se vive nele, o que permite o compreender e o constituir (In <https://casadaxiclet.com/>).

7

Em 12/08/2020 existiam quartos disponíveis pelo montante de R\$55,00/€8,45 por dia. Consultado em: https://www.airbnb.com.br/rooms/17711049?source_impression_id=p3_1597232373_wyFb5bdgcvMgBr8W

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

Nesta realidade, poderíamos pensar, sobretudo, no debate acerca do empreendedorismo criativo como indissociável de uma abordagem que focaliza as dinâmicas alternadas entre esfera pública e privada, e sua pretensa atuação num expurgo político do sujeito social. Hannah Arendt (1997) argumenta nesse sentido que a relevância da atuação política dos indivíduos apenas se sustém a partir do equilíbrio entre esferas públicas e privadas, e que a colonização do mundo público na vida quotidiana – através, por exemplo, da programação televisiva – atuaria numa diminuição desse potencial. Se tomarmos essa noção e a confrontarmos com a extensiva publicitação da mitologia do homem empreendedor, percebemos que a invasão desse discurso na vida privada é produtora a um só tempo de uma individuação e de uma diluição desses sujeitos, falsamente únicos, numa lógica comum. Ao perseguir os falaciosos traços da unicidade, o sujeito cai na armadilha daquilo que o massifica e o torna inexpressivo. Aqui, isto é, na experiência empreendedora de Xiclet, o movimento é precisamente o contrário: opera-se a coletividade como modo de produção de relevância político-social, isto é, tornam-se opacas as zonas de divisão entre arte e vida, e, a partir de uma existência notadamente comunitária, traça-se a reexistência desses sujeitos marginalizados ou obliterados pelas hierarquias e jogos de poder do mundo social.

O mito da individuação e do empreendedorismo colocam o criador no cabresto almejado pelo sistema: sujeitos “individuais” vociferando pautas também “individuais” são mais facilmente fagocitados e docilizados de acordo com as necessidades do sistema económico; criam-se *Suíças*, artistas de práticas neoliberais isentos de um posicionamento ou enfrentamento social. Não pretendemos aqui dizer que o dinheiro é irrelevante na manutenção de locais e negócios criativos; contudo, o que diferencia a *Casa da Xiclet* é precisamente o modo como este circula, tensionando as operações tradicionais do sistema artístico corrente. Por exemplo, a entrada de um artista no catálogo de representação de uma galeria depende de seu capital social e ou educacional acumulado: onde estudou, as suas referências, os prêmios que ganhou, as participações em exposições institucionais ou bienais e as publicações (BOURDIEU, 1996). Sem a gestão desses capitais torna-se impraticável ao artista aceder a uma galeria legitimada no mercado da arte. Comercializando e representando



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

artistas, a *Casa da Xiclet* emula em alguma medida esse sistema, mas subverte-o precisamente no desmontar desses capitais – selecionam-se artistas aquando da realização de um projeto especial; fora isso, vendem-se obras de todos os que ali desejarem expor, desde que não vão contra a visão e os princípios promulgados pela casa.

A casa trabalha com um amplo espectro tanto quantitativamente quanto qualitativamente. São muitos artistas. Enquanto uma galeria convencional trabalha com quinze ou vinte artistas por ano, a casa da Xiclet trabalha com quinze ou vinte artistas por mês. Além disso, por não haver seleção de obras, há essa variante qualitativa, onde encontramos tanto trabalhos situados no atual contexto de produção de arte contemporânea, a par de suas discussões, quanto pinturas de 'praça da república'. Há ali publicitários, fotógrafos, médicos, donas-de-casa, adolescentes, cineastas, coletivos, anônimos, desempregados, e todo o tipo de artistas, enfim, muita gente diferente expondo (In <https://casadaxiclet.com/>).

Essa alteração constitutiva na epistemologia tradicional é tensionadora da experiência ontológica da arte, isto é, " dessa maneira, o espaço da galeria de arte não nos diz o que é arte e o que não é, não detém esse poder nem assume esse papel" (In <https://www.airbnb.com.br/rooms/17711049>). Rompe-se a um só tempo a medida dupla de constituição do campo: a tradição do método e o seu capital negociado/acumulado e a criação da vanguarda como resposta no choque dos estreados ávidos a adentrarem o espaço social da arte (BOURDIEU, 2016). Assim, a distância que, por vezes, se mantém artificial e ritualisticamente entre público e obra, mediada pelas instituições, é corrompida: "a experiência se enriquece na medida em que o público (que também é visita) está livre de uma relação imperativa" (In <https://www.airbnb.com.br/rooms/17711049>). Acumula-se, assim, um jogo zombeteiro: os seus artistas classificam-se como "curados" e "incuráveis", montam-se bienais sem critério nem curador e ferramentas chistosas como o "Googlenheim" – espaço virtual que alude ao nome da franquia do museu Guggenheim – e concentra-se a venda de obras de arte.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

Talvez uma das perspectivas centrais que coloca em xeque a questão da sustentabilidade do empreendedorismo e da lucratividade na cultura no que à *Casa da Xiclet* diz respeito seja a perspectiva da sua criadora, registada num documentário homónimo de 2017, realizado por Sofia Amaral⁸. Quando questionada sobre a relação entre arte, cultura e dinheiro, *Xiclet* responde que lhe interessa apenas o suficiente para o pagamento das despesas da casa e das suas necessidades básicas; o importante é manter este sítio de troca, criação e intercâmbio criativo aberto. Assim, funcionando ininterruptamente há quase duas décadas, a *Casa da Xiclet* mostra-se uma experiência viável e tangível de fricção na liturgia das empresas criativas e do mundo da arte contemporânea.

Empreendimento exemplar de uma lógica DIY, a casa-galeria subsiste e avança como empreendimento criativo justamente pelo seu carácter transgressor que turva os limites entre tradição e sagração do campo da arte, na medida em que, simultaneamente, emula e perverte o funcionamento de uma galeria. Será nesse atrito contínuo que a *Casa da Xiclet* se transforma num núcleo agregador de práticas insurgentes ou de guerrilha. Ao imaginar um mundo outro, abraça-se aquilo que reside à margem ou que escapa à lógica corrente do lucro, práticas tangentes ao mundo tradicional da arte e que passam a abrigar um grupo singular e localizado às bordas desse sistema – por exemplo, as exposições montadas no espaço como a *MAE - Mostra de Arte Erótica* (2017) (Imagem 03), a *MAR - Mostra de Arte Ruim* (2015) (Imagem 04), as exposições cujos títulos troçam dos tradicionais salões de arte (Salão de Primavera, Salão de Inverno), ou, ainda, as diferentes edições dos salões de artistas sem galeria.

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagem 03 - MAE - Mostra de Arte Erótica (2017), na Casa da Xiclet

Fonte: <https://casadaxiclet.com/todas-exposcoesall-exhibitions/mae-mostra-de-arte-erotica/>

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagem 04 - MAR - Mostra de Arte Ruim (2015), na Casa da Xiclet

Fonte: <https://casadaxiclet.com/todas-exposcoesall-exhibitions/todasexposicoes/mar-mostra-de-arte-ruim/>

Sendo assim, não é surpreendente que este empreendimento seja atrativo para todos os atores sociais do mundo da arte que encontram pouca adesão nos modelos tradicionais de negócios. Em 2017, por exemplo, o artista multimídia, e professor da Universidade de São Paulo, Arthur Matuck, elegeu a *Casa da Xiclet* para uma mostra retrospectiva: *Medium Art - Uma retrospectiva incompleta* (KIYOMURA, 2017, s/p). Conhecido por décadas de provocação ou desencanaixe com o sistema da arte, Matuck não só traz essa narrativa chistosa da retrospectiva, como escolhe apresentá-la num espaço alternativo ao eixo de galerias, invertendo a lógica dos prestigiosos convites curatoriais, também eles centrais na elaboração da legitimidade, ao convidar uma das suas orientandas, Maria Fernanda Bonfante, para assinar a curadoria. Por ocasião da mostra, o artista apresentou adicionalmente a performance *Kapolengo*, realizada em Moscovo em 2016, e um colóquio intitulado *Estratégias na Produção Artística Contemporânea: Proposta Incompleta da Meta-Autoria*, cujo preço de entrada, R\$ 30,00/€4,61 por participante, reverteu para a manutenção da casa (KIYOMURA, 2017, s/p)⁹.

Paralelamente a essa noção de empreendimento criativo neoliberal do lucro, há a emergência e acumulação de outros coletivos e práticas insurgentes no Brasil ao longo da primeira década dos anos 2000. Poderíamos citar, nesse contexto, as ações urbanas do coletivo carioca *OPAVIVARÁ*¹⁰, que dilui a ideia de autoria e de venda ao transformar em

9

<https://jornal.usp.br/cultura/arte-de-matuck-nao-tem-regras-nem-respostas/>

10

<http://opavivara.com.br/>

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

arte questões quotidianas que ativam os transeuntes: almoços coletivos em praças, bicicletas com trinta assentos, etc.; ou, ainda, a obra “cm² de arte contemporânea” do coletivo *Filé de Peixe*¹¹, uma coleção de trabalhos de 1cm² adquiridos pelo preço do valor médio do cm² da obra de artistas consolidados no mercado brasileiro, definido a partir de uma fórmula desenvolvida pelo coletivo, e que leva em consideração, entre outras, o tamanho das peças e o tipo de dispositivo – numa crítica direta ao princípio aurático e às relações hierarquizadas na indústria artística do país (Imagem 05). De um ou de outro modo, o que importa compreender é que o movimento mitologizante do empreendedorismo criativo produz um sem fim de experiências comprometidas com uma lógica hiper capitalista do lucro (LIPOVESTKY; SERROY, 2015), mas não só: é também estimulante de ações de guerrilha, de invenções transformadoras e da ativação de comunidades paralelas. Se, por um lado, se reafirmam as coordenadas neoliberais da cultura, por outro fissa-se a realidade na proposição de outras formas liberadas de viver. Estarmos, portanto, perante a polarização pragmática entre aquilo que Jacques Rancière, ao refletir sobre a obra do novecentista de Joseph Jacotot, pontua como o dualismo social do conhecimento, cambaleante entre a pedagogia embrutecedora dos sujeitos e a sua emancipação, quando o ignorante ensina ao mestre algo que ele mesmo desconhece (RANCIÈRE, 2007).



Imagem 05 - CM² de Arte Contemporânea, Coletivo Filé de Peixe
Fonte: <https://coletivofiledepeixe.wordpress.com/cm%C2%B2-arte-contemporanea/>

11

A primeira edição do projeto CM² ARTE CONTEMPORÂNEA contou com a participação de artistas como Cildo Meireles, Rosângela Rennó, Anna Bella Geiger, Carlos Vergara, Daniel Senise, Paulo Whitaker, Nino Cais, Rodrigo Braga, Antonio Dias, Laura Lima, Felipe Barbosa, Rosana Ricalde, Marcos Chaves, entre outros. Fonte: <https://coletivofiledepeixe.wordpress.com/cm%C2%B2-arte-contemporanea/>

6. Do outro lado do Oceano existem Maus Hábitos

Avistando a Rua Passos Manuel, no Porto, em Portugal, nomeadamente um edifício datado de 1939, encontramos hoje, no seu quarto piso, o *Maus Hábitos*. Falamos de um espaço que se pauta pelo desejo de introdução de cosmopolitismo na cidade do Porto, através da sua dinamização cultural. Desde o momento em que o espaço foi descoberto por Daniel Pires – seu diretor-, em 1999, o objetivo foi o da transformação do local num espaço de criação artística, aberto às diferentes formas de arte, capaz de projetar culturalmente o Porto. Mais do que isso, o objetivo primordial era precisamente proporcionar um lugar para projetos artísticos que não tinham espaço noutros contextos, passando ao mesmo tempo o conceito de reciclagem (Imagem 06).



Imagens 06 - Pormenor do pátio, entre o Salão Nobre e os espaços de concertos e exposições (à esquerda) e perspetiva da escadaria (à direita) do edifício onde está situado o Maus Hábitos. Fonte: Guerra, 2010.

No fundo, esta lógica de reciclar e de recuperar está também presente na própria forma como o edifício foi ocupado – contrato de comodato mediante o qual a recuperação do imóvel substituíu o pagamento de uma renda, numa espécie de *squatting* ou ocupação legal de edifícios

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

abandonados – para além de se refletir igualmente na estética assumida pelo espaço (BOTTÀ, 2020). Assim, no que respeita à decoração, percebe-se a preocupação em criar um ambiente acolhedor, informal e descontraído, permitindo a vivência do espaço como se de uma casa efetivamente se tratasse. Pelas várias divisões e corredores predomina uma ambiência retro, potenciada pelos objetos decorativos que assentam, então, numa lógica de reciclagem e reutilização, como que condizendo com a nova oportunidade que o *Maus Hábitos* constitui, simultaneamente para o edifício e para a oferta cultural da cidade do Porto. Pedra de toque do espaço é também a fabulosa vista que oferece sobre os telhados do centro do Porto. Como nos referiu Daniel Pires:

A ideia geral era aproveitar aquilo que mais ninguém queria. Portanto, o Maus Hábitos nasce um bocado disso, da área da reciclagem, todos os objetos que estão aqui dentro são em segunda, terceira, quarta, quinta mão... E ainda são reciclados para dar continuidade a essa questão. Para contrariar muito a ideia do consumismo que é vigente. (Daniel Pires In Guerra, 2010: 1033).

Este empreendimento entrecruza-se com o facto de as cidades começarem a descobrir que as suas características culturais distintivas são talvez as únicas vantagens que podem oferecer no contexto global (LANDRY, 2003). Adicionalmente, o interesse crescente das cidades pelo aspeto cultural materializa-se no facto de a cultura definir identidade, o que num mundo cada vez mais homogéneo (globalizado) contribui para gerar confiança sobre aquilo que verdadeiramente é único ou especial num local. Os artefactos e formas urbanas de hoje criam *meaning* na medida em que se relacionam com expressão, celebração e empreendimento das cidades e corporizam a identidade e valores de um local (SEO, 2020; VIRANI, 2020). De facto, o seu diretor reconhece tratar-se de um espaço *sui generis*, diferente dos restantes que existem na cidade, quer pela configuração muito próxima do conceito de “casa”¹², quer pela própria lógica de funcionamento, nomeadamente no que à sua vertente diurna diz respeito. Na verdade, o dia é apresentado pelo diretor do *Maus Hábitos* como sendo um elemento estruturante do espaço, enquanto a noite tem como principal função a de assumir-se como momento de lançamento e divulgação dos projetos, sobretudo os musicais. É desta forma que a música está presente e preenche o espaço, paralelamente à exploração do bar, tendo como função

12

Refira-se mesmo que, durante os primeiros anos, o espaço funcionou também como casa de Daniel Pires.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

animar e mobilizar as pessoas, para além de ser o principal contributo para a sustentabilidade económica do projeto. Mas, e não deixando de ter um papel preponderante, a música não é o único elemento definidor do espaço, uma vez que este está inevitavelmente, e desde o início, muito ligado às artes plásticas, em virtude das áreas de formação dos seus responsáveis¹³. Assim, é necessário ressaltar a importância das artes plásticas, da fotografia do audiovisual e das artes performativas, mais sentida no início, mas que atualmente continua a preencher a agenda do *Maus Hábitos*, promovendo novos artistas nacionais e internacionais, bem como parcerias e intercâmbios entre eles. Por isso mesmo, grande parte das divisões desta "casa" encontra-se ocupada por exposições temporárias, não ignorando também a vertente formativa do espaço, onde se têm vindo a realizar com alguma regularidade vários *workshops* e oficinas referentes a diferentes áreas artísticas (Imagem 07).



Imagem 07 - Sessão de djing no Salão Nobre do Maus Hábitos

Fonte: Guerra, 2010

Para além dos conteúdos oferecidos, uma das ininterruptas preocupações do *Maus Hábitos* é a de garantir uma programação estável, sem vazios. Uma programação eclética, onde há espaço para a improvisação e experimentação, planeadas e organizadas, e que resulta, simultaneamente, de um trabalho do próprio espaço e das propostas que a ele chegam.

13

Aliás, nos primeiros tempos, o espaço funcionava apenas com exposições. Só mais tarde surgiram os concertos e os DJ sets.

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

E outra coisa que mantém sempre esta estabilidade é termos uma programação, uma cadência de programação inalterada, ou seja, não haver falhas na programação, não haver vazios programáticos. Tentámos desde o início imprimir um ritmo. (Daniel Pires In Guerra, 2010: 1035).

Ainda que esteja situado numa área central da cidade, a localização do *Maus Hábitos* surge, na discursividade do seu responsável, de um modo involuntário, algo que aconteceu por acaso, pelo simples facto do espaço ter sido descoberto. Hoje é visto como uma espécie de “farol”, ou seja, como um potencial fator de atração de pessoas e projetos para a área da cidade em questão. Aliás, um dos principais contributos para a vida cultural da cidade do Porto atribuído ao *Maus Hábitos* é precisamente o incentivo ao aparecimento de espaços com um conceito semelhante, ainda que com as suas especificidades, nomeadamente a liberdade que é tida como caracterizando o *Maus Hábitos* e não os restantes espaços. Na realidade, o *Maus Hábitos* é apresentado inevitavelmente como fazendo parte do tecido cultural da cidade, de tal modo que a sua emergência é assumida como um ponto de viragem no domínio cultural da cidade, um marco inspirador de novos projetos, ainda que sem um equivalente (nacional e internacional) para que se possa estabelecer comparação o que, por sua vez, faz aumentar o nível de exigência do próprio espaço, contribuindo para a sua evolução (Imagens 08).

Porque nós fazemos o tecido cultural da cidade, quer se queira quer não, portanto, todos os outros estão inscritos neste tecido. Em linhas diferentes, a fazer desenhos diferentes no padrão, mas estão lá, mas estão lá acho eu e é indissociável daquilo que disseste e bem, a questão se algum dia alguém fizer uma avaliação da cultura na cidade do Porto reparará que houve uma evolução e tem a ver com aparecimento do *Maus Hábitos*. Sem sombra de dúvida. (Daniel Pires In Guerra, 2010: 1036).



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagens 08 - Perspetiva de um dos corredores (à esquerda) e da zona de fumadores (à direita) do Maus Hábitos Fonte: Guerra, 2010

É inevitável associar o *Maus Hábitos* à política cultural do Município no presente. Assim, a contradição capitalista está-lhe no cerno, uma vez que é um projeto subsidiado, mas simultaneamente uma voz crítica e de contestação. A própria localização do espaço assume-se um tanto distópica pois, por estar no coração da cidade do Porto, vê-se a braços com uma forte concorrência e competitividade na zona envolvente causada pela gentrificação comercial (LEE; HAN, 2020) desta área urbana, e que, naturalmente, acaba por se associar a questões sociais. A programação do *Maus Hábitos* procura contrariar esta gentrificação, uma vez que enfatiza a distinção e a diferenciação do espaço feita por via de uma resistência criativa que, através da colaboração social, marca a diferença no modo como as cidades são produzidas e consumidas (PINDER, 2008). O *Maus Hábitos* torna-se exímio na promoção de um ativismo cultural e artístico (BUSER *et al.*, 2013) que se repercutiu na forma como de combater os efeitos por vezes adversos das políticas urbanas. O posicionamento e a lide com novas e emergentes realidades confere solidez ao espaço e consolida uma imagem antagónica aos fenómenos de “moda” que se verificam em outros espaços desta índole na cidade, e, talvez por isso, o *Maus Hábitos* consiga ultrapassar o carácter cíclico que, de forma quase inevitável, os vitima. Para além disso, podemos encará-lo como um espaço de intervenção cultural, aspeto esse que contribuiu para que adquirisse ainda maior relevância no tecido cultural da cidade. Um exemplo deste pendor interventivo é o *Beyoncé Fest* que, desde 2016, tem como objetivo celebrar a música da cantora norte-americana Beyoncé e a mensagem que ela transmite, numa celebração das mulheres da comunidade negra e da sua riqueza cultural; mas também da comunidade LGBTQI+ (Imagem 09).

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagem 09 – Cartaz promocional do Beyoncé Fest de janeiro de 2020

Fonte: <https://www.maushabitos.com/events/beyonce-fest/>

No caso do *Maus Hábitos*, a arte foi a chave para transmitir uma rutura com um sistema competitivo, capitalista e, muitas vezes, inócuo face àquele que é o papel que a arte e a cultura desempenham no desenvolvimento do tecido urbano. Este espaço veio provar que a arte – aliada à resistência e à inovação – é uma forma de desenvolvimento humano. Conseguimos identificar espaços desta índole um pouco por todo o mundo. Porém, o *Maus Hábitos* acaba por ser uma força motriz no contexto português, onde ainda estamos perante uma realidade geográfica e social em que não se valorizam as idas ao teatro, em que a frequência de exposições artísticas ou de museus não se revelam acessíveis a toda a população e, claro está, os hábitos de leitura não estão no patamar desejado. O espaço, além de deixar a sua marca na cidade, deixa também a sua impressão na população. O facto de os pais poderem levar os seus filhos a este espaço e tê-los em contacto com a natureza, com a música, com a arte e com a vida boémia é, desde logo, um passo para romper com estes pressupostos afirmados (Imagens 10).

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo



Imagens 10 - Perspetiva de uma das zonas de venda de petiscos (à esquerda) e estandarte de divulgação da programação da cidade (à direita) no Maus Hábitos

Fonte: Guerra, 2010

7. (Des)Fechos

Quer a *Casa da Xiclet* quer o *Maus Hábitos*, ainda que separados por um Oceano, são projetos muito além dos seus tempos e espaços. As sucessivas crises financeiras, políticas e sociais que se têm feito sentir, tanto em Portugal como no Brasil, vêm de certo modo atestar a crucialidade de espaços como estes. É a resistência destes espaços que faz com que possamos afirmar que as artes e a cultura nunca foram tão desejáveis e que, paralelamente, um investimento nesses domínios nunca foi tão necessário.

Assim, estes dois espaços demonstram a pluralidade dos modelos sociais, enquanto se afirmam como produtos sócio-históricos chave na perceção das representações sociais que se produzem. Porém, e apesar do crescente interesse científico sobre estas questões, o exercício de acompanhamento da materialidade da inovação, da resistência e do empreendedorismo tem vindo a ser colocado de parte. Estes conceitos são dotados de uma certa ambivalência, ambivalência essa que é, desde logo, marcada pelo desconhecimento de que nem todo o tipo de empreendedorismo parte de uma base de *american dream*, mas que, frequentemente, advém da necessidade de fazer frente a adversidades políticas, económicas e sociais, como, por exemplo, o facto de o *Maus Hábitos* ter tido a necessidade de criar uma Associação que lhe servisse de *agência de marketing*, pois a falta de verbas tornara-se insustentável.

Outro aspeto a realçar é o facto de ambos os projetos terem surgido em contextos desprovidos de incentivos ao empreendedorismo social – a *Casa da Xiclet* nos anos 2000 e o *Maus Hábitos* em 1999. Neste cômputo, existe desde logo um conjunto de obstáculos promotores de entropia e

Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

contradição, não só em termos legais, mas também sociais e económicos. Estes espaços veem-se obrigados a adotar, com frequência, uma lógica DIY (GUERRA, 2021), em que acabam por exercer múltiplas funções para possam permanecer no ativo. Porém, a legislação não acompanha as mudanças que este setor tem vindo a sofrer. Na verdade, não se verifica uma adaptabilidade política ao social e, conseqüentemente, à interligação deste campo com o chamado terceiro setor (GUERRA; SANTOS, 2014) que, aqui, se afirma com especial importância, dado que nos encontramos perante lógicas de uma economia social e solidária que se concretiza em dinâmicas subversivas de resistência e de (sobre)vivência.

No ínterim de contextos sociais e políticos atribulados, de baixíssima aderência e promoção governamental das instâncias culturais, os empreendimentos alternativos DIY emergem em um complexo ponto de inflexão. Se por um lado visam atender a um espaço e um consumo social disruptivo, por outro tendem a – mesmo que em partes – a curvarem-se em determinados momentos às normas estruturalizantes das condicionantes sociais e económicas que os abarcam. Daí uma sobrevivência por vezes entrecortada por momentos de crise onde têm-se que mobilizar o conjunto de agentes que por eles se interessam para efetivar sua relevância e operância. Pensar tais empreendimentos a partir de uma emulação ou aproximação da lógica liberal pode ser sobreudo potencializador das instâncias de contestação: a revolução que faz-se dentro é, por vezes, mais efetiva que aquela que tensiona de fora os limites muito bem postos e defendidos do capitalismo criativo. Nesse sentido, talvez o maior ganho desses empreendimentos para as indústrias criativas e para as comunidades em que pertencem seja este potencial de implosão que, mesmo lentamente, vêm deslocando a visão que o mundo social – e o mundo económico – carregam destes empreendimentos: a percepção que tais empresas não são, pura e somente, uma numeração de CNPJ abstrata (em termos brasileiros) mas que compõem-se por uma profusão dinâmica de CPFs (também em termos brasileiros, cadastro de pessoas físicas) que delas dependem para sobreviver. Nessa sobrevivência aparentemente azeitada vivem, contudo, pequenas raízes ou sementes disfóricas, promotoras de comedidos mas eficientes curto-circuitos na lógica empreendedora como resolutive da falta de apoio governamental.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

Devemos também ter ciência que os debates inicialmente propostos entre democracia e democratização cultural são complexificados na contemporaneidade por uma terceira via, a da privatização cultural (WU, 2006), uma espécie de sequestro simbólico e operativo dos bens da cultura nas mãos daqueles agentes detentores das ferramentas logísticas, institucionais e altos capitais acumulados. A privatização cultural coloca um outro obstáculo à sobrevivência e manutenção desses espaços, que só pode ser superado a partir da conformação de empreendimentos criativos cada vez mais comunitários e cuja força opere, sobretudo, na relevância social para os espaços que integram. Criações como a *Casa da Xiclet* e o *Maus Hábitos*, embora possuam o Atlântico entre si, convergem a este ponto comum, o de tensão da ordem das coisas, ensaiando no cerne da cultura capitalista outros modos de ser e reexistir, e seguem ambos reexistindo há 21 e 22 anos respectivamente. No cerne de uma cultura total do capital, instigadora de um sistema doente e insustentável, brincamos que criações híbridas como os dois casos aqui analisados fazem valer à máxima de Sêneca: “é parte da cura o desejo de ser curado”.

Referências Bibliográficas

- ABBING, Hans. *Why Are Artists Poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdão: Amsterdam University Press, 2002.
- ANDRADE, Paulo. “Laerte: heroína trans ou homem vestido de mulher?”, 29/06/2017. *Jornal da USP*, s/p. Acessível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/laerte-heroina-trans-ou-homem-vestido-de-mulher/>
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAIN, Alison. Constructing an artistic identity. *Work Employment Society*, v. 19, n. 1, 25–46, 2005.
- BANKS, Mark. *Creative Justice: Cultural Industries, Work and Inequality*. Londres: Rowman & Littlefield, 2017.
- BELFIORE, Eleonora. Art as a means of alleviating social exclusion: does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, v. 8, n. 1, 91-106, 2002.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

BELFIORE, Eleonora. Who cares? At what price? The hidden costs of socially engaged arts labour and the moral failure of cultural policy. *European Journal of Cultural Studies*, <https://doi.org/10.1177/1367549420982863>, 2021.

BENDASSOLLI, Pedro F; WOOD JR., Thomaz. O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. *Revista Organizações e Sociedade*, v. 17, n. 53, 259-277, 2010.

BIANCHINI, Franco. Remaking European Cities: The Role of Cultural Policies. In: BIANCHINI, Franco; PARKINSON, Michael (eds.). *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience*. Manchester/ Nova Iorque: Manchester University Press, 1-20, 1993.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Eve. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOTTÀ, Giacomo. *Deindustrialisation and popular music: punk and 'post-punk' in Manchester, Düsseldorf, Torino and Tampere*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2020.

BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

BURK, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinus, 2003.

BUSER, Michael; BONURA, Carlo; FANNIN, Maria; BOYER, Kate. Cultural activism and the politics of place-making. *Analysis of Urban Change, Theory, Action*, v. 17, n. 5, 606-627, 2013.

CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 2003.

COSTA, Alessandra Mello da; BARROS, Denise França; CARVALHO, José Luís Felício. A dimensão histórica dos discursos acerca do empreendedor e do empreendedorismo. *Revista de Administração Contemporânea*, v. 15, n. 2, 179-197, 2011.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*. Paris: La Découverte, 2010.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

DAVEL, Eduardo; CORÁ, Maria Amélia Jundurian. Empreendedorismo Cultural: cultura como discurso, criação e consumo simbólico. *Políticas Culturais em Revista*, v. 9, n. 1, 363-397, 2017.

DORNELAS, José. *Empreendedorismo na prática: mitos e verdades do empreendedor de sucesso*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DRUCKER, Peter. *Inovação e espírito empreendedor: prática e princípios*. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

DU GAY, Paul; PRYKE, Michael (eds.). *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life*. Londres: Sage, 2002.

ELLMIEIER, Andrea. Cultural Entrepreneurialism: On the changing relationship Between the arts, culture and Employment. *The International Journal of Cultural Policy*, v. 9, n. 1, 3-16, 2003.

FILION, Louis Jacques. Empreendedorismo: empreendedores e proprietários gerentes de pequenos negócios. *Revista de Administração*, v. 32, n. 2, 5-28, 1999.

FOUCAULT, Michel. *The archaeology of knowledge and the discourse on language*. New York: Pantheon Books, 1972.

GILL, Rosalind. Cool, creative and egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Europe. *Information, communication and society*, v. 5, n. 1, 70-89, 2002.

GILL, Rosalind. *Technobohemians or the New Cybertariat?*. Amsterdão: Institute of Network Cultures, 2007.

GUERRA, Paula. 'Just can't go to sleep': DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*, v. 16, n. 3, 283-303, 2017.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2010.

GUERRA, Paula. Cluster das Indústrias Criativas do Norte de Portugal. *Geografia – Revista da Faculdade de Letras*, v. 2, 249-268, 2013.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

GUERRA, Paula. Other scenes, other cities and other sounds in the global South: DIY music scenes beyond the creative city. *Journal of Arts Management and Cultural Policy (Special Issue Creative Cities off the Beaten Path)*, 1, 55–75, 2020.

GUERRA, Paula. Raw power: punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, v. 12, n. 2, 241–259, 2018.

GUERRA, Paula. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, , DOI: 10.1080/09548963.2021.1877085, 2021.

GUERRA, Paula; SANTOS, Mónica. Narrativas das relações entre o Estado e as organizações do terceiro setor. *Sociologia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, v.XXVIII, 145-166, 2014.

HADLEY, Steven; BELFIORE, Eleonora. Cultural democracy and cultural policy *Cultural Trends*, v. 27, n. 3, 218–223, 2018.

HESMONDHALGH, David. *The Cultural Industries*. London: Sage, 2002.

KIYOMURA, Leila. "Arte de Matuck não têm regras nem respostas", 26/04/2017, Jornal da USP, s/p. Acessível em: <https://jornal.usp.br/cultura/arte-de-matuck-nao-tem-regras-nem-respostas/>

KIYOMURA, Leila. Arte de Matuck não tem regras nem respostas. Jornal da USP, 26/04/2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/arte-de-matuck-nao-tem-regras-nem-respostas/>

LAMONT, Victoria; MCGUIRK, Kevin. Introduction: Culture and the Economization of Everything. *Canadian Review of American Studies*, v. 47, n. 2, 161-170, 2017.

LANDRY, Charles. *The creative city*. Londres: Earthscan Publications, 2005.

LASH, Scott; URRY, John. *Economies of Signs and Space*. Londres: Sage, 1994.

LEE, Seon Young; HAN, Yoonai. When art meets monsters: Mapping art activism and anti-gentrification movements in Seoul. *City, Culture and Society*, v. 21, 1-7, 2020.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

LOACKER, Bernadette. Becoming 'culturpreneur': How the 'neoliberal regime of truth' affects and redefines artistic subject positions. *Culture and organization*, v. 19, n. 2, 124-145, 2013.

MARTINS, Matheus Islabão; TAVARES, Larissa Ferreira & RODRIGUES, Marcio Silva. O discurso do empreendedor cultural e seus reflexos na cena alternativa da cidade de Pelotas (RS). *Políticas Culturais em Revista*, v. 9, n. 1, 210-243, 2016.

MCROBBIE, Angela. A Mixed Economy of Fashion Design. In: AMIN, Ash & THRIFT, Nigel (eds.). *The Blackwell Cultural Economy Reader*. Malden/Oxford: Blackwell, 3-14, 2004.

MENGER, Pierre-Michel. Artists as workers: theoretical and methodological challenges. *Poetics*, v. 28, n. 4, 241-254, 2001.

MICHETTI, Miqueli. Coletivos e Redes Culturais no Brasil Contemporâneo: notas sobre as relações entre cultura, economia e política na conjuntura neoliberal. *Dossiê Práticas e Políticas Culturais: Paradoxos e diálogos com a tecnologia Arquivos do CMD*, Volume 5, N.1. Jan/Jul 2017

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

MÜLLER, Marcelo. "Casa da Xiclet, uma crítica", sem data, Papo de Cinema, s/p. Acessível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/casa-da-xiclet/>

OLIVEIRA, Ana. Do ethos à praxis. Carreiras DIY na cena musical independente em Portugal. In: GUERRA, Paula e DABUL, Lígia (Eds.). *De Vidas Artes*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 421-451, 2019.

PAUGAM, Serge. O enfraquecimento e a ruptura dos vínculos sociais: uma dimensão essencial do processo de desqualificação social. In SAWAIA, Bader (org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. 8ª edição. Petrópolis: Vozes, 67-86, 1999.

PINDER, David. Urban interventions: Arte, politics and pedagogy. *International Journal of Urban and Regional Research*, v. 32, 730-736, 2008. PIZANIAS, Caterina. *The Social Construction of an Art World: A Case Study in the Sociology of Painting*. Tese de Doutorado em Filosofia. Alberta: University of Alberta, 1992.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

QUINTELA, Pedro. A obscuridade do trabalho na “agenda” criativa em Portugal. In *Livro de Atas do IX Congresso Português de Sociologia: “Portugal, território de territórios”*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, 2017.

QUINTELA, Pedro; FERREIRA, Claudino. Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova ‘agenda’ para as políticas públicas no início deste milénio. *Revista Todas as Artes*, v. 1, n. 1, 88-110, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. São Paulo: Autêntica, 2007.

SALGADO, Julia. *Entre solitários e solidários: o empreendedor nos discursos da Folha de S. Paulo (1972-2011)*. Tese de Doutoramento em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SCHUMPETER, Joseph Alois. *Teoria do desenvolvimento econômico: uma investigação sobre lucros, capital, crédito, juro e o ciclo econômico*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

SEO, U-Seok. Urban regeneration governance, community organizing, and artists’ commitment: A case study of Seongbuk-dong in Seoul. *City, Culture and Society*, Volume 21, June 2020, 100328, <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2019.100328>, 2020.

SILVA, Augusto Santos; BABO, Elisa Pérez; GUERRA, Paula. Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*, v. 78, 105-124, 2015.

SIMPSON, Charles R. *Soho: The Artist in the City*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

THOMPSON, Don. O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia de arte contemporânea. São Paulo: Editora BEI, 2012.

THORNTON, Patricia. The sociology of entrepreneurship. *Annual Review of Sociology*, v. 25, 19-46, 1999.

THORTON, Sarah. Sete dias no mundo da Arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário. Rio de Janeiro: Agir, 2010.



Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente

Paula Guerra
Henrique Grimaldi Figueredo

VALCK, Marijke de. Film Festivals, Bourdieu, and the Economization of Culture. *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'études cinématographiques*, v. 23, n. 1, 74-89, 2014.

VENÄLÄINEN, Juhana. Culturalization of the Economy and the Artistic Qualities of Contemporary Capitalism. *Art and the Challenge of Markets*, v. 2, 37-64, 2018.

VIRANI, Tarek. Micro-community engagement and area-based regeneration in east London: The case of Chrisp Street Market. *City, Culture and Society*, Volume 21, June 2020, 100328, <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2020.100345>, 2020.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Politics of the World-Economy. The States, the Movements and the Civilizations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WU, Chin-Tao. *A privatização da cultura*. Boitempo: São Paulo, 2006.

VIDEOGRAFIA

AMARAL, Sofia. Documentário. "Casa da Xiclet". Cor. 47 minutos. 2016. Acessível em: <https://vimeo.com/189298320>

Os Arquivos de imagem de emissoras de televisão no Brasil

The image files of television stations in Brazil

José Jullian Gomes de Souza¹

Resumo

A finalidade desse artigo reside na apresentação de um percurso histórico sobre o processo de arquivamento das imagens de televisão das emissoras no Brasil, que perpassa pelo sistema do arquivo bruto até a realização do arquivo ao vivo. A visualização da importância desse estudo reside na compreensão dessas imagens, funcionando como documentos audiovisuais históricos da sociedade brasileira. Desse modo, o objetivo geral é apresentar a evolução da linha do tempo a partir de 1950 até 2010, sobre a (re)configuração dos arquivos audiovisuais de televisão. O quadro metodológico é formado por uma abordagem de pesquisa qualitativa, estratégia bibliográfica e descritiva, a partir do uso de documentos audiovisuais disponíveis em plataformas digitais para a coleta de informações sobre os arquivos. Concluímos que a temática dos arquivos de televisão, especificamente no período analisado, aponta para a importância dos processos de salvaguarda, preservação e difusão desde os registros mais antigos em dispositivos analógicos, bem como uma proposta contemporânea de arquivamento em tempo real do conteúdo ao vivo, frente ao processo de convergência tecnológica na era digital.

Palavras-chave: Arquivo de imagem; Emissoras de televisão; Televisão brasileira.

Abstract

the purpose of this article resides in the presentation of a historical path about the archiving process of the television images of the broadcasters in Brazil, which runs through the raw archive system until the realization of the live archive. The visualization of the importance of this study resides in the understanding of these images, functioning as historical audiovisual documents of Brazilian society. Thus, the general objective is to present the evolution of the timeline from 1950 to 2010, on the (re) configuration of audiovisual television archives. The methodological framework formed by a qualitative research approach, bibliographic and descriptive strategy, based on the use of audiovisual documents available on digital platforms to collect information about the archives. We conclude that the theme of television archives, specifically in the analyzed period, points to the importance of the processes of safeguarding, preserving and disseminating since the oldest records in analog devices, as well as a contemporary proposal for real-time archiving of live content, in the face of the technological convergence process in the digital age.

Keywords: Image file; television broadcasters; Brazilian television.

1

Mestre em Biblioteconomia pela
Universidade Federal do Cariri
(UFCA). Bacharel em Jornalismo pela
Universidade Federal do Ceará.



Introdução

Como discorre a literatura sobre a história da televisão no Brasil, a imagem televisiva nasce ao vivo. É efêmera por natureza e apenas podendo ser acessada por pequenos fragmentos ainda presentes hoje, ou através de um transporte mental no tempo a partir daqueles que fizeram parte desse momento na nossa cultura (seja dentro ou fora da TV). Esses fragmentos de imagens, ao qual chamamos de arquivo, é o que nos possibilita compreender a imagem como um documento. Uma imagem viva, uma comprovação que nos remonta para uma determinada época, acontecimento ou mesmo período histórico ali registrado.

Todavia, os primeiros dez anos da televisão no Brasil (1950-1960) transcorreram sem que haja um projeto de salvaguarda. A questão: de um lado, tecnologia e preços altos das fitas magnéticas, de outro, um pensamento diferente acerca da necessidade de armazenar, catalogar e preservar. A televisão nasce experimental em nosso país, mas com o tempo se transforma numa verdadeira máquina, uma fábrica de imagens. Somente a partir da sua segunda década de vida, nos anos 1960, com a chegada do videoteipe, é que a televisão passa a operacionalizar noutro sentido: uma imagem para além do aqui e agora, uma imagem registro.

É exatamente essa imagem registro, essa imagem de arquivo que nos interessa na presente investigação, especificamente a trajetória dos arquivos de televisão no cenário brasileiro. Nesse sentido, partimos da visualização de um arquivo que nasce bruto com a fitas e rolos de filme televisivos até as mais novas tecnologias da informação e comunicação e da convergência tecnológica permitindo a criação de um arquivo em tempo real: um arquivo feito ao vivo.

O nosso ponto de partida é com o seguinte questionamento: como desenvolveu-se no cenário brasileiro a criação dos arquivos de imagens de televisão? A importância desse estudo parte do que Brasil e Frazão (2012) compreendem e destacam sobre os documentos de televisão, com foco nos arquivos de telejornais (mas aqui, abrangendo como um todo), como documentos históricos fundamentais que registraram e registram a história da sociedade. Desse modo, são importantes fontes documentais para a observação dos acontecimentos de ontem no tempo presente.



Assim, o objetivo geral é a apresentar a evolução histórico frente a uma linha do tempo a partir de 1950 até 2010, sobre a (re)configuração dos arquivos audiovisuais de televisão. Percebendo como a cada época ele foi adquirindo status e importância no campo documental televisivo. E, como o avanço tecnológico e a mudança de compreensão sobre a importância de preservar esses arquivos. Com isso, convidamos o leitor a se aventurar pelo universo dos arquivos e da televisão. Um universo que acompanhamos em programas de entretenimento, jornalísticos ou mesmo em canais de rememoração e nostalgia na internet.

A construção metodológica dessa pesquisa, parte de uma abordagem qualitativa, objetivando a compreensão dos fatos e fenômenos que perpassam o histórico de desenvolvimento da construção das imagens de arquivo. Buscamos a partir de um levantamento bibliográfico discorrer sobre a trajetória dos arquivos de televisão: a partir de bases de dados como a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), anais de eventos da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) e Encontro de História da Mídia (Alcar). As publicações foram recuperadas utilizando os seguintes termos: "arquivo" + "imagens" e "televisão" + "brasileira", e a partir dessa recuperação foi realizada a leitura e análise.

A coleta de dados sobre o histórico dos arquivos, para a construção de uma linha do tempo, foi realizada com base em documentos audiovisuais visualizados no Seminário Internacional Online de Arquivos Audiovisuais na América Latina, realizado no ano de 2020. A partir da disponibilização desses documentos audiovisuais foi possível identificar e categorizar temporalmente desde a chegada dos primeiros arquivos (1970) até as transformações tecnológicas do fazer arquivos de imagens em tempo de convergência digital (iniciada em 2010).

Desse modo, tanto o levantamento do referencial quanto da coleta de dados sob uso desses documentos, apresentaram um recorte temporal de apresentação dos arquivos que se inicia na década de 70. Porém, como forma de contemplar todo o arcabouço da história da televisão, iniciamos a pesquisa desde a década de 1950 quando a TV era feita ao vivo e de forma improvisada. E seguimos até o ano de 2010, como um ano que traz reconfigurações tanto na televisão como no processo de arquivamento dessas imagens.



Contextualizando a chegada da televisão no Brasil

Em 1950 o Brasil, ou melhor dizendo alguns poucos paulistanos, acompanharam a implantação da televisão no país. O dia 18 de setembro marca o surgimento e inauguração oficial de um novo meio de comunicação, linguagem, produto e transformação na relação com a imagem no cotidiano dos sujeitos sociais. A televisão, ainda de forma experimental e improvisada, presente na cidade de São Paulo era marcada por características herdadas do rádio e do teatro – linguagens popularmente mais ambientadas e sedimentadas no contexto nacional.

O feito é uma realização do empresário e proprietário dos Diários Associados Assis Chateaubriand, que impulsionou a implantação comercial da primeira televisão: a TV Tupi-Difusora. Experiente em outros meios de comunicação como jornais impressos e emissoras de rádio, Chateaubriand decidiu se aventurar pela nova mídia. De acordo com Jambeiro (2002), o Brasil foi o primeiro país da América Latina a ter uma emissora de televisão e o sexto no mundo ficando atrás apenas de países como a Inglaterra, Estados Unidos, França, Alemanha e Holanda.

Nesse contexto, entendemos que a chegada da televisão no Brasil é atrelada aos interesses comerciais e a construção de um império comunicacional, ainda mais que à época existiam poucos aparelhos de televisão (cerca de 500 aparelhos). Contudo, os anos iniciais da televisão, como salienta Mattos (2002, p. 81), “[...] foram marcados pela falta de recursos e de pessoal e pelas improvisações”. Essas dificuldades apresentadas pelo autor é compreensiva, visto que o desenvolvimento da televisão e sua linguagem foram sendo descobertas e aprendidas no próprio fazer cotidiano.

A televisão era ao vivo e, assim, aconteciam as primeiras transmissões na década de 50. Uma vez que a tecnologia presente na época não permitia a gravação para uma posterior exibição – problemática que será discutida mais adiante e que perpassa a discussão central do presente artigo. Esse caráter nos possibilita reafirmar o caráter experimental da televisão em seus primórdios e, também, verificar o empenho, desejo e vontade dos profissionais em fazer com que a linguagem televisiva desse certo. O que de fato ocorreu, como podemos observar na contemporaneidade a grande presença e influência da TV no Brasil.



Conforme Leal (2009), os primeiros profissionais da televisão vinham, sobretudo, do rádio seja na parte técnica ou mesmo na adaptação de uma programação radiofônica para a televisão. Mattos (2002) compreende que a televisão foi obrigada a se submeter a esses profissionais, pois o Brasil ainda não possuía profissional especializado e qualificado para a construção imediata de uma linguagem própria. Assim, os formatos de programas, técnicos e artistas foram se adaptando e influenciando as primeiras produções televisivas.

Diante do exposto, a década de 1950 para a televisão no Brasil pode ser caracterizada como **experimental, programação ao vivo** e uma grande **improvisação**. Para Jambeiro (2002, p. 53, grifo nosso):

Embora a era da TV no Brasil comece oficialmente em 1950, **somente nos anos 60 o novo meio de comunicação vai se consolidar e adquirir os contornos de indústria**. Nos anos 50 a televisão era operada como uma extensão do rádio, de quem herdou os padrões de produção, programação e gerência, envolvidos num modelo de uso privado e exploração comercial. Nos anos 60 a televisão começou a procurar seu próprio caminho, a adquirir processos de produção mais adequados às suas características enquanto meio e transformou-se assim no poderoso veículo de transmissão de ideais e de venda de produtos e serviços que é hoje.

A década de 1960 foi para a televisão uma década de grandes transformações. De uma programação feita ao vivo, totalmente em tempo real, com o avanço tecnológico e uma maior compreensão do que era fazer televisão, a programação poderia ser gravada, editada e armazenada. Esse processo deu-se mediante a chegada do videoteipe, o famoso VT, que acarretou em possibilidades de cortes, montagens e de difusão em larga escala de programas para além do eixo Rio-São Paulo. Além disso, com a possibilidade do VT entra em questão a reflexão sobre o processo de usabilidade posterior dessas imagens, ou seja, **as imagens de arquivo da televisão**.

Na figura a seguir, é possível observar essa linha do tempo acerca dos arquivos de imagens de televisão no Brasil com recorte temporal entre 1950 a 2010. Sendo possível, também, observar e identificar as alterações apresentadas por cada década, por cada nova tecnologia e a relação entre o homem e a necessidade de armazenamento e uso das informações de arquivo.



Figura 1 - Linha do tempo do arquivamento de imagens da televisão

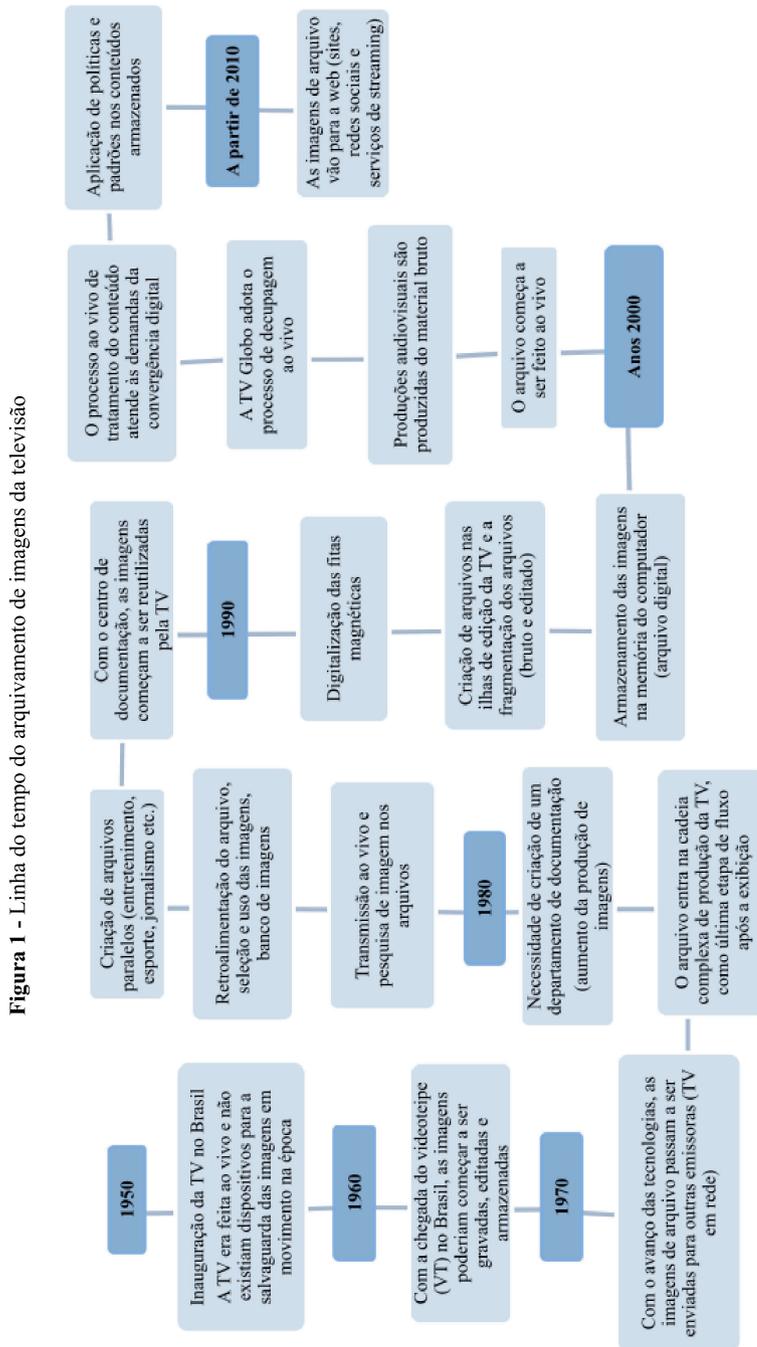


Figura 1 - Linha do tempo do arquivamento de imagens da televisão

Fonte: baseado em Renault (2015); Silva (2018) e Marques (2020).

Fonte: baseado em Renault (2015); Silva (2018) e Marques (2020).

Arquivo, memória e a problemática dos lugares

Ao discorrer sobre o processo de arquivamento das imagens de televisão, nesse artigo, partimos do tripé arquivo, memória e a problemática dos lugares mediante ao conceito de lugares de memória de Nora (1993). A relação desse tripé para o histórico do armazenamento de imagens no Brasil está diretamente ligada com a transformação dos suportes que funcionam como arquivos de imagens – objetos que visam resguardar o conteúdo televisual. Desse modo, como destaca Rodrigues (2019, p. 19), “A evolução dos suportes e das técnicas é fator determinante para a compreensão do termo [arquivo], que vem alterando e agregando novos significados”.

A reflexão sobre essa tríade se faz preciso compreender o significado do termo arquivo. Do grego *arché*, a palavra representa o “início”, “origem” e “autoridade”. E também da palavra grega *arkheion*, que representa a “casa”, o “domicílio”. Ou seja, o arquivo como autoridade e como lugar. Assim, conforme Lodolini (1993), há três eixos de entendimento sobre o arquivo: a) visto como instituição; b) conjunto de documentos e c) sistema de informação.

Com isso, visualizamos um entrelaçamento dos eixos para a utilização no sentido explorado nesse estudo. Visto que, o arquivo de imagem tanto é uma **instituição** (Centro de Documentação – Cedoc); um **documento** (o objeto em si, ou seja, o produto audiovisual); quanto um **sistema que armazena informação audiovisual**. O que proporciona compreender esses eixos não como algo isolado, mas em movimento e cruzamento acarretando em novos modos de percepção sobre o arquivo.

Desse modo, as percepções sobre o arquivo são compreendidos a partir do questionamento sobre a construção de um conceito de arquivo, que é caracterizada por Derrida (2001) como uma problemática. De acordo com o autor, ao buscar conceituar o arquivo opera-se para um movimento de reducionismo e no qual, muitas vezes, compreende-se o arquivo como uma coisa do passado. Contudo, uma perspectiva mais apropriada, segundo Derrida, seria compreender o arquivo como uma porta aberta para visualizar o futuro, uma referência temporal. Ou seja, não focar na busca por um conceito, mas de uma **noção de arquivo**.



Frente a percepção de noção de arquivo, o mesmo é entendido como algo que está por vir ampliando e reconduzindo o modo como a sociedade percebe o arquivo e extrapolando a ideia de um “depositório de memórias” (RODRIGUES, 2019). Assim, dialogando com as transformações que o arquivo perpassou ao longo do tempo mediante as mudanças políticas, históricas, culturais e tecnológicas a partir das possibilidades de reprodução e arquivamento.

Diante do exposto, as três concepções de arquivo de Lodolini (1993), em diálogo com a percepção de Derrida (2001), conduzem o presente estudo. Visto que, ao se trabalhar com a ideia de lugares de memória não se deseja delimitar a proposição de arquivo. Mas, sim, dialogar acerca do funcionamento do arquivo de imagens da televisão como esse lugar de referência temporal do passado visando refletir, identificar e compreender os contextos da sociedade contemporaneidade mediante a construção simbólica da mídia audiovisual com um olhar direcionado para o futuro. Pois, como explica Derrida (2001), o arquivo é ao mesmo tempo passado e futuro.

Assim, o conceito de lugares de memória também compreende a relação entre memória, arquivo e mídia, perpassando pela noção do acontecimento. Daí parte o interesse em dialogar com o processo histórico de arquivamento das imagens da televisão. Pois, “[...] as imagens, tanto reais quanto ficcionais, fazem parte de nosso dia a dia, pautam nossa percepção, sentidos e atitudes” (VILLELA, 2019, p. 9). Sobretudo, por compreender a partir da década de 80, que a imagem de televisão começa a ser vista frente a construção de uma cultura da memória (HUYSSSEN, 2000).

Dessa forma, a televisão funcionaria como um lugar de memória, no qual a memória passa a ser representada por versões produzidas pela imprensa que, ao serem divulgadas, tornam-se memórias desses acontecimentos. Para Musse e Thomé (2016), a imprensa também passa a ser vista como esse lugar da memória, devido ao seu poder de selecionar e hierarquizar o que deve ser lembrado e esquecido. E é exatamente nesse movimento duplo entre lembrar e esquecer que o processo de arquivamento das imagens de televisão encontra suas possibilidades e problemáticas ao longo da história da TV no Brasil.

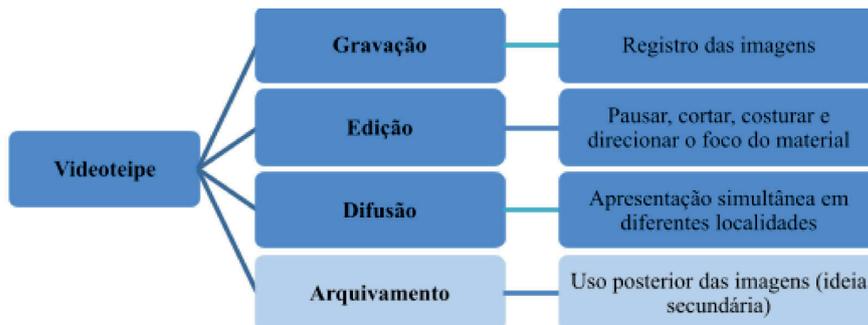


Nesse sentido, partimos da ideia de arquivo como uma necessidade humana e incansável de criar memórias auxiliares ou como compreende Nora (1993): o arquivo como uma memória-prótese, uma memória secundária. Uma memória artificial, que funciona como um potência sacra, “[...] um dom dos deuses que reconduz aos deuses, uma saída do nosso mundo que é apenas humano para descobrir por trás dele outros níveis inacessíveis” (ROSSI, 2010, p. 17).

No contexto desses lugares de memória, o conteúdo audiovisual televisivo, especificamente mantido nos arquivos de televisão, está presente nos artefatos que foram sendo desenvolvidos ao longo da própria experiência do homem com o trabalho em torno das imagens. E, da necessidade de manipulação posterior ao uso inicial com essas imagens no ambiente televisivo. A chegada do VT, inicialmente, não estava ligada com a ideia de registro, de arquivamento e salvaguarda, mas, sim, com a possibilidade de edição, manipulação, extensão e compartilhamento dessas imagens entre as emissoras de rede e suas afiliadas.

As transformações tecnológicas no armazenamento de imagens televisivas

Se os anos 50 marcaram a fase de estreia da televisão brasileira, a partir da década seguinte, processos de inovação começaram a apresentar soluções técnicas para o início da profissionalização e desenvolvimento mais rápido dos processos televisivos. É o caso do videoteipe, o famoso VT, que gerou a possibilidade das imagens serem **gravadas, editadas, difundidas** e, por fim, **arquivadas**.



2. Funções do videoteipe para as imagens televisivas
Fonte: Elaboração própria (2021).

Na imagem acima (Figura 2) destacamos as quatro potencialidades identificadas com o advento do VT. Assim, é preciso ressaltar que a ideia de arquivamento não estava presente com o uso dessa tecnologia na época. Contudo, o uso do videoteipe também possibilita compreender historicamente como um processo primário para o armazenamento da imagem de TV – por isso, destacamos a etapa do arquivamento. O que se configura como um novo apontamento acerca das funcionalidades do videoteipe.

É interessante observamos que mesmo frente ao processo de desenvolvimento tecnológico com a chegada do VT nos anos 60, o alto custo com as fitas fazia com que as emissoras as reutilizassem para novas gravações. Outro fator importante era que apesar do videoteipe possibilitar o arquivamento das imagens, “[...] o generalizado entendimento técnico de que a fita de VT servia mais como ferramenta de produção do que de arquivamento” (BUSETTO, 2014, p. 382) era um pensamento presente na época.

O que faltava era muito mais do que o aspecto inovador e tecnológico, mas sociocultural de salvaguarda e arquivamento dessas imagens, que no decorrer do tempo passaram a funcionar como um documento histórico. Além disso, hoje, os arquivos também passam a funcionar para a monetização de conteúdos televisivos na internet como, por exemplo, os arquivos de telenovelas antigas presentes no catálogo do Globoplay.

Linha do tempo do arquivamento de imagem de televisão no Brasil

Dos teleteatros ao telejornais nada era gravado. Com isso, também houve inúmeras perdas de registros audiovisuais devido à falta de equipamentos e tecnologias para a realização de tal feito. Os únicos registros possíveis são os fotográficos ou pequenos fragmentos/trechos de programas, que possibilitam a construção de uma noção de como todo o aparato televisivo funcionava em seus primórdios.

Esse apontamento é fundamental para refletir sobre as inúmeras perdas de imagens em movimento e com som dos anos iniciais da televisão brasileira. Com isso, compreendemos que grande parte da história e da memória da televisão, além dos registros fotográficos e dos fragmentos audiovisuais, só podem ser narrados pelas pessoas que participaram dessa grande aventura



do início da televisão. Pois, como já destacado por alguns autores, a TV no Brasil era algo experimental, sem pessoal qualificado e funcionava mais como uma grande laboratório no qual programas, pessoas e linguagem estavam sendo aprendidos e apreendidos por todos os envolvidos.

1970. É nessa década que se averigua a presença da tecnologia que viabiliza a criação das “imagens de arquivo”, bem como uma compreensão da importância desses registros para o uso posterior. Com o desenvolvimento do arquivo, tais imagens passam a circular em rede por outras emissoras, a exemplo das afiliadas (que começam a surgir entre os anos 60 e 70). Assim, num primeiro momento temos a possibilidade da criação de uma grade de programação unificada, além da chance de circulação da informação registrada em audiovisual para além do local: o nacional.

Ainda na década de 1970 os documentos começam a ser organizados por editorias: telejornalismo, entretenimento e esportes. Com a criação desses bancos de dados observamos que há não somente uma retroalimentação com a inserção de novas imagens, mas também as imagens começam a ser buscadas para compor programas e reportagens – uma realidade que a partir deste momento estará presente na história da televisão, fazendo surgir programas especificamente que são desenvolvidos a partir dessas imagens de arquivo.

1980. Nesse período tem-se a criação dos Centros de Arquivo e Documentação das emissoras de TV. A necessidade da criação desses centros deve-se ao fato do aumento exponencial da produção de imagens televisivas. E, com isso, o desenvolvimento de um ambiente mais profissional para a organização e preservação das imagens de televisão.

1990. Observamos a introdução de aparatos tecnológicos digitais frente ao processo de arquivamento, acesso e uso da imagem televisiva. As emissoras brasileiras de televisão voltam a sua atenção para a digitalização do conteúdo audiovisual armazenado em fitas magnéticas. A observação acerca desse procedimento demonstra a preocupação que as empresas televisivas tiveram com o material produzidos ao longo do tempo, além do diálogo com as novas ferramentas digitais não somente no aspecto da produção. Mas, também com a preservação dessas imagens que podem ser usadas e acessadas, especialmente para o usuário interno, como fonte de pesquisa histórica, composição narrativa e elaboração de produtos midiáticos audiovisuais.



Ainda na década de 1990 são identificadas novas estratégias de arquivamento e uso das imagens de TV. As ilhas de edição também passaram a contar com um arquivo de imagens em seu local de trabalho, que facilita o uso no momento de montagem das notícias e reportagens jornalísticas. Além disso, os arquivos eram fragmentos e organizados em dois tipos: os arquivos brutos e os arquivos editados. No mesmo período identificamos o uso das tecnologias digitais a exemplo da memória do computador, e com ele o desenvolvimento de um arquivo televisivo digital – o que facilita o uso e tráfego de imagens.

Dentre os períodos mencionados até o presente momento, os anos 90 se apresenta como uma década de grandes mudanças no status do arquivo e do seu uso em emissoras de TV brasileiras. Com a inicialização do processo de convergência digital tem-se a realização do processo ao vivo de tratamentos dos documentos e arquivos de televisão. Esse pioneirismo, apresentado pela Rede Globo de Televisão, demonstra não somente a importância que os arquivos estavam assumindo cada vez mais para a produção noticiosa e o desenvolvimento de bancos de dados sofisticados. Mas, também do diálogo com as novas tecnologias emergentes no meio.

Com a emergência da convergência digital o processo de decupagem do conteúdo e do arquivamento das imagens transpassa do material bruto para ao vivo. Assim, tem-se um processo mais acelerado da criação do arquivo de imagens de televisão. Essa mudança na paisagem que as imagens assumem nos anos 90 reforça ainda mais a força e o poder que o arquivo tem no cenário televisivo.

Anos 2000. Há uma preocupação em torno das políticas e padrões dos conteúdos armazenados nos arquivos. Contudo, essa é uma discussão que ainda necessita ser melhorada e expandida no Brasil, pois diferentemente de países como França, Estados Unidos e Grã-Bretanha, no Brasil não é visualizada a institucionalização de uma política nacional para o envio de cópias das produções audiovisuais televisivas. Em com isso, desenvolver um banco de dados público para o armazenamento e acesso aberto contendo tais documentos audiovisuais.

Apesar dessa não ser a discussão central dessa pesquisa, é preciso destacar há necessidade de maiores espaços acadêmicos e profissionais



em torno das políticas de acesso e preservação públicas dos arquivos de TV. Visto que, a existência e aplicação dessa política insere as imagens num processo de circulação amplo e externo para além dos muros das emissoras de televisão brasileiras.

Essa discussão tem sido proposta por autores como Brasil e Frazão (2012). Os autores explicitam que diferentemente dos jornais impressos, os telejornais não são objetos de políticas públicas com atividades de preservação, catalogação e difusão. Visto que, "Os telejornais são a principal fonte de informações para a maioria dos brasileiros. Mas esses noticiários também são documentos fundamentais para preservarmos e conhecermos a nossa História recente" (BRASIL; FRAZÃO, 2012, p. 13). O que propicia visualizar a necessidade e importância das políticas tanto de padrão de armazenamento quanto de disponibilização.

Nos anos 2000, os arquivos também possibilitam a criação de novos produtos. Marques (2020) expõe o documentário do cineasta brasileiro José Padilha "Ônibus 174" (2002), que foi idealizado a partir de fragmentos de arquivos. Além disso, observa-se também o uso desse material arquivos em programas jornalísticos e de entretenimento seja para ilustrar ou para rememorar tal acontecimento/situação.

2010. Já no século XXI, com a expansão da internet no cotidiano da sociedade, barateamento das ferramentas e equipamentos digitais e o desenvolvimento de uma cultura digital esses arquivos passam a circular nesse ambiente on-line. A partir de meados de 2010, as emissoras começam a expandir os seus conteúdos para a internet mediante a criação de portais on-line.

No caso brasileiro, os telejornais da Rede Globo, Record TV, TV Bandeirantes, SBT, TV Cultura entre outros têm circulado por diferentes plataformas digitais. No caso da Rede Globo, por exemplo, identifica-se a criação da plataforma de streaming da empresa, o Globoplay, como forma de não somente arquivar e disponibilizar o conteúdo sob o uso de aplicações digitais. Mas, também, como modelo de negócio ao monetizar esses arquivos e demais conteúdos televisivos no aplicativo. Os arquivos de televisão, nesse sentido, funcionam para além do processo de preservação. Eles possibilitam novas formas de apropriação e renda pelas empresas e grupos midiáticos.



De 1950 ao novo século o arquivamento foi sendo desenvolvido, perfeccionado e profissionalizado. A prática do arquivo bruto deu lugar ao arquivamento realizado ao vivo e em tempo real como relata Marques (2020). De acordo com a pesquisadora, o processo do arquivamento e tratamento dos documentos audiovisuais televisivos “ao vivo” atende às demandas da era da convergência digital. Frente ao que foi exposto anteriormente, a Figura 2 condensa e apresenta essa linha do tempo das mudanças e transformações do processo de arquivar as imagens de televisão no Brasil: Compreendemos a apresentação dessa cronologia para os estudos em comunicação e também para a televisão, objetiva a visualização e identificação dos processos e transições dos arquivos.

De 1950 para 2010, ou seja, do século 20 para o 21, a imagem e o arquivo passaram por grandes transformações na sociedade brasileira e dentro do contexto das emissoras de televisão. Essa transição do arquivar, salvar e recuperar tais imagens demonstra o forte apelo que o conteúdo audiovisual vem adquirindo com o decorrer do tempo. Tal aspecto também pode ser relacionado com o desenvolvimento e barateamento de equipamentos individuais de captura de imagens, a exemplo dos dispositivos móveis – ainda que a discussão não perpassasse esse âmbito, mas vale a pena considerar essa dimensão.

O arquivo, assim, também deixa de ser apenas um receptáculo de documentos audiovisuais e passa a funcionar como um lugar de produção e geração de novos conteúdos. Ele passa a ser tanto uma ponta de entrada (armazenar) como uma porta de saída (para a criação de novos produtos). Além de figurar em programas jornalísticos e de entretenimento como forma de rememoração, o arquivo também passa agir como um produto independente. Como um exemplo desse processo, podemos citar o programa “Arquivo N” da GloboNews, que utiliza as imagens de arquivo para resgatar fatos e personalidades ao longo da história.

Desse modo, averiguamos que o arquivo é iniciado a partir de um caráter bruto das imagens e caminha para a realização de um arquivo vivo, elaborado em tempo real e síncrono com os acontecimentos do momento, do agora. O que transforma não apenas a realidade de profissionais que trabalham diretamente com os arquivos, mas também do próprio público/espectador que passa a ter outros tipos de aproximação com o conteúdo armazenado na/da/para televisão.



Considerações: o que pensar sobre a televisão e os arquivos?

Os arquivos de imagem, mais especificamente os seus estudos na área da Comunicação, apesar de já serem realizadas, desde meados da década de 80, ainda carecem de maior visibilidade no meio científico. O que nos permite inferir que este artigo intenta agir como um estimulador, tendo como objeto de estudo os arquivos de televisão.

A partir da disponibilização cronológica da linha do tempo do arquivamento das imagens, destacamos a transição, como já explicitado, de um arquivo em caráter bruto para o feito ao vivo. De imagens antes arquivadas e subutilizadas dentro de uma programação, para o protagonismo de projetos elaborados a partir dessas imagens fragmentadas. Na dimensão contemporânea, os arquivos passam a instaurar a possibilidade de ressignificar o passado como documento testemunhal, fazendo emergir filmes, documentários, programas de televisão e outras possibilidades.

A cada década não apenas a televisão observada uma nova realidade em seus aspectos socioculturais, econômicos, políticos, históricos e tecnológicas. Mas, também os arquivos acompanharam esse desenvolvimento conjuntamente. Assim, é difícil prever o futuro desses arquivos, porém no tempo presente podemos afirmar que eles estão cada vez mais próximos e sendo utilizado para diversas finalidades seja na televisão ou mesmo na convergência com outros meios de comunicação – como o digital.

Esse estudo aponta para a importância dos arquivos de imagens de televisão no decorrer do tempo, no cenário brasileiro. Dialogando com os contextos socioculturais, históricos, políticos, econômicos e tecnológicos presentes em cada época. Destacamos também a necessidade de novos estudos acerca dos processos de preservação e recuperação dessas imagens, como forma de fazer circular as imagens que fizeram e que fazem parte do imaginário dos sujeitos sociais, no campo da comunicação.

Além disso, é preciso considerar as mudanças ocasionadas pela introdução dos sistemas digitais de informação tanto para salvaguardar, quanto para acessar à informação. Os primeiros suportes audiovisuais como películas e fitas necessitam, por exemplo, de dispositivos específicos – caso o seu conteúdo não tenha sido digitalizado. O que acarreta, todavia, em problemas para preservar e acessar. Nesse contexto, também compreendemos que há uma mudança sobre a noção de arquivo, pois na sociedade contemporânea os arquivos não são apenas objetos advindos de formatos físicos que são digitalizados.



Os novos dispositivos de captação da imagem como o *smartphones* já produzem arquivos nativos digitais. Ou seja, há um paradigma da desmaterialização desse tipo de conteúdo que passa a ser armazenado em nuvens eletrônicas. Assim, se por um lado esses arquivos em nuvens possibilitam melhor fluxo e tráfego da informação operando em sistemas digitais, eles também apresentam fragilidades e também podem ser direcionados para o esquecimento – devido ao volume de informação que é produzida e que circula atualmente.

A disponibilização dos arquivos em meios digitais também altera a noção de televisão. O que conhecemos por uma televisão fluxo passa a funcionar também pela lógica de uma televisão arquivo. Para visualizar essa transformação podemos exemplificar com o serviços de *streaming* Globoplay. O Grupo Globo, que vem disponibilizando antigas minisséries, séries e telenovelas na plataforma digital não só utiliza esses arquivos como forma de monetização, mas também proporcionar novas formas de assistir televisão em tempos de internet e plataforma de audiovisual.

A fragmentação de conteúdos televisivos também vem alterando a própria noção de televisão e do que é assistir televisão, sobretudo a partir do processo de plataforma (YouTube, serviços de streaming e/ou redes sociais como Facebook e Instagram, por exemplo). Televisão já não se resume apenas ao aparelho ou ao modelo de fluxo. Agora a sociedade passa a contemplar a televisão em um modelo de arquivo, podendo ser acessada quando, como e onde cada sujeito, individualmente, pode realizar as suas escolhas. Além disso, o modelo de televisão em arquivo também altera os modos como as emissoras e os sujeitos se relacionam com os conteúdos do passado: a memória audiovisual televisiva.

Referências

BUSETTO, Áureo. Vale a pena ver de novo: organização e acesso a arquivos televisivos, na França, Grã-Bretanha e no Brasil. *História*, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 380-407, jul./dez. 2014.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.



HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEAL, Plínio Marcos Volponi. Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 7, 2009, Fortaleza. Anais [...], Fortaleza, 2009.

LODOLINI, E. Archivistica: princípios y problemas. Madri: La Muralla, 1993.

JAMBEIRO, Othon. A TV no Brasil do século XX. Salvador: 2002, EDUFBA.

MARQUES, Rita. Palestra proferida no Seminário Internacional Online de Arquivos Audiovisuais na América Latina (São Paulo), dez. 2020. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=zZuZ_hJqU3w. Acesso: 18 mai. 2021.

MATTOS, Sérgio. História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MUSSE, Christina Ferraz; THOME, Cláudia de Albuquerque. Telejornalismo e poder: memórias (re)construídas pelo Jornal Nacional. In: EMERIM, Cárlica; FINGER, Cristiane; PORCELLO, Flávio. (orgs.). Telejornalismo e poder. Coleção Jornalismo Audiovisual. v. 4. Florianópolis: Insular, 2016, v.1, p. 328-340.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 10. dez.1993.

RENAULT, Letícia. De telejornal a webtelejornal: a era digital dota a reportagem audiovisual de memória disponível. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 10, 2015, Porto Alegre. Anais [...] UFRGS: Porto alegre, 2015.

RENAULT, Letícia. Webtelejornalismo: a expansão do território e o transbordamento do telejornalismo brasileiro no ciberespaço. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO LATINOAMERICANA DE PESQUISADORES DA COMUNICAÇÃO, 12, 2014, Peru. Anais [...] PUC: Lima, 2014.



RODRIGUES, André Araújo. Ser arquivo, sertão: a construção de um arquivo cinematográfico sobre o sertão brasileiro. 2019. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2019.

ROSSI, Paolo. O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SILVA, Edna de Mello. Fases do telejornalismo: uma proposta epistemológica. In: EMERIN, Cárilda; COUTINHO, Iluska; FINGER, Cristiane. (orgs.). Epistemologias do telejornalismo brasileiro. Coleção Jornalismo Audiovisual. v. 7. Florianópolis: Insular, 2018. p. 19-36.

VILLELA, Lucas Braga Rangel. A televisão como campo de memória e representação social: Documento Especial: Televisão Verdade (1989 – 1995). Fronteiras: Revista Catarinense de História, Santa Catarina, v. 1, n. 33, p. 6-25, maio 2019.

Brasilândia não é Disneylândia: Negra Li, fábula e hiper-realidade

Eduardo Prado Cardoso¹

Resumo

Através de um debate entre os conceitos de “fábula” e “hiper-realidade” – defendidos por Milton Santos (2001) e Jean Baudrillard (1991) para dar conta de perdas e hegemonias observadas na contemporaneidade –, o artigo analisa duas canções da rapper paulistana Negra Li: “Olha o menino”, de 2004, e “Brasilândia”, de 2019, bem como o videoclipe desta última. O olhar criativo e em primeira pessoa da mulher negra sobre a periferia que a projetou ao mundo traz um exame essencial aos modelos de ascensão social e autenticidade vividos na modernidade tardia. O artigo sustenta que, ao atravessar mais de uma década, o assertivo verso “Brasilândia não é Disneylândia” é poderoso recurso para alinhar as críticas da representação da favela, forjada também pelo audiovisual brasileiro, com a de um mundo calcado em meras simulações do real.

Palavras-chave: rap brasileiro, modernidade tardia, favela, audiovisual brasileiro.

Abstract

The article engages in a reflection of Milton Santos’ “fable” (2001) and Jean Baudrillard’s “hyper-reality” (1991) – concepts interested in losses and hegemonies –, in order to analyze two songs written and performed by Brazilian rapper Negra Li: “Olha o menino” (2004) and “Brasilândia” (2019), as well as the latter’s music video. The first-person, creative voice of a black woman about the periphery in which she was brought up is a much-needed examination of models of social ascension and authenticity experienced in the late modernity. The article proposes that, by crossing more than a decade, the assertive verse “Brasilândia is not Disneyland” is a powerful tool to, first, critique the national, audiovisual representations of favelas, and second, to understand a world based on mere reality simulations.

Keywords: Brazilian rap, late modernity, favelas, Brazilian audiovisual.

1

Eduardo Prado Cardoso,
Universidade Católica Portuguesa,
Faculdade de Ciências Humanas,
Lisboa, Portugal. Doutorando em
Estudos de Cultura no âmbito
do Lisbon Consortium, da UCP.
Graduado em Audiovisual pela
ECA-USP, investiga representações
de violência, modernidades tardias,
culturas de massa e populares,
expressões poéticas e audiovisuais.



Se o rap brasileiro, como objeto de estudo, fornece material suficiente para análises estilísticas ou socioculturais das mais variadas estirpes, há que se atentar também para o potencial dos versos, produzidos boa parte nas periferias, servirem de teoria e crítica por si próprios, pontos de vista privilegiados que são em realidades tardomodernas. Explorar as obras de rappers e MCs no ambiente acadêmico, assim, é estratégia de combate aos próprios problemas estruturais que atravessam os mais variados segmentos da sociedade e que estão, muitas vezes, na mira da produção do hip hop, quais sejam: desigualdade econômica, sexismo, racismo e a invisibilidade periférica. Ao procurar, como bem pontua Laura Guimarães Corrêa (2020), alteridades críticas e criativas que possam oferecer ângulos inesperados e originais de análise, tomo produções musicais de forte teor meta-narrativo e autoconsciente também como “invenção intelectual” (CORRÊA, 2020, p. 831). Desse modo, as canções como as apresentadas neste artigo podem colher o que mulheres negras periféricas semearam enquanto cantadoras e também como articuladoras de sofisticadas propostas epistemológicas sobre o Brasil. A justaposição de duas músicas da rapper Negra Li, separadas por quinze anos, tentará demonstrar como a multiplicidade semântica e geracional de um verso como “Brasilândia não é Disneylândia” evoca debates que teóricos como Milton Santos, Néstor García Canclini, Jean-François Lyotard e Jean Baudrillard apontaram como fundamentais para se agir diante das problemáticas da pós-modernidade. Mais especificamente, espero demonstrar como as criações de Negra Li contribuem para a crítica de um fenômeno bastante significativo na cultura brasileira: a representação da favela – e como, tanto em 2004 quanto em 2019, a rapper elege a mesma figuração comparativa para abordar fenômenos que extrapolam os limites da música: utopias do consumo e paradigmas de autenticidade.

Fábulas e utopias do consumo

Negra Li (nome artístico de Liliâne de Carvalho, 1979) nasceu e cresceu na Brasilândia, periferia localizada na Zona Norte da cidade de São Paulo. Realizou projetos musicais com o grupo RZO em fins dos anos 90, até lançar, em parceria com Helião, o álbum *Guerreiro, guerreira* (2004), pela Universal Music, o qual deu merecido destaque às rimas e melodias



Brasilândia não é Disneylândia: Negra
Li, fábula e hiper-realidade
Eduardo Prado Cardoso

da artista. Ode ao universo periférico habitado por vozes criativas e resistentes às desigualdades chocantes do Brasil, o disco se caracteriza pela versatilidade de Negra Li: seja por sua ênfase nos versos questionadores, embasados por um timbre notadamente grave, seja pela delicadeza com que envolve o ouvinte pelas baladas mais românticas ou de inspiração nos coros de R&B norte-americano, o projeto de Helião e Negra Li tornou mais complexa a teia de discursos sobre a periferia paulistana com a inclusão de uma perspectiva feminina sobre o rap praticado no Brasil. É a uma de suas faixas de maior fôlego, “Olha o menino”, que devoto minha atenção neste segmento. Negra Li abre a canção de maneira firme e apontando para a personagem do título, em cenas que poderiam ter sido tiradas de qualquer cidade grande do país:

Olha o menino, ainda não tem idade
Mas realidade aí afora filho chora pode ser bem triste
Miséria existe nos quatro cantos da grande cidade
Cheio de coragem de lutar que tem
Vendendo drops no trem
Hoje em dia é outra história
Menino não joga bola, não joga
[...]

A explicitação do cenário desolador em que vive a personagem cantada por Helião e Negra Li serve de fundo para uma associação entre a miséria, a criminalidade, os meios de comunicação e o sistema político. Em diálogo, os rappers trocam vivências, e Helião, cuja lema aqui é “falar e rir pra não chorar” (pois estariam todos “no mesmo barco”), chama Negra Li para colocar a si mesma na história contada. A rapper comparece:

[...]
Eu tô aqui, ha-ha
Foi bom pra mim se pá
É Zona Norte Brasilândia
Não é Disneylândia
Passei a minha infância toda por ali
Onde é melhor se respeitar pra não morrer
Não pode se perder



Brasilândia não é Disneylândia: Negra
Li, fábula e hiper-realidade
Eduardo Prado Cardoso

E ainda tem quem pense assim
Maiores são valores
Pra nós sobram as dores
Pisaram sobras as flores
Periferia é um jardim
Onde se plantam amores e as dores
Vou cantar que é pra ver um bom lugar
[...]

A presença dos dois artistas no cenário pintado acerca do menino revela uma disposição pela narrativa dos próprios entornos com tonalidades de crítica social, posta em relevo por tantos artistas do hip hop. O verso “É Zona Norte Brasilândia / Não é Disneylândia”, ao alertar para a diferença entre as vivências periféricas e o parque estadunidense da Disney World, se vale da rima baseada no sufixo “-lândia”, a evocar territorialidades. O mesmo procedimento já havia sido empregado em uma referência óbvia para Negra Li, a música “Capítulo 4, Versículo 3”, do clássico² álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997), dos Racionais MC's:

[...]
Enfim, o filme acabou pra você
A bala não é de festim, aqui não tem dublê
Para os mano da Baixada Fluminense à Ceilândia
Eu sei, as ruas não são como a Disneylândia
[...]

Vale registrar que Mano Brown, fundador dos Racionais, é convidado de *Guerreiro, guerreira*, participando da canção “Periferia”. Como veremos no próprio caso de Negra Li, autorreferências e intertextualidades povoam o mundo do rap, ora pagando tributos, ora afirmando estilos. O que os Racionais evocam, em fala sobre artificialidade (“dublê”, “festim”, “filme”), é o discurso da magia e da representação tão caro à Disneylândia. Erigida enquanto possibilidade física da construção hollywoodiana, a invenção de Walt Disney é tomada como oposição à realidade mais crua, limitada, abandonada. A amostra de risco e morte trazida por Negra Li também confronta o mundo de sonhos perpetuado pelo parque temático, figura esta que carrega o

2

Editado pela Companhia das Letras
após sua histórica inclusão, em
2018, como leitura obrigatória do
vestibular da Unicamp.



positivo, mas também o ilusório. A partir da construção da rapper, o escape da problemática gestada no dia-a-dia do menino (que é também o seu) vem a ser o canto. O “bom lugar”, assim, é imaginado – não na chave da diversão e artifício, mas da própria arte, carregada de personalidade.

Curiosamente, ao trazer para o palco a vivência de dores e desigualdades em primeira pessoa sobre a Brasilândia, o duo de MC’s conversa com um modo representativo híbrido de ficção e documentário tão caro ao audiovisual brasileiro, que caracterizou produções como *Cidade de Deus* (2002, Meirelles e Lund), *Pixote* (Babenco, 1981), *Cidade dos homens* (2002-2005, Meirelles e Lund) e, mais salientemente para este caso, *Antônia* (2006, Amaral). Neste, Negra Li, como uma das protagonistas do drama musical situado na mesma Brasilândia em que se tornou uma MC, vive uma jovem com o sonho de se tornar rapper, sem recursos e em meio machista. Interpretando o mesmo papel de Preta, estrela a série de televisão da Globo (Furtado, 2006-2007), inspirada no filme de Tata Amaral. O artifício próprio do domínio da fábula e do cinema hollywoodiano, portanto, é foco de crítica tanto de Negra Li quanto dos Racionais MC’s pela incongruência em relação às vivências da periferia – e não somente pelo recurso à narrativa ficcional. Há, no entanto, um outro tipo de fabulação que vejo como o mais apropriado para se analisar a construção tanto do protagonista de “Olha o menino”, quanto do verso relativo à Disneylândia, de Negra Li: ele está ligado aos desejos de consumo observados na contemporaneidade. Há uma dimensão desse parque fantasioso que faz transparentes mecanismos ideológicos das urbes – às quais as periferias estão umbilicalmente ligadas. Como diz M. Christine Boyer,

[...] a Disneylândia atíça a imaginação do visitante e sua disposição em comprar. No entanto, falsificado não é o ambiente, uma vez que tudo na Disneylândia é absolutamente fantástico, mas o fato de que a Disneylândia é, em quintessência, um cenário de consumo, não de lazer. (BOYER, 1992, p. 201, tradução do autor).

Parece-me fundamental abordar a Disneylândia feita oposição pela Brasilândia como apontamento de uma macroestrutura econômica – a indicação, como visto, se coloca na própria canção, a evidenciar a



miséria do menino como fruto de uma engrenagem política que explora sua vida. Assim, o autor que pode nos ajudar a destrinchar a percepção do capitalismo tardomoderno enquanto fábula (não necessariamente aquela da ficção, confinada aos parâmetros artísticos) é Milton Santos, em *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2001). Para o pensador, mitos como o encurtamento de distâncias e culturas homogêneas esconderiam o fato de que

[...] o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. Enquanto isso, o culto ao consumo é estimulado.

[...]

Esses poucos exemplos, recolhidos numa lista interminável, permitem indagar se, no lugar do fim da ideologia proclamado pelos que sustentam a bondade dos presentes processos de globalização, não estaríamos, de fato, diante da presença de uma ideologização maciça, segundo a qual a realização do mundo atual exige como condição essencial o exercício de fabulações. (SANTOS, 2001, p. 19).

Santos se refere claramente a discurso pós-moderno de Jean-François Lyotard (1989), para quem o fim das meta-narrativas desarranjou o pensamento racional moderno, em prol de práticas muito mais ligadas à eficiência do que à busca da verdade. Mas veja, o ponto de Milton Santos ao categorizar como fábula a padronização global de projetos como prosperidade e felicidade é alertar para a intencionalidade de tais engrenagens consumistas. Se, de fato, a Disneylândia teve como objetivo primeiro travestir-se de utopia (SORKIN, 1994, p. 206), o lado de fora do parque protegido, no qual não se pode sonhar e brincar eternamente, é necessariamente constitutivo do todo não-utópico, real. O que seriam, então, os sonhos de crianças brasileiras periféricas de um dia visitar a Disney³, senão a fabulação mais óbvia de uma “humanidade desterritorializada” (SANTOS, 2001, p. 42), através da qual a linguagem supostamente universal dos desenhos animados e das atrações pirotécnicas faria possíveis as saídas da miséria? Como bem mostra Milton Santos, a perversidade maior que

3

Cf. o filme Projeto Flórida (Baker, 2017), por seu retrato esperançoso de crianças pobres que vivem no entorno da Disneylândia.



o processo de globalização esconde é a própria autoria das inequidades geradas no interior das sociedades consumistas, uma vez que as cercas do parque temático protegem tantos bens materiais quanto idealizações. Uma destas, talvez a mais potente, é aquela ligada ao potencial de ascensão social pelo dinheiro e pela fama – fenômenos que se alinham, no Brasil, aos espetáculos do esporte e do entretenimento. Em “Olha o menino”, Helião e Negra Li chamam a atenção para o fato de que a chance da infância periférica de entrar em contato com a escola e o futebol compete com a criminalidade e a miséria – vender balas no trem seria escolha óbvia e infeliz para o sustento de uma família.

Seria a Brasilândia do rap também uma alternativa fantasiosa ao sufocamento provocado pelas fábulas capitalistas⁴ ou um choque de realidade necessário para se aventar novas possibilidades de vida na periferia? O menino da canção, ao que parece, precisa romper uma barreira já cristalizada pelos discursos audiovisuais e jornalísticos, para muitos dos quais a condenação só pode ser evitada se o propósito for o de explorar os dramas dos favelados. Contíguo às finas construções de rupturas pelo enriquecimento rápido através de prêmios televisivos ou cachês de clubes, está mesmo o mito da democracia racial, que, como diz Lélia Gonzalez, é assentado em espetáculos dignos de contos de fadas (GONZALEZ, 1984, 227-228), que reverberam sonhos de fascínio e beleza para ocultar a violência do cotidiano da população negra, a mesma em destaque no Carnaval, por exemplo. Nem mesmo o futebol é opção de vida para o menino preto e pobre da Brasilândia, cantam os rappers – até mesmo a fábula da ascensão parece malfadada, se tomada por exames realistas sobre a periferia. É necessário, portanto, dar nomes às fantasias perversas de acesso, posse ou consumo (como a Disneylândia), para então procurar alternativas locais, genuínas, nascidas nos entornos e praticadas por seus pares. Isso não é nem um pouco distante das ideias de Milton Santos e Néstor García Canclini, preocupados que estiveram com o lado nefasto da globalização, mas igualmente propositivos em seus pensamentos. Para o primeiro, as revoluções técnicas e os cruzamentos de filosofias que escapam à racionalidade moderna poderiam forjar, de maneira otimista, um cenário de revanche para as culturas populares (SANTOS, 2001, p. 28); para García Canclini, uma leitura das sociedades contemporâneas sem ilusões

4

Como se a própria enunciação de um discurso de liberdade que se quer universal fosse já um espelho das promessas do mercado, para evocar a pensadora argentina. (SARLO, 1997, p. 41).



voluntaristas não precisaria abrir mão de certa dose de utopia, para fazer crer que emancipações da realidade dura seriam possíveis – e talvez fosse o momento de buscar a emancipação do próprio desencanto pós-moderno (CANCLINI, 1995, p. 187-198). Ora, desfazer-se das fantasias caras à infância destruída na Brasilândia não só é possível, para os autores de *Guerreiro, guerreira*, como se dá de maneira coletiva e através da arte⁵. Nos últimos versos de “Olha o menino”, cantam em conjunto,

[...]
Vou cantar que é pra ver
Um bom lugar eu vou
Vou cantar que é pra ver
Um bom lugar
Pra ver a vida do menino
Mudar da água pro vinho
Brindar pra que se abram os caminhos
Vou cantar que é pra ver um bom lugar
Vou cantar que é pra ver um bom lugar
Na humildade hoje e sempre
Maluco só é a gente
É ruim de se quebrar essa corrente

Hiper-realidades e paradigmas de autenticidade

Um dos exemplos caros ao teórico cultural Jean Baudrillard, no seminal *Simulacros e simulação*, publicado originalmente em 1981, é precisamente a Disneylândia, por sua estranha maquinação fantasiosa. Para ele, o diálogo do parque temático com o mundo “real” inferido a partir de sua exposição feérica e infantilizada é a verdadeira trama a que devemos nos atentar. Para ele,

[...] a Disneylândia existe para esconder que é o país “real”, toda a América “real” que é a Disneylândia (de certo modo como as prisões existem para esconder que é todo o social, na sua onipresença banal, que é carceral). A Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real, quando toda Los Angeles e a América que a rodeia já não são reais, mas

5

Sob uma perspectiva literária, Eugênia Miranda (2013) elabora a primazia do rap como ferramenta pós-moderna de apreensão da realidade: “[...] podemos concluir que o rap é um transgressor: é música que não é cantada, mas falada, que incorpora vozes, barulhos, trechos de outras músicas. Enquanto sistema poético abusa de narrativas repletas de gírias, intertextualidades, que servem para passar uma mensagem com ritmo e rimas. Enquanto ideologia se assume como protesto feito por artistas populares que se rebelam contra a discriminação por fatores sociais e étnicos. Resumindo: rap é uma estética da vida pós-moderna e profundamente dialógica, híbrido divergente do cânone musical e também do literário. É, portanto, Literatura divergente também.” (p. 64).



Brasilândia não é Disneylândia: Negra
Li, fábula e hiper-realidade
Eduardo Prado Cardoso

do domínio do hiper-real e da simulação. Já não se trata da representação falsa da realidade (a ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real e portanto de salvaguardar o princípio de realidade. (BAUDRILLARD, 1991, p. 21)

Primeiramente, é interessante o ponto sobre o fim de certas meta-narrativas (eminentemente representativas, modernas) em favor das simulações – o qual pode, sim, nos atirar a um campo niilista de interpretação cultural (e até nos desviar da crítica ao neoliberalismo, como pondera Milton Santos), mas ele pode também revelar, como um processo fotográfico e através do seu negativo, as estruturas que são tidas como reais. O caso da Disneylândia é paradigmático por trazer à tona, como visto anteriormente, o lado de fora de suas fantasias programadas e inacessíveis aos moradores da Brasilândia. Baudrillard denuncia a era da simulação pois as reproduções sociais teriam se infiltrado a tal ponto no tecido contemporâneo que se tornam, elas mesmas, índices normativos das vivências humanas. É exatamente essa crítica a uma certa hiper-realidade, a qual parece se colocar como única apreensão possível do mundo, que se faz notável na canção de Negra Li, “Brasilândia”, a qual destaco a seguir.

Com carreira já consolidada no cenário musical brasileiro, e após ter feito incursões na MPB e no soul que lhe renderam parcerias com Seu Jorge, Caetano Veloso e Nando Reis, Negra Li passou por grande transformação na vida pessoal – trago aqui sua saída da Brasilândia por perceber, na criação artística, uma resposta muito importante a esse evento. Em entrevista concedida a Mônica Martinez, em 2019, Negra Li revelou não somente o motivo de ter se mudado da periferia, como também sua preocupação em afirmar suas origens:

Queria sair da Brasilândia devido à exposição. Logo cedo já tinha gente batendo no meu portão, querendo CD ou conversar. Aí fui morar num apartamento no Jardim Peri Peri, mas não me adaptei porque sempre morei em casa grande com quintal. Do Butantã, fui vindo para cá. Eu senti necessidade de ir para um lugar que tivesse privacidade, segurança, aí dei sorte e, em 2007, encontrei a Granja Viana. Foi a melhor escolha



Brasilândia não é Disneylândia: Negra
Li, fábula e hiper-realidade
Eduardo Prado Cardoso

que poderia ter feito. [...] É maravilhoso poder acordar com a paz e a tranquilidade daqui. Sou muito feliz neste bairro. Meus filhos são privilegiados, mas eu sempre os levo à Brasilândia para também conhecerem a realidade bem diferente do morro cheio de pedra onde nasci. (MARTINEZ, 2019, p. 5).

Quinze anos após o lançamento de *Guerreiro, guerreira*, a rapper decidiu se atualizar em relação ao cenário musical de fins dos anos 2010, participando de projetos na internet como o “Poesia Acústica #7”, e, em linha com os novos tipos de divulgação (música de trabalho promovida no YouTube e sem estar afiliada a um disco⁶), Negra Li compartilha nas redes a canção “Brasilândia”, um rap de batida misteriosa e enfática, produzida pela White Monkey Recordings e acompanhada de videoclipe dirigido por André Drum e Felipe Vieira. O retorno à Brasilândia acontece em várias frentes: o clipe, gravado na localidade do título, mescla vistas aéreas da favela com planos dinâmicos em que Negra Li dubla a canção; a visita ao “morro cheio de pedra”, como sugerido pela entrevista, é atividade que nasce da vontade como mãe e mulher periférica de resgatar valores de pertença e que resulta na arte audiovisual; o traço de repetição que entendo ser o mais relevante, contudo, é o autorreferencial, que nasce do próprio verso matriz de “Brasilândia”. O refrão da música, que ressoa nas visagens ora coloridas, ora terracota da favela, apregoa:

Quer colar? Quer pagar pra ver? Pode crê
Tem que saber chegar
Só quem é de lá pode entender
Brasilândia não é Disneylândia
[...]

A evidente alusão ao verso de “Olha o menino” não é casual, e sim constitutiva do refrão motivador do retorno da cantora à sua comunidade-mãe. Desse modo, e invocando a necessidade de pertencimento (“quem é de lá”) como razão do canto, a rapper alimenta um processo bastante singular e meta-narrativo. Pela reflexão de sua própria posição enquanto rapper nascida, crescida e saída da favela, Negra Li vai além da crítica social demarcada na canção feita em parceria com Helião para investir

6

Cf. o trabalho de Ronaldo Lemos (2014), em particular sobre as novas configurações no cenário do funk paulista – uma vez que o exemplo dado para abordar novos usos de produção e distribuição é o de MC Daleste.



contra as próprias simulações da Brasilândia, questionando paradigmas de autenticidade que os mundos da música e do audiovisual fizeram quase irreconhecíveis. Os versos mais característicos de tal consciência crítica sobre versões inautênticas da realidade são os que cantam:

[...]
Mas cê é *fake*, eu ganhei
Fala que conhece a lei, São Paulo não é L.A.
[...]
Aqui é rap nacional, mas cê paga pau pra gringo
Faz qualquer negócio pra estourar um single
[...]
Então não confunde Vanilla Ice com Ice Cube
Então não se ilude, rap real não é rap de YouTube
Tem que ter atitude
Não pode errar, não pode moscar
A vida não tem *autotune*
[...]

Os versos mordazes atingem desde o consumo da música e dos espetáculos estadunidenses, até as práticas contemporâneas de produção e apreciação do rap – seja através da plataforma de vídeos YouTube, ou pelo uso de correções digitais na voz conhecidas como *autotune*. Segundo a persona da canção, esses seriam sinais causadores de confusão e destruidores da Brasilândia de sua juventude. O infame rapper Vanilla Ice é contrastado com um dos pais do *gangsta rap*⁷ pelo absurdo que transparece no uso fútil da expressão do hip hop, maquinada originalmente nas margens e essencialmente crítica. O que Negra Li nos mostra, no seu retorno às “raízes” (título, aliás, de seu disco de 2018), é que, além dos discursos sobre as favelas terem se legitimado de maneira imperfeita, com vozes diversas a exibir uma série de distorções, ilusões e simulações, é preciso que a artista se reafirme periférica mesmo tendo saído fisicamente dela, sob pena de sua história particular de ascensão social perpetuar uma resolução simples para um problema estrutural. A associação entre cantar a favela e ter uma carreira musical de sucesso, para a rapper, tem nuances que são forma e conteúdo de sua obra⁸ – o que faz a crítica à Disneylândia, uma

7

Cf. Batista Felix, em particular sua análise de letras ao estilo gangsta rap de Ndee Naldinho, também da Brasilândia (2005, p. 139).

8

Tal complexidade aparece nas obras de diversos artistas periféricos, com tonalidades mais ou menos sombrias para se exprimir as estruturas de opressão. Ao estudar poéticas do universo hip hop, José Carlos Gomes da Silva constatou que “no discurso rapper a experiência marginal não é vista de forma negativa nem tampouco positivada de forma romântica, ao contrário, é a humanização do indivíduo frente à tomada de decisões do cotidiano, a temática preferida pela poética.” (1998, p. 206).



vez mais, grandiosa. Em um Brasil que já se encantou com as histórias das rappers em *Antônia*, protagonizada por Negra Li, e com audiências mais acostumadas a verem as favelas (glamourizadas ou não) em telenovelas da Rede Globo, como *Duas caras* (2007-2008) e *I love Paraisópolis* (2015), ou em videoclipes do gigantesco canal no YouTube *KondZilla*, é importante, na “Brasilândia” de Negra Li, discutir-se autenticidade. Na era das *fake news* a tomar conta das pautas políticas, dos filtros a construir rostos e fundos artificiais nas redes sociais, a cantora elege uma localidade que entende conhecer de dentro, para expor o perigo de se apropriar da Brasilândia quando a sua representação tomou uma dimensão elusiva, de tão poderosa. Quando Baudrillard, muito antes da profusão de discursos e representações digitais nas quantidades inimagináveis dos anos 2010, chamou a atenção para a substituição de valores do trabalho e de produção pelo reino das simulações, pôs em evidência modos de consumo cultural tão cruéis quanto desordenadores. A Disneylândia de 2019 é, talvez, mais persuasiva que a de 2004 – esta fazia crer uma dicotomia entre miséria e fantasia consumista de tintas mais carregadas, posto que o caminho do sonho infantil na Brasilândia era atravessado pela crítica social que, tanto o rap quanto o cinema dos anos 2000 elegeram como forma e tema. Agora, a apropriação de representações da favela e dos favelados faz surgir, para Negra Li, uma oposição de fundo, ontológica: cantar a Brasilândia não pode se fazer realidade se a vivência periférica não for devidamente respeitada, e faz-se urgente a delimitação da hiper-realidade e de seus motivos – a lógica do lucro a partir da simulação da Brasilândia é inimigo a ser combatido e nos traz de volta à crítica tanto das estruturas econômicas quanto das culturais, as quais procurarei religar a partir de agora.

Morros cheios de pedras

As metáforas verbais e visuais capturadas por Negra Li e colaboradores são amostras de um complexo dinamismo. Por um lado, os jardins e pedras nos caminhos são auxiliares imagéticos para se construir resiliência, e suportar-se a dureza do descaso para com a periferia. Por outro, há uma clara função de moldar identidade a partir da documentação do mundo, mesmo que – ou principalmente se – ele for diferente das idealizações retratadas



pelo audiovisual, pela imprensa. Isso ganha forma explícita no videoclipe de “Brasilândia”, no qual a estética à la *Cidade de Deus* (já ela devedora dos videoclipes dos anos 1990), convive com um documentário de cunho comunitário. Antes mesmo das tomadas aéreas, grandiosas, e aos visuais deslumbrantes de Negra Li e das atrizes que a acompanham, o clipe prioriza sequências à luz do dia e recortadas, a exibir moradores da Brasilândia em planos que miram a câmera, muitos deles sorridentes e incorporando elementos de seu dia-a-dia, como quando vendedoras de um mercadinho da comunidade observam-nos de uma janela. Em outro segmento, *close-ups* a mostrar belas marcas de expressão, além dos olhos esperançosos de duas senhoras, dão um tom de proximidade à favela, a qual mesmo servindo de cenário em uma situação de exceção (motivada pela vinda de uma artista ao morro) precisa, no resgate das origens de Negra Li, soar crível, sofisticada, cheia de camadas. Detalhes de belas flores lilases colam-se ao sol que incide sobre o conjunto desordenado de casas, crianças chutam bolas enquanto planos em *contra-plongée* dão conta da rapper, ora sobre frágeis e curtas passarelas de madeira, ora repousando em morros que assistem aos sujeitos córregos correrem abaixo. A inserção da cantora, já retirada do ambiente de miséria há anos, em cenários tão ambivalentes, causa impacto sobretudo por estar aliada ao conteúdo das rimas de Negra Li.

Esse retorno representativo às origens da rapper poderia soar insincero, fosse lido, como Baudrillard assinala, enquanto a “reinvenção da penúria”, a simulação de uma “naturalidade selvagem desaparecida” (BAUDRILLARD, 1991, p. 22), posto que o híbrido de documentário e ficção ilumina ruas que Negra Li já não mais habita. Todavia, é exatamente por cercar-se de moradores e viventes da Brasilândia de 2019 que o videoclipe não precisa reinventar a naturalidade da periferia – ela transparece nos olhares dos favelados, nas nuances de seus sorrisos, em meio à cor ou ao flagelo. Gilles Lipovetsky, ao dar conta da mesma sociedade tardomoderna de Baudrillard (eminentemente ocidental, do Norte Global), recorre à mesma ideia de que os cenários urbanos passam a ficar hostis às expressões subjetivas tradicionais. Na chamada era do vazio, existiria a

Dessubstancialização das grandes figuras da
Alteridade e do Imaginário, concomitante de uma
dessubstancialização do real através do mesmo



Brasilândia não é Disneylândia: Negra Li, fábula e hiper-realidade
Eduardo Prado Cardoso

processo de acumulação e de aceleração. Por toda parte o real deve perder sua dimensão de alteridade ou de espessura selvagem: restauração dos bairros antigos, proteção dos locais, animação das cidades, iluminação artificial, “planos paisagísticos”, ar condicionado, é preciso salubrir o real, expurgá-lo das suas últimas resistências, tornando-o um espaço sem sombra, aberto e personalizado. (LIPOVETSKY, 1989, p. 70).

Não por acaso, o processo de artificialização e homogeneização dos espaços públicos atinge em cheio muitos dos condomínios fechados em que as elites brasileiras constroem seus refúgios do “caos urbano”. Como a Disneylândia, tais recintos dialogam necessariamente com o lado de fora, com o mundo do qual se quer proteção. É o oposto de tal movimento de fuga⁹ que o engenho artístico de “Brasilândia” propõe. Negra Li, ao criticar as estruturas inautênticas de representação e perpetuação da miséria no local onde nasceu e inventou-se como mulher e artista, o faz com disposição de injetar de alteridade os espaços da qual ela pode ter se afastado – mas no qual muitos, milhares, milhões ainda vivem. Na construção da rapper não há dicotomia simplista entre viver na Brasilândia e deixá-la – entre outros motivos, por não ser a utopia consumista o Norte de seu fazer criativo. A chamada à consciência de seus pares e de periféricos em geral se justifica em tempos de pouca participação política, de acordo com uma de suas entrevistas à Folha de S. Paulo:

A periferia começou a ter liberdade para falar sobre tudo o que se passava. Mas as oportunidades foram surgindo pra essa galera, a periferia começou a falar sobre outros assuntos, porque vivia outras coisas. Mas já que estamos regredindo em várias situações, está na hora de reviver esse clima também. (NEGRA LI..., 2019, p. 2).

A regressão a que se refere, tanto no contexto de intensos debates raciais no Brasil e nos Estados Unidos, quanto relacionada à ascensão de grupos de extrema-direita na política institucional, vem reforçar a tese de que as canções de Negra Li são artefatos de crítica das estruturas culturais brasileiras. A despeito da multiplicidade de opiniões e trajetórias nas periferias¹⁰, os desejos de consumo aplicam, de maneira achatada,

9

Vicente del Rio chega a qualificar o fenômeno pós-moderno refletido na Disneylândia de “deslocamento geográfico das autenticidades”. (DEL RIO, 1995, p. 99).

10

Como escreveu Milton Santos em outra obra: “Favelas e cortiços constituem, nos países subdesenvolvidos, uma realidade multiforme e mutável, de acordo com cada país e cada cidade. [...] Com efeito, a favela não reúne todos os pobres de uma cidade, e nem todos os que vivem nela podem ser definidos segundo os mesmos critérios de pobreza.” (SANTOS, 2004, p. 75). De igual modo, combatamos estigmas culturais atribuídos aos habitantes das favelas, um deles o de que o pensamento periférico é homogêneo e unitário.



Brasilândia não é Disneylândia: Negra
Li, fábula e hiper-realidade
Eduardo Prado Cardoso

os futuros possíveis tanto ao abastado bairro Jardim Europa, quanto à Brasilândia – no sentido de que, se o dinheiro é mero espécime flutuante cujo alcance se dá pelo mérito, a capacidade dos favelados de reverterem a miséria passa ao largo das responsabilidades do Estado. Nessa fábula individualista, através da qual as simulações do real se perfazem como alternativas plácidas e passivas, não há alternativa senão a projeção de uma Disneylândia fantasiosa, de uma Los Angeles mágica e distante. O que Negra Li faz, e corajosamente, é nos lembrar primeiramente de que a crítica social (como em “Olha o menino”) precisa desconstruir os mitos de resolução fácil para a juventude periférica. Apenas o escrutínio dos modos de participação política, dos meios de comunicação e dos planos de educação, aliado às potencialidades subjetivas dos favelados, apontará para a mudança. Tão importante é a auto narrativa oferecida pela rapper ao encapsular momentos de sua carreira e vida pessoal com quinze anos de diferença, e, assim, colocar o retorno à Brasilândia como metáfora da representação periférica, questionando pontos de vista forasteiros e acrílicos. O exercício autoral de Negra Li resgata, a um só tempo, a tônica engajada do hip hop e o pensar crítico sobre a modernidade tardia, a qual se manifesta na periferia de modo agudo, híbrido, e muitas vezes invisível para segmentos da sociedade que produzem bens e representações e até mesmo para a academia. Mesmo nos jogos de simulação erigidos sob a lógica capitalista, Brasilândia, a favela, não esconde sua etimologia: teorizar sobre as realidades do local onde Negra Li inventou a si mesma é apontar para a penúria e a humanidade presentes nas cidades de todo o Brasil. Que as fantasias de saída da miséria perpetuem a divisão de direitos e classes é notório e isso clama por ações sociais e políticas firmes, além de multidisciplinares. Espero ter demonstrado como certas manifestações culturais, com saberes instintivos, adaptáveis e autocríticos, como os de Negra Li, são, originais propostas (em forma, conteúdo e propagação de conhecimento) que servem à perene luta em favor de alicerces humanos e autênticos, na Brasilândia e fora dela. Afinal, as periferias não são o ponto cego, a parte estranha do todo – elas obram, à revelia dos sistemas de opressão, o Brasil real.



Referências

ANTÔNIA. Criação de Jorge Furtado. Brasil: O2 Filmes, 2006-2007. (10 episódios), DVD, colorido.

ANTÔNIA. Direção de Tata Amaral. Brasil: Coração da Selva, 2006. (90 min.), 35 mm, colorido.

BOYER, M. Christine. Cities for Sale: Merchandising History at South Street Seaport. In: SORKIN, Michael (Org.). *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992. p. 181–204.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.

CIDADE DE DEUS. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil: O2 Filmes, 2002. (130 min.), 35 mm, colorido.

CIDADE DOS HOMENS. Criação de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil: O2 Filmes, 2002-2005. (19 episódios), DVD, colorido.

CORRÊA, Laura Guimarães. Intersectionality: A challenge for cultural studies in the 2020s. *International Journal of Cultural Studies*, v. 23, n. 6, p. 823–832, nov. 2020. 10.1177/1367877920944181

DEL RIO, Vicente. Paisagens, realidade e imaginário: a percepção do cotidiano. *Paisagem e Ambiente*, n. 7, p. 93, 10 jun. 1995. 10.11606/issn.2359-5361.v0i7p93-101.

DUAS CARAS. Criada por Aguinaldo Silva. Brasil: Rede Globo, 2007-2008.

DRUM, André; VIEIRA, Felipe. *Brasilândia*. White Monkey Recordings. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U5XXAUHkEv0>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip hop: cultura e política no contexto paulistano*. 2005. 206 f. Tese de doutorado em ciências sociais– Universidade de São Paulo, São Paulo.



GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs*, p. 223–244, 1984.

HELIÃO; NEGRA LI. *Guerreiro, guerreira*. Universal Music, CD. 2004.

I LOVE PARAISÓPOLIS. Criada por Alcides Nogueira e Mário Teixeira. Brasil: Rede Globo, 2015.

LEMONS, Ronaldo. To Kill an MC: Brazil's New Music and its Discontents. In: ECKSTEIN, Lars; SCHWARZ, Anja (Org.). *Postcolonial Piracy: Media Distribution and Cultural Production in The Global South*. London: Bloomsbury, 2014. p. 195–213.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Tradução Miguel Serras Pereira; Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução José Bragança Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.

MARTINEZ, Mônica. Negra Li: enfim livre para cantar o que quiser. *Revista Circuito*, Cotia, 2019. Disponível em: <<https://www.revistacircuito.com/negra-li-enfim-livre-para-cantar-o-que-quiser/>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

MIRANDA, Eugênia Francisca de Souza. *A poética híbrida da pós-modernidade nos raps de GOG : poeta periferia*. 2013. 171 f. Dissertação de mestrado em literatura brasileira–Universidade de Brasília, Brasília.

NEGRA LI. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa530837/negra-li>>. Acesso em: 03 de Mar. 2021.

NEGRA LI, aos 40, celebra a vida com música de protesto: “Muita verdade precisa ser dita”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/musica/2019/08/negra-li-aos-40-celebra-a-vida-com-musica-de-protesto-muita-verdade-precisa-ser-dita.shtml>>. Acesso em: 3 jul. 2021.

PIXOTE. Direção de Hector Babenco. Brasil: Embrafilme, 1981. (128 min.), 35 mm, colorido.



PROJETO FLÓRIDA. Direção de Sean Baker. Estados Unidos: Cre Film; Freestyle Picture Company; June Pictures; Sweet Tomato Films, 2017. (111 min.), Digital, colorido.

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra, CD. 1997.

SANTOS, Milton. *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos*. São Paulo: EDUSP, 2004.

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

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SILVA, José Carlos Gomes Da. *RAP na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. 286 f. Tese de doutorado em Ciências Sociais– Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SORKIN, Michael. See You in Disneyland. In: SORKIN, Michael (Org.). *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992. p. 205–232.

Tecnoperformance | Gestos Indomesticados: ações para desdomesticar o corpo

Technoperformance | Untamed gestures: actions to undomesticate the body

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira¹

Thalita Braga da Silva Magalhães²

Virna da Silva Bemvenuto³

1

Letícia Carvalho vive e trabalha no Rio de Janeiro, mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (2015); especialista em Ensino de Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2011); graduada em Educação Artística - Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005); e formação incompleta na graduação do curso de Bacharelado em Dança nessa mesma instituição (2007-2010). Atualmente é professora do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde coordena o projeto de ensino e pesquisa O Corpo nas Artes Visuais (O Corpo Navi). Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Performance e Arte Contemporânea. Artista-Professora-Pesquisadora com interesse no corpo em experiência na arte. cabelenta@gmail. com site: <http://leticia-carvalho-cabelenta.wordpress.com>

2

Thalita Magalhães é artista, pesquisadora, professora em formação e graduanda em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas EBA-UFRJ. A artista aborda suas poéticas por meio de linguagens como a escultórica, fotográfica e performática. Participou da oficina de Fotolivro com a fotógrafa Ângela Berlinda e é integrante do projeto O Corpo nas Artes Visuais - CAP/UFRJ. Thalita, já expôs suas obras na VII Bienal da EBA- Paço Imperial, Mostra Virtual Daqui de Casa (PR-7 UFRJ), II Mostra Precisa-se de Arte (IFRN), Exposição Virtual - Raízes por arrobagaléria e da Projecção [Re]descobrimdo por [RE]TRATE. thalitam5000@gmail.com Link para acesso do portfólio: https://www.canva.com/design/DAEmSxWQt6s/3-etdJYglrJAVa1uAtrMA/view?utm_content=DAEmSxWQt6s&utm_campaign=designshare&utm_medium=link&utm_source=viewer

3

Virna Bemvenuto vivencia sua prática artística e poéticoeducativa enquanto gesto relacional a destecer fronteiras e tramar encontros com corpos, saberes e materialidades. Enquanto artista multimeios, pesquisadora e professora de artes visuais, transita no campo expandido das linguagens por meio da performance, de procedimentos escultóricos, vídeo, escrita e desenho na convocação da presença no corpo enquanto lugar habitado, em suas dimensões de matéria, memória, movimento e afetividade. Integra o projeto O Corpo nas Artes Visuais - CAP/UFRJ, o Projeto Desenhança, o FRESTAS/UNIRIO e integrou o PEL/PR7 - UFRJ como propositora/idealizadora das Práticas de Labirinto. Com formação em Artes Plásticas/Licenciatura pela EBA/UFRJ, estudos na Metodologia Angel Vianna e Artes Integradas na Educação pelo Instituto Tear. Teve videoperformance contemplada pelo prêmio FUNARTE RespirArte (2020) e atualmente expõe em Poéticas Femininas na Periferia, no Paço Imperial/RJ. bemvenutovirna@gmail.com link do meu portfólio: <https://drive.google.com/file/d/1DcBNu7wUSJpvFXiYPWeTC9sIj5ajVIX0/view?usp=sharing>

Resumo

O presente artigo propõe reflexões acerca das ações performativas mediadas pela tecnologia digital, realizadas no contexto do isolamento social instaurado pela pandemia do COVID-19 pelo projeto O Corpo nas Artes Visuais vinculado ao Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Busca compor um panorama de descobertas acerca do corpo artístico dentro do ambiente doméstico.

Palavras-chaves: Performance; Corpo; Casa; Pandemia Covid-19

Abstract

This article proposes reflections on the performative actions mediated by digital technology, carried out in the context of social isolation brought about by the COVID-19 pandemic by the project O Corpo nas Artes Visuais linked to the College of Application of the Federal University of Rio de Janeiro. It seeks to compose a panorama of discoveries about the artistic body within the domestic environment.

Keywords: Performance; Body, House; Covid-19 Pandemic



Por sua luz, a casa é humana.

Gaston Bachelard

Introdução: Sala de estar

Abrimos a porta: a casa que abriga o corpo que nos abriga. Abrimos o corpo: que com sua consciência é uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo, o corpo consciência se desdobra, transmuta, se tornando uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo, sendo hipersensível, podendo entrar imediatamente em contato-osmose com outros corpos, se abrindo a outros corpos. Abrir o corpo é construir um “espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio, [...] um espaço à espera de se conectar com outros corpos”, que também se abrem. (GIL, 2004, p.10)

Um tempo que nos pede pausa, escuta, a renúncia à rua para a permanência na casa. “A casa é humana”, mas não só. Co-habitamos o espaço doméstico com muitos corpos não-humanos, com suas diversas qualidades matéricas que os diferenciam de nós e, simultaneamente, constituem o que nomeamos de “nossa vida”. As coisas com suas memórias nos convidam a performatividades específicas: a um jeito de tocar, andar, sentar, abrir, fechar, um mover em relação com tudo que estrutura nosso meio.

Consideramos aqui que o modo como nos relacionamos com o mundo e com nós mesmos é pautado na cultura que nos forma e deforma. Cabe-nos situar onde estamos: a cultura ocidental capitalista, que historicamente se expandiu e se mantém pela lógica de apropriação do outro, seja o outro um território, uma pessoa, um animal, uma planta, uma coisa. Assim, nos colocamos em relação ao outro a partir de uma lógica dicotômica sujeito-objeto, onde o humano se faz sujeito - ser animado que realiza a ação - em suas interações e, o restante do mundo, é considerado objeto - portanto, inanimado - passível de se tornar propriedade. Essa lógica que continua a gerir processos de dominação e exploração divide o mundo entre os que dominam e os que são dominados e, portanto, são considerados recursos: existem para uso e subserviência dos humanos, como ocorreu nos processos de escravização das pessoas negras e indígenas e como ainda ocorre, visível e absurdamente com a natureza:



Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

Se considerarmos a operação de adquirir e possuir uma propriedade como algo que faz um humano em relação com algo inanimado - e possuir escravos é considerá-los incapazes de uma completa e genuína animação - , é certo que aquilo que possui tem soberania sobre aquilo que é possuído. Trata-se talvez da primeira das questões de direito: uma questão do dispor de um não-humano por um humano. (BENSUSAN, 2017. p. 154)

Desse modo, propomos uma articulação deste pensamento encontrado em Bensusan com as questões do "Devir" encontradas em Deleuze e Guattari, no livro "Mil Platôs", volume 4, onde abordam as questões de "Devir-intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível", conforme apresenta Abreu Filho no trecho abaixo:

Como pensar, então, os entes concretos e suas relações? Os autores respondem que os entes são diferenças e suas relações devires, afetos ou modificações, que devem ser pensados independentemente das idéias de forma, função, espécie e gênero. O conceito de devir acompanha o abandono das concepções substancialistas e da perspectiva "hilemorfista" da individuação (simples encontro de forma e matéria), para pensar os corpos como singularidades e seus devires como processos irreduzíveis às sobrecodificações do organismo, do significante e do sujeito. Nesse sentido, os devires são moleculares e minoritários; imperceptíveis (anorgânicos), indiscerníveis (assignificantes) e impessoais (assubjetivos). (DELEUZE e GUATTARI, 1995-1997 apud FILHO, 1998, p.145)

Percebe-se, então, que a noção de humano, bem como a ideia de humanização - ainda que remonte uma luta histórica por direitos e dignidade que nos engajou e engaja contra a produção de subalternidades entre nós próprios, os humanos - demarca também uma cisão em nossa percepção de mundo enquanto organismo vivo interrelacionado, bem como nossa percepção de corpo enquanto "um coletivo de interdependências e apelos, mais como uma floresta, menos como uma instituição total" (BENSUSAN, 2017, p.157). Tal cisão limita as relações que experimentamos para além de nós mesmos, visto que nos afasta de um parentesco planetário que constitui a própria matéria da qual todos os corpos existentes são feitos.



Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

Diante disso, das lógicas que nos balizam, cabe-nos perguntar: estamos domesticadas a habitar por hábito? As experimentações que vivenciamos e apresentaremos a seguir, ativaram uma escuta para modos de relação para além do sujeito-objeto. Nos colocamos na busca de resistir ao poder de dominar a casa onde habitamos, tentando abrir nossa percepção em desvio da noção de uso, do regime utilitarista que fazemos das coisas e do espaço, nos atentando para os convites que a casa enquanto corpo não-humano e sua mobília, seres e coisas com suas materialidades nos acionam, na tentativa de que essa escuta ampliada amplie também o corpo inteiro, o impelindo a desdomesticar-se, fazendo da casa muito mais do que um espaço útil, mas uma casa-corpo animada, que tem voz em seus organismos.

O Projeto O Corpo nas Artes Visuais (O Corpo NAVI) vinculado ao Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Cap-UFRJ) desde 2017 é coordenado pela professora-artista-pesquisadora Letícia Carvalho, mestra em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF) e especialista em ensino de arte (UFMG). O projeto acontece no cruzamento das práticas artísticas e pedagógicas, tomando como eixo principal as corporeidades e suas inúmeras possibilidades estéticas e poéticas. O Corpo NAVI investiga e propõe o corpo em experiência em práticas performativas e diálogos experimentais com suas demandas sensíveis, no bojo das artes contemporâneas. Até o momento da pandemia da Covid-19, o projeto era realizado juntamente com turmas dos Ensinos Fundamentais e Médio, em sala de aula e demais espaços do CAP-UFRJ. Porém, durante o período de isolamento social, nos sentimos convocadas a pensar o que pode o corpo no ambiente doméstico, para além das vivências cotidianas e regimes de produção que adentram nossas casas atualmente, e que aberturas nos modos de habitar nos são possíveis por meio da ação própria da linguagem da Performance, em sua natureza disruptiva (ALICE, 2014) e indomesticável: como a casa poderia se tornar um lugar de criação para nutrir a vida diante das complexidades da conjuntura pandêmica de COVID 19.



Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

No momento desafiador o qual estamos vivendo, onde ficar em casa se tornou imperativo para se manter vivo, nos encontramos localizadas na linha tênue entre a casa-ninho e a casa-confinamento. Escutamos constantemente: fique em casa, se possível! Porém, cabe-nos considerar a drástica desigualdade social que assola nosso país, onde muitas pessoas são convocadas à rua mesmo diante do vírus letal, em nome do sistema de produção que nos acomete: não só o direito à casa mas também o direito de ficar em casa ainda é privilégio de alguns. Por outro lado, os que podem ficar em casa durante a pandemia, por vezes, vivenciam um processo de adoecimento emocional, atravessados pelos desafios e tensões das impossibilidades da atual conjuntura. Diante disso, como podemos enquanto artistas-educadoras-pesquisadoras provocar disrupções nos modos de habitar a fim de propor relações que ampliem a casa, a partir do corpo, para uma dimensão poética?

Nesse contexto, convidamos a viver a casa. Vivamos a casa: a real e a imaginária, a casa abrigo. Uma casa habitada é onde o corpo está abrigado, acolhendo mutuamente um ao outro em seus espaços, nos quais relacionamo-nos com os diversos objetos que narram histórias desse habitar. Habitações.

Habitar pode ser também conhecer o corpo, os corpos e descobrir suas nuances e suas potências para o cuidado tão necessário ao cultivo da vida, criando brechas e intimidade com o outro, com as coisas e o ambiente que estamos ocupando durante esse período. Ocupações.

Corredor: mover através

Ações. Pela necessidade de agir, pôr-se em movimento, surge a proposição *Programa Performativo na Quarentena* (PPQ), criado pelo Corpo NAVI, inspirada pelo conceito de Programa Performativo (FABIÃO, 2013) referente ao enunciado da performance: “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizada pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio [...] composto por frases simples, verbos no infinitivo e sem adjetivos, operando como motor da experimentação”. (FABIÃO, 2013, p. 4)



Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

O PPQ busca desdomesticar o corpo no espaço da casa propondo vivenciá-la como um espaço criativo, percebendo-a como uma extensão do corpo e, ao mesmo tempo, como um corpo sensível de memórias. Convida a ressignificar esses locais pré-construídos e definidos, construindo novas relações e deixando se afetar por essas descobertas. A linguagem performática habita os lugares mais diversos, se organiza em função das demandas do tempo presente. PPQ surge como um paraquedas: nos convidando a pousar, diminuindo o impacto de nossa queda, nos apresentando a possibilidade de habitar poeticamente. As experimentações registradas em vídeo são um convite ao público para se juntarem a nós nesta prática de arte-vida

Ocupar a “casa-corpo e o corpo-casa”⁴ e se deixar afetar por essas descobertas. Gritar no banheiro, dançar na cozinha e buscar outras medidas para o quarto, quebrando com a lógica do sistema imediatamente decifrável que é estabelecido com a casa, usurpando a vida e o sentir humano do sistema controlador da existência. Diante disso, o Corpo NAVI desenvolveu três PPQs: *Métricas do Corpo*, registrado em vídeo e compartilhado via Instagram; *Liquidificando o Corpo* e *O Grito*, ambos performados ao vivo e transmitidos simultaneamente pelas plataformas Zoom e Google Meet, respectivamente.

Para os PPQs performados ao vivo, utilizamos o termo “tecnoperformance” procurando evidenciar a mediação pela interface tecnológica das redes. Considerando que “a performance pode ser categorizada conforme a modalidade”, Rosangella Leote (2011) nomeia tecnoperformance “a ação corpórea envolvendo algum tipo de tecnologia cujo peso formal é tão importante quanto o peso formal do corpo em ação” (LEOTE, 2011, p.4425). Porém, o PPQ *Métricas do Corpo*, performado para o vídeo e compartilhado em um momento posterior, ou seja, não há público no momento presente da performance, também pode ser considerado, enquanto vídeoperformance, uma categoria da tecnoperformance, conforme aponta:

4

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso.

Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo”, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa.

(BACHELARD, 2008, p.201)



Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

[...]a junção entre o corpo e a tecnologia ultrapassa mesmo as questões de mídia e conteúdo, tornando-se muito mais uma nova linguagem, um novo ambiente para a criação artística. O termo “tecno-performances” foi cunhado por Rosangela Leote (1999) para definir trabalhos performáticos realizados por meio de interfaces tecnológicas de qualquer natureza. A tecno-performance poderia ser subdividida em diversos tipos, de acordo com a linguagem e a relação entre corpo e máquina - nessa subdivisão se inclui, por exemplo, a vídeo-performance. Segundo a autora, qualquer obra que envolva ação e vídeo, independente de estar conformada como intermídia, ou com outra configuração (multimídia, transdisciplinar ou interdisciplinar), haverá um potencial performático. (FORNACIARI, 2015, p. 37)

Assim, considerando as redes amplas constituídas pelas interações entre humanos e não-humanos - sejam os não-humanos matérias que habitam a casa conosco e também os aparelhos de tecnologia digital com os quais nos relacionamos intensamente para a realização das tecnoperformances -, abraçando suas diferenças “sem reduzi-las como fazia o relativismo e sem exagerá-las como faziam os modernizadores” (LATOUR, 2009, p. 114), lançamos o olhar para a noção do híbrido “meio objetos, meio sujeitos” e para a expansão da presença coletiva na conexão em rede das casas em diversas localidades:

A ampliação das redes estava interrompida até então e forçava a manutenção de territórios (Deleuze e Guattari, 1972). Mas ao multiplicar estes seres híbridos, meio objetos, meio sujeitos, o que chamamos de máquinas e fatos, a topografia dos coletivos mudou. Como o envolvimento destes novos seres gerou efeitos extraordinários de dimensionamento, ao provocar a variação das relações entre o local e o global, embora continuemos a pensá-las com as antigas categorias do universal e do circunstancial, temos tendência a transformar as redes ampliadas dos ocidentais em totalidades sistemáticas e globais. (LATOUR, 2009, p. 115)



Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo
Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

(in)Cômodos: presença, imagem e corpo-expandido

Quarto: Métricas do corpo⁵

Programa Performativo na Quarentena : Métricas do Corpo, 2020 (Letícia Carvalho).

Medir os móveis, espaços e objetos do seu quarto utilizando o corpo e/ou suas partes.

Elaborar um texto de suas medições em forma de inventário.

Inventariar seu dormitório em forma de vídeo.



Stills da videoperformance "Métricas do Corpo", 2020, acervo Corpo NAVI.

Propositora: Letícia Carvalho

Performers: Letícia Carvalho, Virna Bemvenuto e Thalita Magalhães

Data de realização: 22 de junho de 2020

O corpo é a certa medida de tudo.

O corpo na casa sente, ressoante e é atendido em suas demandas. A casa-corpo acolhe, recebe e transforma o imperativo do corpo buscando uma justa medida entre cada um dos agentes deste fazer corpo-abrigo. Nesta intensa estadia do corpo em casa, corpo e casa criam ajustes para suas necessidades, corpo e casa se sujeitam a uma dualidade do desejo e da obrigação de estar protegido e de oferecer conforto. O estar em casa em isolamento social é habitar seu abrigo, viver o espaço intensamente estabelecendo a essência de cada uma de suas propriedades: a de corpo e a de casa, a de corpo em casa, a de corpo-casa.

5

Disponível em: <https://vimeo.com/430164217> Acesso: 22 de jul. 2021.

Disponível em: https://drive.google.com/file/d/112exRmCyAm0n-fd55DaB5RuQrZCglcp_/view Acesso em: 09 de ago. 2021.

Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

Desse modo, promover encontros do corpo com os outros corpos não humanos da casa que extrapolam o fazer cotidiano, o habitual e o esperado. Dançar com o corpo na casa, tocar a casa com outros membros e sentidos: pele-madeira, cabelo-armário, pontas dos dedos-mesinha, antebraços-janelas. Inventariar as texturas do cômodo, sentir incômodos, afagos e se deixar afetar. Levantar, assentar e narrar, em qualquer ordem. Dar voz à experiência da intensidade da casa no corpo.

Criar um programa performativo para medir com o corpo a casa e seus componentes, assim como diz Eleonora Fabião, nos traz a clareza de que:

Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hannah Arendt, programas são iniciativas. (FABIÃO, 2013, p. 4)

Enquanto coletivo, tomamos a iniciativa de experimentar a casa e dar a ver a casa do outro em seu corpo, suas relações e seu verbo. "Inventariar: transitivo direto, relacionar, catalogar, listar, série de coisas" (dicionário google), dar a ver mais do que os aplicativos de encontros nos mostram, em seus pequenos quadriláteros da imagem do outro. Se pôr a performar em casa para o vídeo - a videoperformance - deflagra negociações com os corpos habitantes deste lugar e com linguagem do vídeo somadas à da performance. Torna-se uma ação experimental iniciada por um programa - PPQ - onde "[...]o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de 'pertencer' [...] Este pertencer performativo é ato tríptico: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência." (FABIÃO, 2013, p. 5).



Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo
Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

Cozinha:Tecnoperformance#1-Liquidificando o Corpo⁶

Programa Performativo na Quarentena: Liquidificando o corpo, 2020.
(Virna Bemvenuto)

Dançar ao som do liquidificador. Acordar as articulações movendo das extremidades (dedos, pés, mãos, cabeça) ao centro do corpo. Misturar o todo: cabelo pele músculos ossos órgão fluidos. Acordar o mar de dentro. Transbordar o mar para fora. Acordar a casa e a coragem



Imagens da divulgação da Tecnoperformance#1 "Liquidificando o Corpo", 2020,
acervo Corpo NAVI

Propositora: Virna Bemvenuto

Performers: Letícia Carvalho, Virna Bemvenuto e Thalita Magalhães

Data de realização: 22 de outubro de 2020

Li-qui-di-fi-ca-dor. Ligar a máquina. Acordar o corpo. Experimentar uma movimentação motivada pelo barulho que a máquina faz quando convocada ao uso. Não utilizá-la. Ou melhor, não utilizá-la para a finalidade pela qual foi construída: cortar comida em fragmentos, triturar corpos de frutas, verduras e legumes. Extrair seus líquidos, separar a fibra do suco, garantir a polpa. Ou melhor, subverter sua função utilizando-a para um fim inútil: fazer chacoalhar o corpo humano ao som caótico que mistura partes e gerando um novo todo. Acordar vértebras enrijecidas, dobras esquecidas, esquentar o sangue, arrepiar a pele, fazer suar os poros, ritmar a respiração, dançar intuitivamente acolhendo em si a expansão que desestabiliza o ordenado. Experimentar uma *des*-organização, exaltando o prefixo "des" enquanto negação da ordem estabelecida, que provoca abertura a

Tecnoperformance I Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

outros modos de organizar: trocar os órgãos de lugar liberando-os de um confinamento utilitário, dando passagem a um modo de mover que gera diferenças. Abrir escuta ao corpo pelo som da máquina, até cansar. E ao fim, dar-se conta do que pode ser estar vivo, constatar a vitalidade que vibra e circula em nós apesar de. Dar-se conta das inutilidades muito úteis porque nos chamam à vida, bem aqui, agora, a partir do corpo que habitamos, também, por invenção.



Still da tecnoperformance#1 "Liquidificando o Corpo", 2020, acervo Corpo NAVI.

Fazer da cozinha um lugar plurisensorial. Lugar do alimento. Não só dos alimentos que entram pela boca - cavidade que age, potencialmente, como liquidificador feito de carne, osso e saliva - e são triturados pelos dentes, mas os que nos chegam atravessando a fronteira da pele, pelas janelas dos sentidos, desembocam dentro dos ossos e nos nutrem de um invisível que se manifesta na expressão de um corpo presente: força criativa. O alimento invisível que nos nutre pode ser encontrado entre tábuas de corte, panelas, talheres, pratos, copos, liquidificadores. Um alimento que emerge das panelas das interações dos corpos humanos e não humanos, uma abertura do corpo humano à coisa. Menos por um domínio e mais por uma relação a partir do campo sensorial. Liquidificador para além de uma relação de propriedade: você o toca e, ao mesmo tempo, é tocada por ele. Possivelmente há um vínculo do sentir que se constrói no espaço-entre seu corpo e o dele. Digamos que uma física quente, um calor corpo-máquina de

Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

acionamento mútuo, que talvez você acredite dominar - afinal, já sabemos como girar o botão - , mas que inevitavelmente nos escapa, porque nos convida à potência de uma performatividade inabitual: metálica, cilíndrica, rodopiante, fluida, líqüida ou cremosa, vibrante e espalhafatosa.

Dar-se conta da potencialidade do liquidificador de animar o corpo humano à uma experiência liquidificante: aquela capaz que reativar nossos fragmentos e encontrar na sensação da metáfora de um corpo em pedaços um elo sensível e multifacetado que nos afirma enquanto todo, o corpo inteiro tramado em relação. O que pode um corpo liquidificado?

O corpo feito de copo, tampa, motor, válvula, catavento cortante, botão, artérias elétricas nos conta algo sobre nossos modos de habitar. Há algo entre você e o corpo-liquidificador: um espaço-entre permeado de ruídos que nos lançam ao tempo tomado pelo som que esparrama e absorve em si todos os outros sons: barulho de máquina berrante que quando ligada se torna onipresente na casa. Um barulho voraz que acorda os cantos de modo selvático, que chama nossos bichos ao espernear seu catavento cortante que anuncia que hoje tem suco, hoje tem vitamina. A criação de um suco batido de frutas dissolve a morbidez da casa pela ativação sonora que anuncia o alimento por vir. O liquidificador como um corpo cilíndrico maquinal que dança movendo o alimento incorporado nos convida à desobediência à funcionalidade da cozinha, que por vezes, se faz mais por obrigação - especialmente no caso das mulheres - do que por invenção.

Após a movência, um corpo fluido, embebido de si, é aproximado à potência de um liquidificador. Corpo animado por ele e que anima tudo ao seu redor. Corpo que se moveu com o caos no desafio de estar presente diante das ausências que nos tomam, diante dos acúmulos de tela, louças, roupas, precariedades, saudades, comorbidades.

Diante da impossibilidade de convívio no espaço público e diante da sensação de cerceamento que, muitas vezes, nos acomete na interioridade da casa, refletimos junto com Tania Alice (2014), que nos fala a partir das experiências no ambiente público com o coletivo Heróis do Cotidiano. Como podemos encarar nossa atual conjuntura com todas as suas diferenças do nosso habitual e elaborar aproximações criativas entre o estranho e o familiar, a fim de gerar:



Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

[...]tensões entre uso funcional e uso poético do espaço, a relação estabelecida entre ecologia interna e ecologia externa [...], a valorização do “inútil” [6], o desejo de realizar uma transformação energética no espaço e nas pessoas, o fato de pensar a performance como uma dádiva e, principalmente, o fato de privilegiar o que as artes marciais japonesas definem como “ma”: o espaço relacional. (ALICE, 2014. p.4-5)

Por meio da linguagem da performance, experimentamos possibilidades de desobediência às movências cristalizadas, dilatando o espaço-tempo da cozinha para ativação corporal criativa: alimentar-se do prazer de uma dança em um momento cotidiano, uma prática de vida em tempos de confinamento. Criar um corpo dançante que transborda para a tela, atravessa enquanto imagem a interface do computador e chega do outro lado, encontra alguém, desordenando a sala virtual de suas apreensões corriqueiras ao propor uma reorganização sensível. Em um sistema de produção que, por vezes, nos quer máquinas controláveis, ocupar o ambiente virtual *des-operando* o estatuto usual desse espaço pode ser alavancar uma performatividade outra no convívio com a tecnologia digital, na contramão de um possível desaparecimento do corpo pela perda do contato físico com ele. Que o ambiente virtual não nos usurpe a presença matéria do/ no corpo, não nos estratifique em imagens, mas que ela nos acione à possibilidades outras de gerar um convívio incorporado pelos afetos de outros corpos humanos e não humanos que nos animam, que nos trazem de volta à vida.

Banheiro: Tecnoperformance #2 - O Grito⁷

Programa Performativo na Quarentena: O Grito, 2021 (Thalita Magalhães)

Quarta, dia 28/04, às 19h.

Click no link,
entre e grite.

Grite.

Quantas vezes quiser.



Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto



Imagem da divulgação da tecnoperformance#2 "O Grito" e still do vídeo de registro, 2021, acervo Corpo NAVI.

Propositora: Thalita Magalhães

Performers: Letícia Carvalho, Virna Bemvenuto, Thalita Magalhães e o

Público presente

Data de realização: 20 de abril de 2021

Grito: som, ruído, barulho.

Fazer barulho. Expulsar ruídos.

Emitir sons que se tornam inaudíveis, esquecidos dentro do nosso corpo.

Perfurar as paredes do agora. Equalizar os nós da garganta.

Descontrolar. Desdomesticar. Tecnoperformar.

O grito surge como um gesto latente, disruptivo e desdomesticativo, uma forma de produzir presença, sonoridade e rompimentos com os ambientes do banheiro e virtual. Perfurar. Rasgar o momento, vazar dores. Desengasgar acúmulos, desfazer os nós. GRITAR. BERRAR. Amplificar o corpo. Descarregar.

Abrir uma sala de reuniões. Nos encontramos no banheiro. Um chamado ao outro para gritar, controladamente ou descontroladamente, quantas vezes quiser e da forma como quiser, propondo um meio de externalizar os ruídos que ficam esquecidos e acumulados dentro de nossos corpos, desfazer os nós da garganta. Para além disso, propor novas direções

Tecnoperformance | Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

a serem percorridas e vivenciadas nesses espaços, abrindo uma brecha na memória afetiva subjetiva que estes lugares carregam. Rompendo também com a funcionalidade empregada aos nossos corpos quando habitamos, expandindo a percepção do corpo no espaço, doméstico ou virtual, a novas descobertas, novos gestos e outras formas de agir.

Em *O Grito* o banheiro se torna um local de ocupação latente, no qual despertamos ruídos de um corpo inteiro, expulsamos, descarregando o acúmulo energético que sufoca, abafa e comprime o nosso corpo. Acúmulo estes que são absorvidos pelo nosso corpo ao longo da vida, mas principalmente neste momento pandêmico e de isolamento social que estamos vivenciando, em que ficar em casa pode ser inquietante, angustiante. Gritar no banheiro é abrir um canal de compartilhamento e afeto coletivo, um momento de cura, contato, conexão, descarga, higienização e extrapolação. Reenergizando o corpo-casa e a casa-corpo.

[..] Performance: presença intensificada; ecologia mental e higiene da alma por meio de um esvaziamento do corpo e da mente para a abertura de outros canais. A performance como prática espiritual, existencial, como fusão de arte e vida, intensificação de afetos e das relações. (ALICE, 2014, p.43)

Assim, deixando todo esse acúmulo escorrer por sua garganta, pela sua pele, berrando, gritando, rompendo com as camadas de silêncios do corpo e do ambiente, com as paredes do banheiro, da casa, do vizinho e do espaço virtual, esse corpo que berra, grita, amplifica, escorre, se reenergiza e higieniza, no espaço do banheiro, está sendo desdomesticado e ecoando para outros cantos, tornando-se, então, transmutável.

Área de Serviço

Se a performance é um meio disruptivo com o espaço do cotidiano, estas experiências com a tecnoperformance, propõem ações disruptivas com o espaço doméstico, gerando a sua desdomesticação. O espaço doméstico se torna o local de uma jornada poética em busca de novos caminhos a serem percorridos e reencontrados dentro da casa. O corpo é transmutado se liberando de suas funções pré-determinadas por estes espaços, ocupando e reconhecendo o espaço virtual como um caminho à construção poética.



Tecnoperformance I Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

Tecnoperformar: o corpo-casa-abrigo é matéria, é sujeito, é objeto, é coisa, é barulho, é ritmo, é medida, é instante. Transborda o ambiente doméstico e escorre para o virtual, inundando a superfície da tela, tomando para si, ocupando. Performa a desdomesticação do corpo, vibra inquietude para além da pele.

Deste modo, a Tecnoperformance transforma, recria e remodela os limites da casa, propondo alternativas para essa experimentação, ampliando e questionando a percepção acerca do que o corpo artístico e as suas demandas sensíveis anseiam investigar nesse momento de isolamento social.

[...]a pele já foi o começo do mundo, e, simultaneamente, os limites do self. Mas agora, expandida, perfurada e penetrada pela tecnologia, a pele não mais significa fechamento. A ruptura da superfície e da pele implica o desaparecimento do que é dentro e do que é fora. (FORNACIARI, 2015, p. 37)

Assim, ocupar o espaço virtual e estabelecer uma forma de comunicação sensível com outros corpos que estão isolados em suas casas, nos conduz a um estado de presença que afeta energeticamente estes ambientes. A tecnoperformance abre um espaço de compartilhamento, experimentação e escuta, coletiva e individual, diluindo as fronteiras impostas com o fazer criativo, artístico, poético, espiritual, curativo e relacional. Religando arte e vida, despertando a consciência de um corpo-casa e casa-corpo inteiros, que nos pede cuidado.

Quais caminhos percorremos pela casa e como percorremos?

Em quais novas direções podemos nos encontrar?

Referências:

ALICE, Tania. *Performance de Arte Relacional: uma (r)evolução dos afetos*. Revista Performatus. Ano 2, n. 9. 2014.

ALICE, Tânia. *Diluição das fronteiras entre as linguagens artísticas: a performance como revolução dos afetos*. In: Catálogo Nacional do SESC, 2014.

ALICE, Tânia. ARAÚJO, Antônio. *A ação disruptiva no espaço urbano: um treinamento ativista*. In: Treinamentos e Modos de Existência, (org. Bya Braga e Alex Beigui), Rio Grande do Norte: EDUFRRN, 2013



Tecnoperformance I Gestos Indomesticados:
ações para desdomesticar o corpo

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira
Thalita Braga da Silva Magalhães
Virna da Silva Bemvenuto

BACHELARD, Gaston. *Poéticas do Espaço*. 2a. Ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENSUSAN, Hilan. *Linhas de Animismo Futuro*. 1a Edição. Brasília: IEB Mil Folhas, 2017.

DICIONÁRIO GOOGLE. Busca pela palavra "Inventariar": <https://www.google.com/search?sxsrf=ALeKk029fhumNtW0m61ZUS57_-H9Vd2b4w:1628537697403&q=inventariar&spell=1&sa=X&ved=2ahUKEwiVptPX16TyAhU-pZUCHd5NAiAQBSgAegQIARA1&biw=1366&bih=577> Acesso em: 06 de ago. 2021

FABIÃO, Eleonora. *Programa performativo: o corpo-em-experiência*. Revista do LUME -UNICAMP, 2013.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34. 715 pp., 1995-1997. Resenha de: ABREU FILHO, Ovídio. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Revista Mana: Estudos de Antropologia Social. Rio de Janeiro, Volume:4, Número:2, p. 143-167, 1998. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/zBNHcwBOXCHXzhMHCcPw65h/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: 06 de ago. 2021

FORNACIARI, Christina. *Corpo Potência: Presença, Política e Tecnologia na Performance Contemporânea*. 2015. Tese de Doutorado, UFBA, Bahia.

GIL, José. *Abrir o Corpo*. In *Corpo, Arte e Clínica*. Tania Mara Galli Fonseca e Selda Engelman (Org.). Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. 2ª Ed. - Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

LEOTE, Rosangella. Manual da Paixão - uma receita para realização de performance em rede. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, n.56, 2011, Rio de Janeiro. Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 4421-4429.



Foley, soundscape e Música Ubíqua em processos criativos audiovisuais

Thiago de Andrade Morandi¹
Flávio Luiz Schiavoni²

Resumo

O som em produções audiovisuais é elemento essencial para que os filmes causem maior impacto e proporcione uma estética relacional com seus espectadores. Este breve estudo traz alguns levantamentos realizados em vídeos diversos que utilizam como proposta de processos criativos a técnica de foley (1), soundscape (2) e Música Ubíqua (3). 1. Foley é uma técnica de realizar o som no estúdio com efeitos sonoros relacionados à interação humana com o mundo; 2. Soundscape na tradução literal é paisagem sonora, conceito de Murray Schafer, com aplicações diversas; 3. Música Ubíqua é a criação de composições musicais utilizando aparelhos tecnológicos ubíquos. Este campo de estudo muito se assemelha à forma com que são feitas as técnicas de foley e captação de paisagens sonoras. Buscamos trazer em mais detalhes cada um destes conceitos e técnicas adotadas. Como exemplos trazemos algumas produções recentes realizadas nos últimos anos e duas criações artísticas feitas por Thiago A. Morandi em 2018.

Palavras Chave: Foley, Soundscape, Música Ubíqua, Processos de Criação

Abstract

Sound in audiovisual productions is an essential element for films to have a greater impact and provide a relational aesthetic with their viewers. This brief study brings some surveys carried out in different videos that use the foley technique (1), soundscape (2) and ubiquitous music (3) as a creative process proposal. 1. Foley is a technique of making sound in the studio with sound effects related to human interaction with the world; 2. soundscape in literal translation is soundscape, Murray Schafer's concept, with diverse applications; 3. ubiquitous music is the creation of musical compositions using ubiquitous technological devices, this field of study is very similar to the way in which foley techniques and capture of soundscapes are made. We seek to bring in more detail each of these concepts and techniques adopted. As examples we bring some recent productions made in the last years and two artistic creations made by Thiago A. Morandi in 2018.

Keywords: Foley, Soundscape, Ubiquitous Music, Creative Processes.

1

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais | Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais. Mestre pelo Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS) e Bacharel em Comunicação Social- Jornalismo, ambos na Universidade Federal de São João del-Rei.

2

Professor Adjunto da Universidade Federal de São João del-Rei no Departamento de Computação
Docente no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Computação (PPGCC); docente no Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS)



1. Introdução

Este breve texto é uma revisão de um trabalho apresentado na IV Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual, realizada de 27 a 31 de maio de 2019, no Rio de Janeiro, que busca trazer de forma sintética e ensaística, três elementos e/ou técnicas que estão presentes em produções audiovisuais, não necessariamente de forma conjunta, mas que se complementam. Os elementos que serão apresentados são o *foley*, *soundscape* e Música Ubíqua. Analisaremos com maior destaque filmes produzidos de forma independente e com poucos recursos financeiros.

Em um primeiro momento serão apresentados alguns conceitos básicos destes elementos, assim como alguns exemplos de suas aplicações práticas, em um segundo momento vamos falar sobre processos criativos das artes presentes em pequenas produções audiovisuais, por fim vamos apresentar em mais detalhes os processos de criação e como estes elementos estão presentes em dois filmes realizados por um dos autores do texto, o *Voz Sinos* e o *Soundscape Film – Cuba Livre*.

2. Foley, soundscape e Música Ubíqua

Foley é uma técnica utilizada no cinema, em que muitos dos sons do filme são compostos posteriormente, de acordo com a cena em questão, são passos, sons ambientes, portas abrindo etc., um dos exemplos clássicos desta técnica é o filme de 1979, "*Track Stars.: The Unseen Heroes of Movie Sound*"³, do diretor Terry Burke, em que são mostrados no filme uma tela dividida, de um lado os atores em cena e do outro como foram feitos os sons em estúdio.



Fig. 1. Imagem do Filme *Track Stars.: The Unseen Heroes of Movie Sound*, no Youtube.

3

O filme pode ser visto no Youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GyfH9t8JAuo>. Acesso em 25 mai 2021.

Soundscape, na tradução literal, é paisagem sonora, conceito desenvolvido e amplamente investigado por Murray Schafer. Segundo o autor *soundscape* é

(...) qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente. (SCHAFFER, 2001, p. 366)

Os primeiros estudos sobre as paisagens sonoras foram realizados por Schafer em meados da década de 1970, indo além da percepção de sons ambientes, possibilitando uma investigação mais profunda, em que fossem realizadas composições musicais por meio de captações destes sons. Uma das primeiras obras musicais compostas foi "*The Vancouver Soundscape 1973*"⁴, com registros de sons ambientes de Vancouver, no Canadá. Ao apreciar a obra, com olhos fechados é como se sentíssemos presentes na cidade, vivenciando seus sons e ritmos urbanos próprios, afinal o ambiente

contém numerosas séries de ritmos: os que separam o dia da noite, o sol da lua, o verão do inverno. Embora não possam proporcionar pulsações audíveis, esses ritmos têm poderosas implicações para as mudanças da paisagem sonora. Existe um tempo para todas as coisas. (SCHAFFER, 2001, p. 319)

Em 2014, uma produção audiovisual, de Leonardo Dalessandri chamou a atenção e ganhou destaque. Dalessandri utilizou técnicas variadas de captação de imagens em movimento durante 20 dias de uma viagem feita pela Turquia, em que percorreu mais de 3500 km, passando por seis cidades diferentes. A obra "*Watchtower of Turkey*"⁵ é acompanhada de uma variedade de ritmos e paisagens sonoras, o que causa no espectador um misto de sensações sinestésicas, que são misturas de sentidos, é como se pudéssemos ouvir uma cor por exemplo. Muitos destes sons presentes no filme, apesar de serem *soundscape* são inseridos posteriormente, sejam eles compostos exclusivamente para o filme, por meio de técnicas de *foley*, ou inseridas junto com a música na ilha de edição, compondo a trilha sonora como um todo.

4

The Vancouver Soundscape 1973. Disponível em: <https://soundcloud.com/nnealby/r-murray-schafer-entrance-to-the-harbour-the-vancouver-soundscape-1973>. Acesso em 25 mai 2021.

5

Watchtower of Turkey. Disponível em: <https://goo.gl/JiuJNP>. Acesso em 25 mai 2021.



A composição de uma paisagem sonora permite a criação da trilha sonora para uma imagem ou vídeo que foi captada sem som, permitindo a criação de sons que nem sempre foram gerados pelos objetos registrados visualmente. Muitos destes sons são produzidos por materiais característicos da região geográfica em que são criados. Schafer (2001) os considera como sons fundamentais, pois “são produzidos pelos materiais disponíveis em diferentes localidades geográficas: bambu, pedra, metal ou madeira” (SCHAFFER, 2001, p. 93).

Com um misto destas técnicas, o *foley*, e a composição musical por meio da *soundscape*, é possível analisar outras obras audiovisuais recentes, como, por exemplo, o filme criado pela *Red Bull*⁶, de 2017, que traz aos espectadores os sons de duas bicicletas, em que os ciclistas descem uma montanha e é possível ouvir cada um dos sons, sem interferências de ventos ou outros sons ambientes além daqueles feitos com a bicicleta e seu movimento. O filme foi uma ação de *branded marketing*⁷, feita em dois momentos: o primeiro foi a divulgação do filme com imagens dos ciclistas, em que a trilha sonora aparentava ser os sons de suas bicicletas e em um segundo momento divulgaram como foram criados e compostos estes sons.

Outro exemplo recente é o projeto “Oceano ou Plástico”, da Revista *National Geographic*, a proposta deste projeto é chamar a atenção para a poluição existente nos mares e oceanos do planeta, e parte desta iniciativa consiste na criação de obras musicais e audiovisuais com trilha sonora compostas a partir de lixos plásticos retirados dos oceanos. Um álbum (*Sounds of Future Ocean*) com quatro obras musicais pode ser ouvido na plataforma *Spotify*⁸ e um dos filmes pode ser visualizado na plataforma *Vimeo*⁹.

Outro elemento que buscamos destacar neste estudo é a Música Ubíqua, que “consiste em uma área emergente de pesquisa multidisciplinar, incluindo a educação e o desenvolvimento tecnológico.” (LIMA, 2013, p. 21). O conceito ou a definição de Música Ubíqua vem sendo construído desde 2007, por um grupo de pesquisadores de diversas Universidades e grupos de pesquisa, na perspectiva de compreendê-la como “o resultado da conjunção de sistemas que permitem atividades musicais, utilizando múltiplas interfaces para a manipulação de dados musicais, viabilizando o acesso simultâneo de usuários múltiplos, num contexto ubíquo.” (KELLER, 2009, p. 542).

6

Red Bull. Disponível em: <https://goo.gl/X4R9A3>. Acesso em 25 mai 2021.

7

Método em que a marca se torna coadjuvante de um ato, ela aparece indiretamente em uma ação.

8

Sounds of Future Ocean. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4EDxGUtxwAV2HDZi26r0Hs>. Acesso em 25 mai 2021.

9

Sounds Of Future Ocean (Making Of). Disponível em: <https://vimeo.com/325298091>. Acesso em 25 mai 2021.



Portanto, uma das abordagens da pesquisa em Música Ubíqua, constitui a investigação de formas sociais de fazer música por não músicos, abrangendo as modalidades de ouvir, compartilhar, incluindo o relevante aspecto da transformação dos consumidores em produtores ativos de conteúdo musical.

Metodologicamente, a pesquisa em Música Ubíqua está relacionada à fusão computação-ambiente, proposta por Mark Weiser (*apud* KELLER, 2009, p. 542), que motivou o desenvolvimento da Computação Ubíqua (WEISER, 1991), ou computação pervasiva (termo usado para descrever a disponibilidade permanente da informática no cotidiano das pessoas, de forma a tornar essa interação transparente, ou invisível). (LIMA, 2013, p. 59)

Em uma abordagem apresentada por Marcelo Pimenta, durante um dos encontros do *Workshop em Música Ubíqua*, Lima (2013) resume o que vem a ser a abordagem da Música Ubíqua, que passa a ser algo muito além do que simplesmente a inserção da tecnologia no fazer musical, pois abre

possibilidades de interação e intervenção, e na perspectiva de esta estar disponível (em função do suporte fornecido pelas TICs): em qualquer lugar (através de dispositivos múltiplos móveis, os espaços se ampliam e não se tornam mais imperativos limitantes); a qualquer hora (assim como os espaços, os tempos se ampliam); por qualquer pessoa (independente de seu nível de conhecimento, formação e idade). (LIMA, 2013, p. 60-61)

Ao analisar as pesquisas desenvolvidas na área, compreendemos que a Música Ubíqua tem como premissas até o momento: 1. ser multidisciplinar; 2. intersecção de práticas educacionais localizadas; 3. práticas musicais de orientação ecológica; 4. desenvolvimento de software de música open-source; 5. técnicas orientadas à interação humano-computador; 6. Relações diretas com TICs (Tecnologias da informação e comunicação).

Portanto, nestas perspectivas adotamos a Música Ubíqua em um contexto mais filosófico/metodológico de possibilidades de inserção de processos criativos imagéticos que envolvam tecnologia, podendo estes processos de criação envolver direta ou indiretamente aparelhos tecnológicos, que possibilitem a criação e recepção em qualquer lugar, a qualquer instante e para qualquer pessoa.



3. Insights e processo criativo

Os *insights* são momentos que causam no artista atos de intuição para processos criativos diversos. Pode ser o próprio ato de caminhar, o contato com a cidade e suas paisagens, outros artistas e/ou obras realizadas por eles, assim como os elementos que compõem a cidade em um contexto mais amplo.

O que caracteriza os processos intuitivos e os torna expressivos é a qualidade nova da percepção. É a maneira pela qual a intuição se interliga com os processos de percepção e nessa interligação reformula os dados circunstanciais, do mundo externo e interno, a um novo grau de essencialidade estrutural, de dados circunstanciais tornam-se dados significativos. Ambas, intuição e percepção, são modos de conhecimento, vias de buscar certas ordenações e certos significados. Mas, ao notar as coisas, há um modo de captar que nem sempre vem ao consciente de forma direta. Ocorre numa espécie de introspecção que ultrapassa os níveis comuns de percepção, tanto assim que o intuir pode dar-se em nível pré-consciente ou subconsciente. (OSTROWER, 2010, p. 57)

Estes atos intuitivos internos e externos são como instrumentos da criação artística, que possibilita as mais diversas formas de expressão. Abaixo explicaremos um pouco dos processos criativos que envolveram as criações de dois filmes independentes e realizados com recursos próprios, que envolveram atos intuitivos, contexto filosófico/metodológico de Música Ubíqua, e explorando as paisagens sonoras com métodos de composição musical de criatividade cotidiana e *Soundscape Compositon*.

3.1 Filme Voz dos Sinos

A linguagem dos sinos e o ofício de sineiro é um patrimônio imaterial registrado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que sobrevive em cidades históricas, com maior destaque em São João del-Rei (MG) devido a persistência e amor envolvido na transmissão do saber popular de geração em geração, promovida pelos próprios sineiros. Este ato, que envolve, tradição, e sobretudo preservação, não só de uma forma



imaterial, mas também material (uma vez que o sino também é um objeto mecânico) é o tema central deste filme, que traz depoimentos que nos levam a refletir sobre essa voz do sino, seu contexto atual e seu futuro.

O *Voz dos Sinos*¹⁰ fez parte da pesquisa de investigação durante o Mestrado no Programa Interdepartamental de Pós-Graduação em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade da UFSJ. Especificamente neste filme são explorados na prática estudos de espaço e memória, patrimônio, acupuntura urbana (LERNER, 2015)¹¹, paisagens sonoras (SHAFER, 2001), estudos midiáticos e envolve em seu processo criativo conceitos de Ostrower (2010)¹².

O filme de cerca de 9 minutos de duração traz depoimentos de sineiros, pesquisadores que investigam os sinos enquanto instrumento musical, historiadores, integrantes da igreja etc. Neste curta é apresentado um pouco da tradição da linguagem dos sinos, assim como acontece seu diálogo com as paisagens da cidade. Como ato intuitivo a própria paisagem sonora dos sinos, que é elemento presente na cidade, foi fundamental para a realização do mesmo.

As imagens do filme foram captadas com uma câmera *DSLR Nikon*, modelo *D7100*, com conjunto de lentes (10,5 mm, 18-105 mm, 35 mm), de aberturas entre *f1.8* e *f5.6*; uma *Go Pro Hero 4*; e as imagens aéreas foram feitas com um *drone DJI*, modelo *Phanton 3 Standard*. O som para composição da trilha foi captado pelas próprias câmeras, assim como com um gravador digital de áudio *Zoom H1n*. As imagens e os sons brutos foram selecionadas, decupadas e em seguida compostas narrativamente utilizando como programa de edição o *Adobe Premiere CC*.



Fig. 2. Imagem do Filme *Voz dos Sinos*, no youtube.

10

Filme *Voz dos Sinos*. Disponível em:
https://youtu.be/JWkARHxYY_k.
Acesso em 25 mai 2021.

11

Em resumo, Lerner trabalha conceitos dos quais chama de acupuntura urbanas, todos aqueles acontecimentos ou intervenções realizadas na cidade que pretendem melhorar aspectos urbanos, assemelhando-se a acupuntura medicinal, que pontualmente visa curar o corpo como um todo.

12

Em resumo, Ostrower apresenta alguns aspectos como os *insights* que surgem nos indivíduos e interferem direta e indiretamente nos seus processos de criação artística. O próprio convívio em sociedade e as relações sociais são fatores que contribuem para os surgimentos destes *insights*.

3.2 Filme Soundscape Composition- Cuba Livre

Soundscape Composition é uma forma de composição musical proposta inicialmente por Schafer (2001), utilizando este conceito, foram captadas paisagens sonoras diversas de Havana e região e realizada uma composição, porém em vídeo. Foi utilizado como equipamento principal uma Câmera *DSLR Nikon*, modelo *D7100*, com o uso de duas objetivas, uma *50mm (f1.8)* e uma *18-105mm (f3.5-5.6)*, com áudios captados diretamente na câmera. O filme foi editado no programa *Adobe Premiere* e está com acesso disponibilizado no *Youtube*¹³.

O filme foi finalizado em FullHD, tem 7min26s, e é composto por paisagens sonoras, entrevista e cenas da *00 Bienal Habana*, onde foi exibido o filme *Voz dos Sinos*. As imagens que compõem esta obra foram realizadas com caminhadas à deriva nas ruas de Havana entre os dias 1 e 10 de maio de 2018, buscando vivenciar e sentir, um pouco das paisagens que formam a ilha socialista do caribe. No filme apresentamos cenas do desfile do Dia do Trabalho (1 de maio), transporte público, movimento dos carros, apresentações culturais, dentre outros elementos que compõem os cenários urbanos da ilha.



Fig. 3. Imagem do Filme *Soundscape Composition- Cuba Livre*, no youtube.

13

Filme *Soundscape Composition- Cuba Livre*. Disponível em: <https://youtu.be/xS8JhEg0JWo>. Acesso 25 mai de 2021.

Considerações Finais

Buscamos neste breve estudo apresentar três elementos que contribuem para a composição do som e da trilha sonora de filmes, principalmente para aqueles realizados de forma independente. Destacamos sobretudo duas produções audiovisuais, o *Voz dos Sinos* e *Soundscape Composition- Cuba Livre*, que foram realizados praticamente a uma mão, como proposta de investigação de processos de criação, que envolvem atos intuitivos e observação de paisagens que compõem as cidades urbanas.

Apresentamos uma frente de pesquisa que busca analisar a Música Ubíqua como elemento multidisciplinar, que envolve de forma filosófica/metodológica criações artísticas que envolvam tecnologia, que possam ser realizadas e vistos por qualquer pessoa em qualquer lugar e em qualquer instante. Ao adotar essa perspectiva podemos considerar as obras que realizamos constituem como processos de criação que envolvem direta ou indiretamente a Música Ubíqua, assim como podemos compreender que os atos intuitivos também estão presentes de forma interna e externa nos filmes.

Ressaltamos, portanto, a necessidade de ampliação dos estudos aqui apresentados, assim como a possibilidade de inclusão interdisciplinar e multidisciplinar de outras áreas do saber, que contribuem para o fazer artístico e científico.

Referências

DANGELO, André Guilherme Dornelles; BRASILEIRO, Vanessa Borges. *Sentinelas Sonoras de São João del-Rei*. Belo Horizonte: Estúdio 43- Artes e Projetos, 2013.

LERNER, Jaime. *Acupuntura Urbana*. – 8º edi. – Rio de Janeiro: Record 2015.

LIMA, Maria Helena de. *Diásporas mentais e mentes diaspóricas: emergências, novas tecnologias, música, educação*. Tese de Doutorado. UFRS- Porto Alegre: 2013.

Linguagem do Toque dos Sinos de Minas Gerais é registrada como patrimônio nacional. *Portal IPHAN*. 03 de dezembro de 2009. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2685/linguagem-do-toque->



dos-sinos-de-minas-gerais-e-registrada-como-patrimonio-nacional. Acesso em 09 set 2018.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. 25 ed.- Petrópolis, Vozes, 2010.

KELLER, D., BARROS, A. E. B., FARIAS, F. M. d., do NASCIMENTO, R. V., PIMENTA, M. S., FLORES, L. V., MILETTO, E. M., RADANOVITSCK, E. A. A., SERAFINI, R. d. O. & BARRAZA, J. F. Música Ubíqua: conceito e motivação. *In Proceedings of the National Association of Music Research and Post-Graduation Congress - ANPPOM (Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e*

Pós-Graduação em Música - ANPPOM) (pp. 539-542). Goiânia, GO: ANPPOM, 2009.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. – São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, F. P. KELLER, D. SILVA, E. F. PIMENTA, M. S. LAZZARINI, V. *Criatividade Musical Cotidiana: estudo exploratório de atividades musicais ubíquas. Revista Música Hodie*, Goiânia, V.13 - n.1, 2013.

WEISER, M. The computer for the 21st century. *Scientific American*. v. 265, n. 3, p. 94-104, 1991.

Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador

Cinema and the critical-literary space: the role of illustrated
magazines in the formation of the reader / viewer audience

Tatiana de Carvalho Castro¹

Resumo

Este trabalho discute a formação do público leitor/espectador do início do século XX e o papel mediador da revista especializada em cinema *Cinearte* neste processo. É abordado o espaço de difusão do cinema brasileiro dentro da coluna “Cinema Brasileiro” e a função intelectual na ação de melhoramento do produto visual brasileiro em conjunto com uma ampliação do espaço crítico-literário aos autores dentro do periódico. É discutido também a trajetória da revista e como ela integrou os espaços de circulação de impressos e de ideias dentro de um Brasil que foi de 1927 a 1942.

Palavras-Chave: Cinearte, Cinema Brasileiro, Imprensa brasileira, Cinema.

Abstract

This paper discusses the formation of the reader / viewer audience at the beginning of the 20th century and the mediating role of the magazine specialized in cinema *Cinearte* in this process. The space for the diffusion of Brazilian cinema is addressed within the column “Cinema Brasileiro” and the intellectual function in the action of improving the Brazilian visual product together with an expansion of the critical-literary space for authors within the periodical. It is also discussed the trajectory of the magazine and how it integrated the spaces for the circulation of impressions and ideas within a Brazil that went from 1927 to 1942.

Key Words: Cinearte, Brazilian Cinema, Brazilian Press, Cinema.

1

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em História por esta mesma instituição. Desenvolve pesquisa em História Contemporânea com ênfase em História, Cinema e Cultura. Atualmente estuda as relações entre imprensa, escrita e produção cinematográfica do início do século XX. Integra os seguintes laboratórios de pesquisa: ESCRITAS: Escritas da História/Historiografias do Sul – UFF; LEGES Laboratório de Estudos de Gênero e Subjetividades UFF. Email: tccastro6@gmail.com



1. Cinearte e o seu papel ativo

No início dos anos 1900, Olavo Bilac e João do Rio, dois dos mais destacados cronistas brasileiros, escreveram crônicas voltadas para o cinema, enfatizando, particularmente, a conectividade do filme com a contemporaneidade. Em uma de suas crônicas, intitulada “*moléstia da época*”, escrita em 1906, Olavo Bilac destacou os caminhos do filme com “*os tempos atuais*”, e o mesmo foi feito por João do Rio em 1909, argumentando sobre a vida moderna após o cinema. João do Rio chegou a elaborar uma coleção de crônicas em 1909, com o título de “*Cinematógrafo de Letras*” destacando o potencial da crônica e do cinema para documentar o novo e moderno século XX.²

Esta relação entre as revistas ilustradas, a comunidade intelectual e a formação do leitor também como espectador foi posteriormente intensificada nos anos 1920, com o avanço das publicações de revistas exclusivamente destinadas aos temas cinematográficos.

A revista *Cinearte* foi um desses periódicos especializados. Apresentou um espaço de ligação entre autor, leitor e obra, favorecendo o desenvolvimento de uma cinematografia brasileira ainda mais significativa.³ *Cinearte* surgiu em março de 1926 e trouxe na capa da sua primeira edição a atriz Norma Talmadge. Simbolicamente, *Cinearte* e Norma possuía um curso comum, ambas ascenderam no universo público nos anos 1920. Um ano antes, Norma estrelara no filme *The Lady* (Frank Borzage, 1925), um melodrama estadunidense que narra a trajetória de vida de uma jovem mãe, cujo marido morre deixando-a sem nenhuma proteção e precisando salvar a vida do pequeno filho. Personagens como Norma Talmadge e enredos como o filme *The Lady* passaram a compor uma considerável parte de toda revista.

O contexto brasileiro daquele momento era marcado por transformações nas estruturas do sistema de produção de bens simbólicos⁴, o que fazia do cinema um agente modelador cultural. As representações construídas e trabalhadas no cinema passaram a interferir cada vez mais no comportamento social. O cinema, como ferramenta, era capaz, na opinião de seus agentes, de “modernizar” um indivíduo. A *Cinearte* apareceu neste contexto como uma extensão do processo de difusão cultural. Marcado

2

Para entender melhor a relação entre o cinema dos anos 1900 e a literatura ver: CONDE, Maite. *Consuming Visions: Cinema, Writing, and Modernity in Rio de Janeiro*. Virginia EUA: University of Virginia Press, 2011.

3

Existiram outras diversas revistas direcionadas ao cinema, mas enfatizamos *Cinearte* em consideração a sua atenção séria ao espaço de industrialização do cinema brasileiro.

4

Data do início do século XX a intensa produção de publicidades e o uso das imagens (fotografia, cinema e revistas ilustradas). Este conjunto pode responder a um dos bens simbólicos de maior difusão na construção do campo cultural da época. O uso da comunicação e do conteúdo visual foi importante para a construção de uma identidade visual e de mercado no pós-primeira guerra. Essa identidade foi representada e vendida pelo cinema. Nos EUA construiu-se um cinema de caráter melodramático hollywoodiano. Na Europa, apareceu o cinema de caráter vanguardista e neorealista, como o cinema italiano e francês. Contabilizou também o cinema expressionista alemão. Neste caso, o espectador e o leitor de revistas ilustradas aparecem como os produtores de bens simbólicos. Estes símbolos, por outro lado, correspondem às estratégias de dominação. Passam a ser “sistemas simbólicos”, que segundo Bourdieu, “*cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (...)*.” Neste caso, a produção de bens simbólicos (o cinema e as revistas ilustradas) direcionavam o leitor/espectador brasileiro para as produções estrangeiras. Consumindo e produzindo símbolos com base no campo cultural estadunidense e europeu. VER: BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, [s.d.], p. 11. Para um aprofundamento nas relações entre produção cultural e artística e seu aporte simbólico, VER: BOURDIEU, Pierre. *Modos de produção e modos de percepção artísticos*. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 269.



Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador

Tatiana de Carvalho Castro

pela circulação imagética, os primeiros anos do século XX não encontrou maneira mais eficiente de construir suas representações. A princípio, a fotografia, em seguida o cinema e as revistas ilustradas transformaram a sociedade do século XX em uma sociedade consumidora de símbolos, corpos e representações visuais.

A fotografia e as revistas ilustradas possuíam uma responsabilidade de caráter histórico. Hoje conseguimos identificar a personagem capa de *Cinearte* por meio da fotografia e sua permanência no curso da história. As revistas ilustradas propagavam essas fotografias, constituindo hoje fontes e materiais iconográficos que evidenciam os questionamentos e comportamentos sociais e culturais da época. A *Cinearte* formou também um público que considero como leitor/espectador, pois para ele, a *Cinearte* desempenhava um papel quase pedagógico, ensinando ao público as técnicas do cinema⁵; a importância artística do filme⁶; a vida e os costumes das estrelas e dos galãs⁷. As informações faziam corresponder as telas e as páginas das revistas. O leitor transformava-se no espectador quando comprava um bilhete de cinema. Com o espectador ou espectadora, *Cinearte* fornecia as fotografias e a infinita capacidade deste mesmo fã de voltar, sempre que desejar, na imagem do seu ator e atriz preferido.

Essa relação bilateral favorecia a circulação das revistas e dos filmes. Para além das relações leitor/espectador, *Cinearte* também abriu um espaço de novas ideias, construindo autores. Como dizia Sartre (1970) ao pensar a capacidade subjetiva do processo de escrita, a leitura faz parte de um processo ativo, “o leitor inventa tudo em um perpétuo ir além da coisa escrita.”⁸ Enquanto material de circulação, *Cinearte* fornecia um texto que seria apropriado criativamente pelo consumidor, a leitura das páginas iam além da revista e projetavam-se nas telas. É no cinema que o leitor/espectador realizava uma nova leitura, a das representações visuais.

Pensar esse “processo ativo” nas revistas especializadas em cinema nos permitem também entender a capacidade de formação e de circulação do campo cinematográfico. Por meio delas, o cinema se fez presente no interior de uma categoria institucionalizada e intelectual, que não apenas escrevia sobre filmes, fornecia também uma sinopse ou curiosidades do ecrã, por exemplo. No espaço dessas revistas ocorriam escritas de

5

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em História por esta mesma instituição. Desenvolve pesquisa em História Contemporânea com ênfase em História, Cinema e Cultura. Atualmente estuda as relações entre imprensa, escrita e produção cinematográfica do início do século XX. Integra os seguintes laboratórios de pesquisa: ESCRITAS: Escritas da História/Historiografias do Sul – UFF; LEGES Laboratório de Estudos de Gênero e Subjetividades UFF. Email: tccastro6@gmail.com

6

“O cinema, a verdadeira arte” foi um texto publicado na 4ª edição da revista para discutir a forma artística do filme. Para a sociedade dos anos 1920, o cinema deixava de ser o entretenimento vazio para contemplar o campo das artes. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 4, 24 de mar, 1926, p. 24.

7

Nas páginas de *Cinearte* é natural deparar-se com reportagens, fotografias e curiosidades voltadas para a vida pública de atrizes e atores. Na segunda edição da revista é possível acompanhar “um dia com as estrelas” especialmente concebido por Ruth Roland. O leitor/espectador acompanhava a rotina e a vivência dos astros. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 2, 10 de mar de 1926, p. 22.

8

SARTRE, 1970, p. 57 apud JURT, Joseph. A Descoberta do leitor, da estética da recepção à sociologia da recepção. In: MELLO, Celina Maria; G. F. Pedro Paulo; REIS, Sonia Cristina (org.). A palavra, o artista e a leitura – Homenagem a Théophile Gautier. Rio de Janeiro, Confraria do Vento, 2014, p. 30.



caráter abstrato como possíveis inovações linguística e artística para o melhoramento da construção fílmica.

Ainda no raciocínio da tese de Sartre, escrita e leitura constituem um mesmo processo e *Cinearte* pode ser lida como uma inegável fonte de entremeios autor, leitor e obra. A obra neste caso corresponde também ao próprio filme, material de grande valia para a revista. Foi por meio dos processos de recepção e apropriação que a leitura das revistas sobre cinema entrou na vida prática do leitor/espectador.

Imerso neste processo o "Cinema Brasileiro", com maiúsculas, ampliava seu espaço de construção. Como veículo de difusão e de modificação sociocultural, *Cinearte* separava páginas especiais para apresentar a produção nacional. Na sua primeira edição, discutiu a "Filmagem Brasileira" com João dos Santos Galvão.⁹ *Cinearte* apresentou ao leitor/espectador não apenas o nome Galvão como também informações sobre o cinema industrial em Campinas. Galvão foi um dos nomes mencionados na história do cinema brasileiro e a revista o descreveu como um autor indispensável para o progresso da arte cinematográfica:

Já vêem, pois, que havia certas razões para ouvir o Galvão, pois que devia dizer muita cousa interessante. Além de tudo J. S. Galvão é um estudioso da difficilima arte do Cinema, um observador do nosso pequeno meio industrial e um admirador sincero de tudo que se faz para organizar um Cinema nosso que é o maior interesse financeiro que o Brasil póde ter.¹⁰

Em sua fala, Galvão acentuou o otimismo de *Cinearte* em relação a um novo começo para o cinema brasileiro e comentou sobre o papel indispensável da revista neste processo:

O nosso cinema ha de vencer, pois o publico já nos vae prestando a atenção. E estará firme ao nosso lado, derrubando todo o pessimismo dos exhibidores, no dia em que lançarmos alguma cousa notavel. Reconheço, porém, e todos os que fazem films no Brasil não podem duvidar, que isso devemos a duas pessoas, encarregadas das melhores ou senão as unicas sessões de Cinema na nossa imprensa brasileira.¹¹

9

Este autor fez parte dos iniciadores do "verdadeiro cinema em Campinas", como é descrito nas páginas de *Cinearte*. Junto apareceu os nomes de Luiz A. Carneiro, Octacilio Fagundes, João Zarattini, Sebastião Garrido e Antonio Rivera. Para um estudo aprofundado do cinema em Campinas nos anos 1920 VER: SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de; GALVAO, Maria Rita Eliezer. Cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira. 1979. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

10

Filmagem Brasileira: Ouvindo J. S. Galvão. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 1, 3 de mar 1926, p. 7.

11

Ibidem.



Como difusor de conteúdo cultural, *Cinearte* efetuou um papel indispensável na formação de um espectador de cinema, que se transformava em leitor crítico e informado. Este mesmo leitor consumia novidades e informações do cinema estrangeiro e da formação do cinema brasileiro. Embates que serão discutidos nos demais capítulos desta dissertação, nos quais trataremos sobre o grande avanço do cinema estadunidense nas salas de cinema e a falta de recurso para o cinema brasileiro e sobre as estratégias de avanço na produção do filme brasileiro.

2. O “cinema brasileiro” e a comunidade intelectual em *Cinearte*

A história de *Cinearte* faz parte da trajetória da imprensa brasileira, criada no século XIX e já consolidada no início do século XX. Faz parte também do contexto social carioca e da modificação intelectual, considerada crucial devida às profundas reformas sociais. Inserida num contexto do uso das imagens e do crescimento na circulação periódica, o início do século XX é movido por uma sociedade consumidora de impressos.

Segundo Monica Velloso (2010), as revistas possuíam uma diferença estética e de funcionalidade em relação aos jornais:

[...] a revista é marcada por uma escrita dinâmica e reflexiva. É justamente por essa sua relação específica com a temporalidade que ela se distingue nitidamente do jornal. Se ambos se debruçam sobre um tempo acelerado, típico da cultura do modernismo, a revista não visa captar a atualidade imediata. Ela se esforça para torna-la objeto de reflexão. Pode-se concluir que é a imagem de uma escrita provisória, marcada pelo caráter inacabado, que diferencia a revista dos demais suportes de informação.¹²

Segundo Ângela de Castro Gomes (1999), identificar o campo de atuação intelectual, ou seja, de construção das ideias, possibilita compreender o espaço de circulação e o impacto do mesmo na estruturação da nova cultura carioca – de interesse para os intelectuais – e brasileira.¹³ A autora afirma que,

12

VELLOSO, Monica Pimenta. Revistas: um lugar estratégico no campo da comunicação. In: OLIVEIRA, Cláudia de. O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro, Garamond, 2010, p. 43.

13

GOMES, Ângela Maria de Castro. Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 11.



Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador
Tatiana de Carvalho Castro

Ao mesmo tempo em que o contexto social da cidade do Rio de Janeiro iluminaria o tipo de organização dos intelectuais – quem eram; como se agrupavam; quando, onde e para que –, as características estético-políticas de sua produção situariam sua inserção num debate mais amplo, cujo cerne era a proposição de uma “nova” e “moderna” identidade nacional.¹⁴

O contexto de circulação de *Cinearte* correspondeu ao que para Gisela Taschner (1992) seria a fase de consolidação industrial, organização e reorganização empresarial, além da modernização tecnológica das revistas: “As gráficas dos jornais foram se separando das tipografias e adquirindo contornos mais industriais.”¹⁵

No Brasil do século XX a imprensa passaria do caráter “pequeno” para “grande” como aponta Nelson Sodré (1999).¹⁶ A circulação e a difusão de ideias alcançaram espaços cada vez mais rápidos com a formalização da imprensa e com os recursos visuais em ascensão.¹⁷

Nesse momento, pensar o espaço histórico e social do Rio de Janeiro, nos permite compreender como interligavam-se o consumo das revistas, o lugar de reprodução do conteúdo lido e a elaboração de comunidades intelectuais no cenário moderno.¹⁸ Segundo Ângela de Castro Gomes,

Nesta perspectiva, refletir sobre as características histórico-sociais de qualquer cidade   refletir sobre o amplo conjunto de condições que delinear m o ambiente cultural em que se moviam e se ‘comunicavam’ seus habitantes, fossem eles os chamados ‘homens comuns’, fossem, de forma especial, as elites políticas e intelectuais.¹⁹

A revista *Cinearte*, enquanto produto de constru o simbólica, fez parte de um contexto urbano carioca que definiu a presença intelectual dividida entre uma servidão pública, por via do Estado, e da amplitude das ruas, como um reverso da primeira op o.²⁰ Ângela de Castro Gomes define da seguinte forma, o perfil do intelectual carioca no início do século XX:

(...) o perfil construído   o de um produtor de bens simbólicos que está marcado por uma dupla e contraditória inscri o social. De um lado, ele possuiria

14

Doutoranda no Programa de Pós-Gradua o em História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em História por esta mesma institui o. Desenvolve pesquisa em História Contemporânea com ênfase em História, Cinema e Cultura. Atualmente estuda as rela es entre imprensa, escrita e produ o cinematográfica do início do século XX. Integra os seguintes laboratórios de pesquisa: ESCRITAS: Escritas da História/Historiografias do Sul – UFF; LEGES Laboratório de Estudos de Gênero e Subjetividades UFF. Email: tccastro6@gmail.com

15

“O cinema, a verdadeira arte” foi um texto publicado na 4ª edi o da revista para discutir a forma artística do filme. Para a sociedade dos anos 1920, o cinema deixava de ser o entretenimento vazio para contemplar o campo das artes. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 4, 24 de mar, 1926, p. 24.

16

SODRÉ, 1999, p. 261 apud OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. A rela o entre a história e a imprensa, breve história da imprensa e as origens da imprensa no Brasil (1808 – 1930). *Histori e*, Rio Grande, 2, (3), 2011, p. 138.

17

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. A rela o entre a história e a imprensa, breve história da imprensa e as origens da imprensa no Brasil (1808 – 1930). *Histori e*, Rio Grande, 2, (3), 2011, p. 129.

18

Segundo Vera Lins, o modernismo surge no Rio de Janeiro como uma busca pela razão, os intelectuais simbolistas acreditavam no projeto moderno como um novo espaço de desenvolvimento da prática reflexiva, da técnica e da ciência. VER: LINS, Vera. Em revistas, o simbolismo e a virada de século. In: OLIVEIRA, Cláudia de. O moderno em revistas: representa es do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro, Garamond, 2010, p. 15.

19

GOMES, Ângela Maria de Castro. Op. cit., p. 23.

20

Segundo Vera Lins estes espaços correspondiam aos espaços bo mios, como os cafés, confeitarias e demais lugares que pudessem se reunir. LINS, Vera. Op. cit., p. 27.



Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador
Tatiana de Carvalho Castro

um estreito vínculo com o Estado, pois seria com muita frequência um funcionário público, o que impregnaria de um misto de dependência, atração e desprezo por seu “patrão”. De outro, por não conseguir um grande reconhecimento social ou por não conseguir ascender às altas esferas do poder político, integrando e influenciando suas instituições de maneira profunda, acabaria por eleger a “rua” como seu *locus* de sociabilidade por excelência, tendo na vida boêmia e na convivência com a população marginal um de seus traços definidores.²¹

Neste sentido, a autora constrói uma reflexão que insere a comunidade intelectual carioca dentro do contexto de formação da identidade nacional brasileira. Questionar o campo de produção destes autores constitui no estudo de uma tradição intelectual e de um dado projeto cultural. Como entrou nesta linha reflexiva a contribuição de *Cinearte*? Obviamente no espaço literário promovido pelo próprio periódico. O grupo idealizador é claramente formado por mediadores culturais.²²

Cinearte não foi a primeira revista a tratar do universo cinematográfico. Outros periódicos destinavam algumas páginas para falar sobre filmes e a vida dos seus componentes.²³ O mapeamento feito por Taís Campelo Lucas (2005) mostra que a primeira revista a circular no Brasil, especializada no assunto, chamava-se *Cinema* e surgiu em 1913. Sua impressão era realizada em Paris e ela teve duração aproximada de um ano. Outras revistas antecederam também o surgimento de *Cinearte*, como *A fita* (1913), *Revista dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Cine Revista* (1919), *A Tela e Artes e Artistas* (1920), *Telas e Ribaltas* e até mesmo *A Scena Muda* (1921) e a *Foto-Film* (1922).²⁴

Cinearte foi, como se disse, publicada pela editora Sociedade Anônima *O Malho*, considerada na época como uma grande detentora de parques gráficos do Brasil.²⁵ Responsável também pelas publicações *Tico-Tico*, *O Malho*, *Moda e Bordado*, *A Arte de Bordar*, e *Ilustração Brasileira*. S.A, *O Malho* era pertencente à Editora Pimenta de Mello.²⁶ A responsabilidade condutora de *Cinearte* ficou a encargo de Mario Behring, que podemos considerar neste contexto como um “intelectual-artista”,

21

GOMES, Ângela Maria de Castro.
Op. cit., p. 24.

22

Este conceito interfere na relação comunicação, circulação e produto social. Segundo Edmir Perrotti e Ivete Pieruccini (2014), mediação cultural constitui-se como uma intrínseca essencial viabilizando os sentidos. “Pode-se dizer, assim, que não há informação ou comunicação sem mediação.” VER: PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. *Informação & Informação*, v. 19, n. 2, p. 01-22, 2014, p. 4.

23

Segundo Hernani Heffner, o primeiro periódico que abordava assuntos como cinema foi *Animatographo* em 1898. A revista *Selecta* era predominantemente de cinema e passou a circular em 1920. HEFFNER, Hernani. Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil. *Revista Filme e Cultura*. 2012. Disponível em: <<http://archive.today/8GPx>>. Acesso em: 01 de mar de 2021.

24

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revistas (1926 – 1942)*. (Dissertação) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005, p. 57.

25

HAUSSEN, Luciana Fagundes. Cinema transnacional e tendências estéticas nas revistas brasileiras *Fon-Fon* e *Cinearte* (1927 a 1932). (Tese), PUC Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015, p. 52.

26

Editora fundada no ano de 1845 no Rio de Janeiro. O seu encerramento se deu no ano de 1937.



como salienta Ângela de Castro Gomes.²⁷ Ilustre autor que havia participado do surgimento da revista *Kosmos* (1904), periódico de circulação mensal, colorido, moderno e impressa em papel couché.

Mario Behring permaneceu na revista *Kosmos* até 1905, afastando-se devido à sobrecarga de trabalho. Jorge Schmidt, o proprietário, assumiria a direção. Contudo, Behring continuou colaborando com a revista, enviando textos sempre que possível. Behring também contribuiu para a revista *Careta*, cuja propriedade era, igualmente, de Jorge Schmidt.²⁸

No ano de 1919, em parceria com o jornalista Álvaro Moreyra, Behring assumiu o pseudônimo de "Roux-Sô" nas páginas da revista *Careta* e também a direção da recém-criada revista *Para Todos...* já integrada a Editora Pimenta de Mello.²⁹ Segundo Taís Lucas, Mario Behring, o primeiro nome associado a *Cinearte*, era amigo de Lima Barreto "e pertencia a uma geração de intelectuais chamados polígrafos: historiador, burocrata, jornalista, literato, crítico de cinema, etc."³⁰ Nas páginas de *Para Todos...*, Behring escreveu exclusivamente sobre o universo do cinema, com o pseudônimo O Operador.

Lançada aos sábados, *Para Todos...* foi uma das primeiras revistas de maior circulação de ilustrações e fotografias. As primeiras edições estiveram a cargo da Companhia Gráfica Brasileira³¹ e o seu número avulso em 1919 custava \$400 reis. Um preço significativo e acessível fazendo de *Para Todos...*, uma revista de consumo popular.

Quanto ao cinema, *Para Todos...*, exerceu a função que seria posteriormente realizada pela *Cinearte*. Curiosidade quanto às técnicas de produção; criação de roteiro; salas de cinema, criadas pelo Brasil e o mundo; a rotina e a vida de atores e atrizes e uma grande quantidade de fotografia que agradava os fãs e o leitor comum que buscava nas revistas a nova cultura visual.³²

27

O intelectual-artista precisava circular dentro do campo teórico da cultura e da produção artística e pensar formas de diálogo que essas expressões simbólicas refletiam a sociedade. GOMES, Ângela de Castro, 1999, p. 13 apud LUCAS, Taís Campelo, Op, Cit., p. 61.

28

Ibidem, p. 60.

29

Ibidem.

30

LUCAS, Taís Campelo. Op. cit., p. 61.

31

Refere-se a uma litografia e tipografia carioca que residia na rua 13 de Maio, 43.

32

A seção com o maior índice de discussão sobre cinema, nas primeiras edições de *Para Todos...*, recebeu o título de "Os que se distrahem e os que distrahem os outros". Na edição de número 4, *Para Todos* noticiou a ida de Delfim Moreira a uma sessão cinematográfica e relatou a importância de uma aprovação política aos filmes que deveriam ser exibidos ao público brasileiro. Segundo a reportagem, as fitas chegaram até os presidentes, mas com a expansão de salas de projeção na capital carioca, as fitas permaneceram dentro dos cinemas. *Para Todos...*, Rio de Janeiro, a. 1, n.4, 18 de jan de 1919, p. 22.



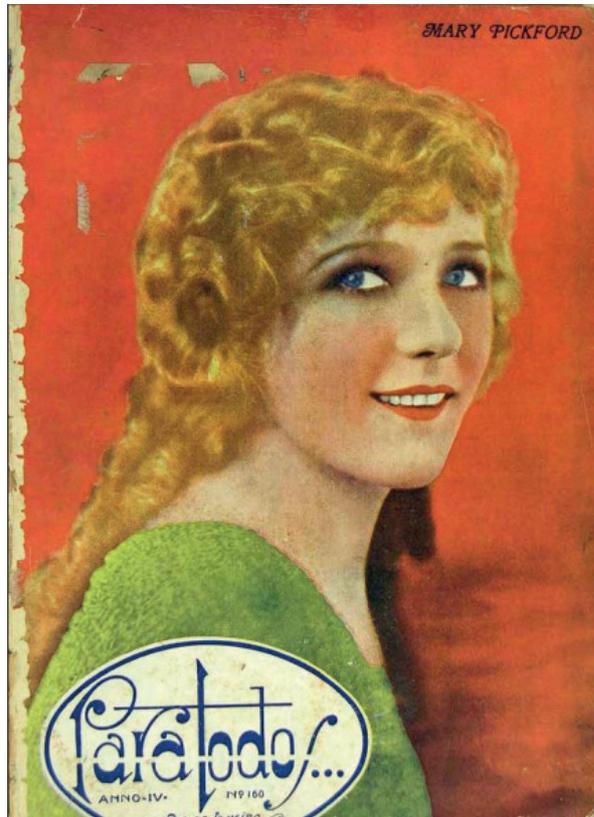


Imagem 1 Mary Pickford: *Para Todos...* subsequentemente *Cinearte* adotará esta estética em suas capas. *Para Todos...* Rio de Janeiro, a. 4, n. 160, 7 de jan de 1922. Disponível em: Anuário objdigital.bn.br. Acesso: 2 de mar de 2021.

Na década de 1920, *Para Todos...* já acrescentaria na sua apresentação o direcionamento da revista para o público espectador. “*Cinema Para Todos... Revista dedicada aos interesses da cinematographia*,”³³ registrou na edição que trouxe Mary Pickford como capa. Este número trouxe também uma reportagem sobre a trajetória de vida e artística da atriz canadense que destacou:

Uma linda senhora, de cabellos louros encaracolados, sentada na ampla varanda de uma casa, olhando attentamente para um valle maravilhoso que a rodeia... Será necessario dizer-vos o nome dessa moça? Talvez seja melhor. Evitará isso que fação conjucturas excusadas. E' nem mais nem menos, Mary Pickford, a discretêa sobre a vida no lar, especialmente a sua.³⁴

33

*Para Todos...*Rio de Janeiro, a. 4, n. 160, 7 de jan de 1922, p. 17.

34

Ibidem, p. 18.

A capa de *Para Todos...* esteve diretamente ligada à seção *Cinema Para Todos*. Considerando cada vez mais a cultura visual e a formação do leitor/espectador, *Para Todos...* respeitava a ascensão da sétima arte no mercado editorial e aproveitou para construir cada vez mais um grupo de leitores específicos. No início dos anos 1920, a seção *Cinema Para Todos...* construiu o protótipo da *Cinearte*. Além da vida nas salas de cinema, era possível saber quais os novos projetos da empresa Fox, quem estava deixando a Universal e as dicas de bons filmes seguido de um texto crítico e instrutivo.³⁵

Nas edições de 1923, *Para Todos...* também contou com a coluna "*Os filmes da Semana*"³⁶, responsável por dizer quais filmes seriam exibidos em determinadas salas de cinema. Como também a seção "*Questionário*" um espaço apropriado para correspondência com o público leitor, com foco exclusivo em assuntos cinematográficos.³⁷

Em 1923, sob o pseudônimo O Operador, passou a assinar também Adhemar Gonzaga. Carioca apaixonado por cinema desde muito novo, Adhemar Gonzaga entrou para o mundo intelectual e dos impressos em setembro de 1912, quando fundou *Colombo*, uma espécie de manuscrito ilustrado com desenhos de sua autoria. Sempre visando o universo do cinema, produziu textos e comentários sobre o cinema internacional e o cinema brasileiro.

Adhemar Gonzaga também participou de um cineclube, com o nome de Clube do Paredão. Fazia parte deste núcleo o seu amigo e idealizador, Pedro Lima. Apaixonados por cinema e ainda muito jovens, Gonzaga e Pedro Lima reuniram manuscritos amadores e independentes produzindo textos críticos sobre filmes. Os encontros do grupo aconteceram aos sábados no Cine Íris,³⁸ considerado o primeiro espaço profissional de Gonzaga com os filmes ainda em 1923 como publicista e criador de anúncios.

Enquanto as revistas especializadas interligaram a sua escrita com as principais companhias de distribuição de filmes que haviam recém-chegado ao Brasil (por volta de 1910), autores como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima acreditaram que as revistas cinematográficas da época eram indiretamente compradas pelas empresas, favorecendo determinados filmes em detrimento de outros.

35

Na edição de n. 170, 1922, a seção *Cinema Para Todos...* já contava com colaboradores variados, possuía 4 páginas com os seguintes tópicos: "Nossa capa", uma breve descrição sobre o ator/atriz que constava nela. Informando qual ator/atriz que apareceria na capa da próxima edição. "Chronica" nesta edição com o título de "O início da estação cinematographica". Uma reportagem especial, e por fim, a indicação de um filme, com sua ficha técnica e um texto crítico. *Para Todos...* Rio de Janeiro, a. 4, n. 170, p. 22.

36

Os filmes da Semana. *Para Todos...* Rio de Janeiro, a. 5, n. 242, p. 4.

37

Nesta seção, o público leitor/espectador enviava questões aos Operadores. Em algumas edições é revelado até o endereço dos artistas. *Questionário. Para Todos...* Rio de Janeiro, a. 5, n. 242, p. 3.

38

LUCAS, Tais Campelo. Op. cit., p. 63.



Pedro Lima começou a sua vida no espaço cinematográfico como ator coadjuvante no filme *A Jóia Maldita* (Luiz de Barros, 1920) rodado em São Paulo, distribuído pela empresa Pátria Filme e produzido por Antônio Tibiriçá. Como autor, Pedro Lima contribuiu para as revistas *A Fita*, *Palcos e Telas* e *Fon-Fon*. Seu destaque aconteceu nas páginas da revista *Selecta*, com a seção criada em 1924 com o título de *Cinema no Brasil*.³⁹

Taís Lucas, em seu trabalho, cita diretamente Pedro Lima quando este afirma que

Antes da revista *Cinearte* já existia uma crítica honesta e verdadeira, mas constituía a minoria. A praxe era a seguinte: o crítico escrevia no jornal e, ao mesmo tempo, era publicista de uma companhia cinematográfica, fazendo comentários de acordo com o valor comercial dos filmes e com o sucesso de bilheteria. Era mais uma promoção do que uma orientação para o público. Então, nosso grupo de fãs passou a enviar noticiário para a imprensa. Tentando incrementar um ponto de vista puramente cinematográfico. *Palcos e Telas* tinha [Manoel] Cravo Jr., que dava um enfoque crítico às notícias. Em 1921, saiu o jornal *A Fita*, em que Amador Santelmo comentava cinema de uma maneira original: em apenas um versinho de quadro linhas. (...) ⁴⁰

A *Cinearte* surgiu como um projeto de expansão da coluna *Cinema Para Todos...* A princípio, o projeto estava nas mãos de Mario Behring, que já havia desenvolvido essa possibilidade dentro da empresa. O primeiro encontro de Gonzaga com Behring foi relatado pelo próprio Gonzaga como um episódio negativo. De todas as divergências, a oposição de Behring que mais incomodou Gonzaga foi a sua resistência em escrever sobre o cinema brasileiro.⁴¹

A historiografia do cinema brasileiro considera impreciso estabelecer um marco inicial para essa história. Constam hoje os primeiros atos de filmagens no Brasil como registros pessoais e obras de ficção. A técnica brasileira não acompanhou o processo norte-americano e europeu, contudo, constituiu-se um cinema brasileiro quando seus percursos entenderam a necessidade de legitimar o que se fazia por aqui.

39

HAUSSEN, Luciana Fagundes. Op. cit., p. 53.

40

OLIVEIRA, Vera Brandão, 1974, p. 6. Apud LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revistas (1926 – 1942)*. (Dissertação) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005, p. 63.

41

LUCAS, Taís Campelo. Op. cit., p. 65.



José Inácio de Melo Souza (2004), ao levantar as imagens do passado carioca e paulista, acredita que o processo de apagamento, em decorrência do alto índice de filmes importados, aconteceu por consequência a um desenvolvimento periférico no setor econômico brasileiro que afetou o curso da evolução cinematográfica. Segundo este autor,

A tendência para a substituição dos produtos importados por manufaturas locais sempre existiu na economia brasileira dos séculos XIX e XX e, desse modo, o cinema, como atividade econômica, logo se inseriu dentro das regras do desenvolvimento capitalista periférico, sem, contudo, conseguir oferecer ao mercado um produto ficcional sofisticado em termos de fatura e narrativa. Assim como tinha acontecido nos cinemas metropolitanos até 1904-1905, as “atualidades locais”, os documentários e curtas-metragens sobre fatos ligados diretamente aos habitantes da cidade em que eram exibidos tais filmes, formavam a maior parte da produção.⁴²

Foi nos anos 1920 que os criadores de filmes no Brasil conheceram um meio de produção acessível, os filmes de “cavação” uma espécie de produção caseira que envolveu quase toda a família, amigos e conhecidos.⁴³ A inserção dos materiais fílmicos no meio burguês brasileiro facilitou cada vez mais o surgimento de novos nomes envolvidos no processo de construção do cinema brasileiro.

Quando o projeto de ampliação da coluna “*Cinema Para Todos...*” tomou espaço, isso no ano de 1925, o cinema brasileiro ganhou cada vez mais corporeidade e aglutinou técnicas e estudos com o intuito de igualar-se ao mercado de importação. Este setor de produção cultural ganhou seu devido espaço nas páginas de *Cinearte*, em março de 1926. Custando exatos 1\$000 em todo território nacional, *Cinearte* simbolicamente custava o mesmo que um ingresso nas salas de cinema no subúrbio.⁴⁴ Mario Behring e Adhemar Gonzaga constituíram a direção, a gerência ficou ao cargo de Léo Osorio.⁴⁵

Com o nascimento de *Cinearte*, a revista *Para Todos...* adotou uma nova personalidade, tirou o universo do cinema de suas capas, assumindo uma arte de caráter *Art Déco*⁴⁶ perdurando até o seu encerramento, na década de 1930. A partir deste momento, o leitor fã de cinema e de *Para Todos...* possuía um veículo de informação realmente especializado.

42

SOUZA, José Inácio de Melo. Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo, Editora Senac, 2004, p. 235.

43

Para um estudo mais aprofundado sobre o cinema de cavação e a popularização dos produtos de filmagens no contexto brasileiro dos anos 1920 VER: BLANK, Thais Continentino. Cavação e cinema doméstico: rupturas e continuidades em imagens de família. Revista Significação, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 159-178, jul-dez. 2018.

44

LUCAS, Tais Campelo. Op. cit., p. 68.

45

Léo Osorio ficou no cargo até outubro de 1926, sendo substituído por Antônio A. Souza e Silva. LUCAS, Tais Campelo. Op. Cit., p. 72.

46

Este estilo artístico surgiu na França em meados da década de 1920 englobando as artes visuais, o design de produtos e a arquitetura. O seu reconhecimento enquanto movimento aconteceu posteriormente apenas na década de 1960. VER: PAPOCA, Agencia. O que foi e como surgiu o movimento Art Déco: arquitetura, design e artes plásticas. Laart, [s.l.], 2019. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/art-deco/> Acesso: 4 de mar de 2021.



Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador

Tatiana de Carvalho Castro

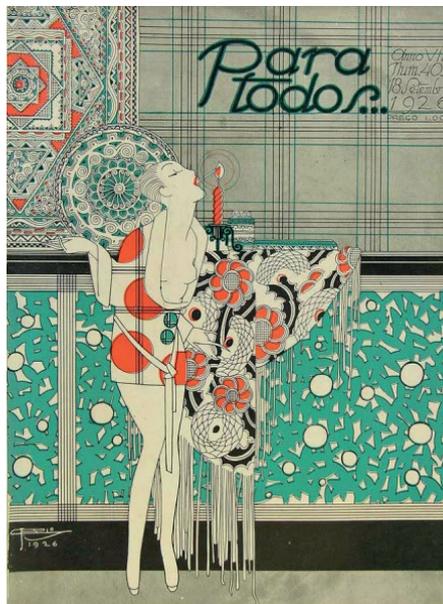


Imagem 2 Nova Capa de Para Todos: Estilo Art Déco, colorida e moderna. Para Todos... Rio de Janeiro, a. 8, n, 405, 10 de jun de 1926. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/para_todos/para_todos_1926 Acesso: 3 de mar de 2021.



Imagem 3 Anita Stewart na capa de Cinearte: Revista Cinearte, Rio de Janeiro, a. 1, n. 32. 6 de out de 1926. Disponível em: <http://mls.bireme.br/> Acesso: 3 de mar de 2021.

Dentro de um percentual considerável, o cinema estrangeiro ocupou equivalente 80% da composição informativa da revista. Possuiu também, no seu interior, publicidades de cosméticos, lojas de roupas, venda de artigos de casa, salas de cinema e remédios. No sentido publicitário, *Cinearte* não se diferenciou das demais revistas em circulação.⁴⁷

No decorrer dos seus dezesseis anos de circulação, *Cinearte* dedicou um espaço exclusivo para o cinema brasileiro, com títulos variados como "Filmagem Brasileira", "Cinema Brasileiro" e "Cinema do Brasil". Essa seção foi de grande importância para o desenvolvimento de grupos criadores no país, considerando o sucesso de circulação da revista. Por meio dela o público leitor/espectador da época aproximou-se de um campo cinematográfico considerado inferior em relação ao cinema estrangeiro, mas de grande importância para o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica nacional.

Com a *Cinearte* começou uma campanha pelo produto nacional. Começou aparecer uma série de reportagens valorizando o avanço das técnicas e das narrativas, deu destaque a capacidade artística brasileira em detrimento do produto estrangeiro. Aliado a produção nacional estava a coluna *A tela em revista*, um espaço reservado para avaliar o desempenho dos filmes. Por meio dela, muitos produtos nacionais saíram à frente de alguns filmes estrangeiros. Em abril de 1926, a coluna registrou:

Quem não terá visto muito peores films do que as mais inferiores produções brasileiras...e por maior preço? A nossa secção "A tela em revista", prova isso. Por que, então, deixar de assistir aos nossos films?⁴⁸

Em um outro fragmento, *Cinearte* realçou ao público que o cinema brasileiro vinha ganhando espaços de exibição.

Na primavera da vida", produção da Phebo-Sul America Film, de Cataguazes, foi exibida em Bello Horizonte, segundo telegrama da capital mineira, para a imprensa. Como se vê, os nossos filmes estão sendo exibidos.⁴⁹

A inserção cada vez mais sólida do público leitor/espectador no ambiente do cinema brasileiro fortaleceu seu espaço de recepção. Atuou na coluna *A tela em revista* Álvaro Rocha e Paulo Wanderley, nomes

47

Nas suas primeiras edições, *Cinearte* contou com um número muito pequeno de propagandas. Na edição de n. 5, 31 de mar de 1926, na contracapa apareceu os produtos "Perfume Gueldy" e "Leite de Colonia". Ambos voltados para o público feminino e para o universo da beleza. Dez anos depois, na edição de n. 428, 1 dez de 1936, *Cinearte* trouxe na contracapa uma publicidade variada como os livros e revistas ilustrados para crianças, O Tico- Tico, seguido de anúncios de remédios, material para bordado, utensílios domésticos, enxoval de bebês e para noivas. O que mostrou ser expressivamente feminino o público leitor de *Cinearte*.

48

Cinema Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 6, 7 de abr de 1926, p. 3.

49

Ibidem



já mencionados anteriormente, membros do mesmo círculo social de Gonzaga e Lima. Assumiram o espaço de crítica e classificação. Assim como o Gonzaga, Rocha e Wanderley sempre estiveram inseridos no universo cinematográfico. Antes de integrar a *Cinearte*, haviam colaborado com textos nos periódicos *Palcos e Telas*, *Rio Jornal* e *Para Todos...*. Segundo Taís Lucas, Wanderley foi “considerado um dos pioneiros da análise opinativa nas avaliações sobre cinema.”⁵⁰

Em outra seção, com o título de “*carta ao Operador*”, o público leitor e os correspondentes fixos mantiveram correspondências durante todo o curso da revista. Assuntos diversos foram retratados e abordados, inclusive a polêmica do cinema brasileiro nas salas de exibição e o possível afastamento do espectador. Podemos constatar, no fragmento a seguir, que existiu por parte dos donos de cinema um receio no investimento do cinema brasileiro.

Cordiaes saudações. Alcansamos enfim a intraduzível ventura de possuir uma revista exclusivamente dedicada á arte cinematographica, empenhando-se outrosim, no delicado mister de despertar e desenvolver nesta formosa e garrida terra de Santa Cruz, o gosto, o entusiasmo e o interesse pelo cinema brasileiro, o meio mais facil e mais efficaz de que podemos lançar mão para tornar amplamente conhecido lá fóra, por longínquas e remotas plagas, o nosso bem amado torrão natal! Mas, em Juiz de Fóra, os empregarios por pouco caso ou falta de patriotismo, permanecem tíbios, indiferentes e receiam que, annunciando um film brasileiro, o publico volte as costas aos seus estabelecimentos.⁵¹

Em 1927, Pedro Lima assumiu a responsabilidade de coordenar as reportagens sobre o cinema brasileiro dentro de *Cinearte*. Transformou a maneira de escrever, incluindo mais fotografias, entrevistas e o texto de seus diretores, Pedro Lima se tornou o primeiro repórter especializado no tema.⁵² Nomes como Humberto Mauro⁵³ começaram a aparecer com mais frequência. A revista passou a mapear os principais nomes e as mais importantes companhias de cinema que atuavam no Brasil e a divulgá-las.

50

LUCAS, Taís Campelo. Op. cit., p. 70.

51

POLO, Mary. Cartas ao Operador. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a.1, n. 8, 21 de abr de 1926, p. 34.

52

LUCAS, Taís Campelo. Op. Cit., p. 74.

53

Será enfatizado a sua atuação profissional a relação do seu nome com o cinema brasileiro no segundo capítulo deste trabalho.



Foi também no decorrer do ano 1927 que *Cinearte* começou a corporificar forças com os idealizadores do cinema brasileiro. Foi neste momento que aconteceu o surgimento, dentro do projeto “*Cinearte* pela filmografia brasileira”⁵⁴, do nome que alcançou um relevante destaque nos anos seguintes. Diferenciando os papéis de gênero e adquirindo a importância feminina no avanço do cinema brasileiro, Carmen Santos⁵⁵ apareceu pela primeira vez nas páginas de *Cinearte* na edição de número 50.⁵⁶

Contudo, foi num dos melhores contextos para o cinema carioca que Gonzaga e Pedro Lima romperam de vez as relações. Os problemas começaram aparecer no âmbito profissional. Em março de 1930, Gonzaga fundou a companhia cinematográfica Cinédia, e Pedro Lima passou a contribuir para o Diários Associados, com textos sobre cinema nos periódicos *O Jornal*, *Diário da Noite* e *O Cruzeiro*. Foi com a morte de Behring, em 1933, que Gonzaga assumiu sozinho a direção de *Cinearte*. No contexto dos anos 1930, *Cinearte* acompanhou o avanço das técnicas de cinema, abrindo novas seções, inclusive para falar do cinema sonoro.⁵⁷

Gonzaga deixou a direção de *Cinearte* em 1941, o que fez a revista sustentar-se por mais um ano apenas. Ele alegou que *Cinearte* prejudicava muito o funcionamento da Cinédia. Como uma companhia de cinema brasileiro, Cinédia conduziu a sua produção com muitos entraves, econômicos ou ligados à estreita circulação dos filmes nacionais. O público espectador brasileiro era muito relutante em relação aos filmes nacionais, causando uma reação reversa no leitor/espectador ao ver a *Cinearte* elevando os filmes da Cinédia. Segundo Gonzaga:

Cinearte prejudicava muito a Cinédia. Diziam que em minhas críticas falava muito, mas a Cinédia era aquela porcaria. Então metiam pau na Cinédia e em seus filmes, porque em Cinearte eu falava dos outros filmes. (...)

E a Cinédia prejudicava muito a Cinearte. Diziam “Você não pode ser sério porque faz propaganda da Cinédia.”⁵⁸

Cinearte encerrou sua jornada em julho de 1942, depois de construir em dezesseis anos um público leitor/espectador em contato e formação com o cinema brasileiro. É impossível pensar o cinema brasileiro, e o seu surgimento, sem relacioná-lo com o espaço escrito de *Cinearte*.

54

Filmagem Brasileira a união faz a força. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 2, n. 50, 9 de fev de 1927, p. 4.

55

A atriz, produtora e diretora Carmen Santos é o nome efetivo desta dissertação, suas representações e a construção de sua autorrepresentação serão enfatizadas nos capítulos seguintes com o intuito de compreender a sua participação na construção do cinema brasileiro.

56

Filmagem Brasileira a união faz a força. *Cinearte*, Rio de Janeiro, a. 2, n. 50, 9 de fev de 1927, p. 4.

57

LUCAS, Tais Campelo. Op, Cit., p. 75.

58

GONZAGA, 1946 apud LUCAS, Tais Campelo. Op, Cit., p. 77.



Referências Bibliográficas

BLANK, Thais Continentino. Cavação e cinema doméstico: rupturas e continuidades em imagens de família. *Revista Significação*, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 159-178, jul-dez. 2018.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [s.d.].

CONDE, Maite. *Consuming Visions: Cinema, Writing, and Modernity in Rio de Janeiro*. Virginia EUA: University of Virginia Press, 2011.

GOMES, Ângela Maria de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

HAUSSEN, Luciana Fagundes. *Cinema transnacional e tendências estéticas nas revistas brasileiras Fon-Fon e Cinearte (1927 a 1932)*. (Tese), PUC Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

HEFFNER, Hernani. Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil. *Revista Filme e Cultura*. 2012. Disponível em: <<http://archive.today/8GPx>>. Acesso em: 01 de mar de 2021.

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revistas (1926 – 1942)*. (Dissertação) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

MELLO, Celina Maria; G. F. Pedro Paulo; REIS, Sonia Cristina (org.). *A palavra, o artista e a leitura – Homenagem a Théophile Gautier*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

OLIVEIRA, Cláudia de. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. A relação entre a história e a imprensa, breve história da imprensa e as origens da imprensa no Brasil (1808 – 1930). *Historiæ*, Rio Grande, 2, (3), 2011.

PAPOCA, Agencia. O que foi e como surgiu o movimento Art Déco: arquitetura, design e artes plásticas. Laart, [s.l.], 2019. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/art-deco/> Acesso: 4 de mar de 2021.



Cinema e o espaço crítico-literário: o papel das revistas ilustradas na formação do público leitor/espectador

Tatiana de Carvalho Castro

PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. *Informação & Informação*, v. 19, n. 2, p. 01-22, 2014.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de; GALVAO, Maria Rita Eliezer. *Cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*. 1979. Universidade de São Paulo: [São Paulo], 1979.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica

Father José Maurício Nunes Garcia's 1816 Requiem and Mozarts: through a comparative ethnomusicological historical analysis

Pedro Razzante Vaccari¹

Resumo

Trato da análise comparativa estrutural entre o Réquiem de Mozart, de 1791, obra póstuma, e o Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia, de 1816. Obras conhecidas, especialmente o de Mozart, trazem disseminadas similitudes quanto à forma, utilização de motivos e temas, construção e desenvolvimento dos movimentos, instrumentação e discurso retórico. No entanto, há peculiaridades que os distinguem, pouco abordadas nas análises comparativas. A questão do acentuado europeísmo da peça de José Maurício e sua aparente homenagem ao compositor austríaco é discutida no âmbito histórico e sociológico, onde as idiosincrasias europeias ocidentais de música de concerto teriam sido transpostas, à maneira de toda a cultura nacional importada, sem verificar-se as características que seriam efetivamente nacionais. Entretanto, como isso seria possível, se a própria nação ainda não se formara?

Palavras-chave: Réquiem de 1816. Réquiem de Mozart. Padre José Maurício Nunes Garcia. Etnomusicologia.

Abstract

This paper deals with the ethnomusicological analysis between Mozarts 1791 *Requiem*, posthumous work, and Father José Maurício Nunes Garcia's 1816 Requiem. Both works widely known, specially Mozarts, they have disseminated similarities concerning the use of motives and themes, movements construction and development, instrumentation and rant. However, there are peculiarities that make them different from each other, not usually addressed in comparatives analysis. The europeanism of the José Maurício's work and his apparent tribute to Austrian composer is discussed in the historical and sociological scope, where the western concert classical music would have been transposed, in the way of the whole imported European culture to the tropics, without verify if the elements were genuine national. However, how could it be possible, if the nation itself would not be structured?

Keywords: 1816's Requiem. Mozart's Requeim. Father José Maurício Nunes Garcia. Ethnomusicology.

1

Doutor em Música pela UNESP (2021), Mestre em Etnomusicologia da Performance pela UNESP (2013), Bacharel em Música pela UNESP (2008). Desde 2008 integra o Coro Paulistano do Theatro Municipal de São Paulo.



1. Introdução

A narrativa sobre o negro e sua inserção social, política e cultural no Brasil mudou substancialmente. Enquanto na primeira metade do século XX o bojo documental referente às práticas afro-descendentes no país estava circunscrito dentro do arcabouço teórico-metodológico de brancos – Nina Rodrigues, Gilberto Freyre, Artur Ramos, Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro, todos brancos, sem exceção – o que não exclui, de fato, seus avanços na antropologia e sociologia, a partir da segunda metade principia-se a transmutar essa perspectiva. Conforme salienta Diósnio MACHADO (2012, p. 2), “desloca-se o eixo da questão: a essência do discurso não estaria no que se narra, mas de onde se narra.”.

Há de se revelar a importância dos estudos sobre a escravidão no Brasil, dos anos 1980-1990, que destacaram o aspecto cultural e a influência da cultura trazida com a diáspora (o tráfico transatlântico), para a formação da cultura nacional. Dentre esses estudos há o trabalho de Robert SLENES (2000), *Na senzala, uma flor*, que deram um norte à abertura historiográfica que as pesquisas posteriores viriam a desenvolver na história e na antropologia.

A transubstanciação elementar das pesquisas antropológicas deu-se, sobretudo, a partir de empenho de ativistas como Abdias Nascimento e antropólogos como Kabengele Munanga, negros. Essa nova abordagem, do ponto de vista do negro, tem gerado discussões quicá inauditas no campo da musicologia brasileira com as metodologias da etnomusicologia e antropologia da música. Kazadi wa Mukuna, por exemplo, etnomusicólogo nascido na República do Congo, é professor na Universidade de Kent, nos EUA.

Estudioso da influência da cultura musical africana no Brasil, destaca como os escravizados conseguiam conservar, de certa forma, seus traços culturais originários, por meio da convivência e manutenção de determinados padrões musicais que dariam coerência e unidade a um grande grupo que permanecesse, ainda que por pouco tempo, unido.

O período total que os escravos passaram juntos [...] do momento que eles eram capturados, até o momento que eles eram vendidos nos mercados brasileiros de escravos, era suficiente para permitir a cristalização dos denominadores culturais comuns na ‘memória coletiva’ do contingente. (MUKUNA, 1978, p. 98).



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica

Pedro Razzante Vaccari

Essa memória coletiva, mantida pela homogeneidade que a própria escravidão proporcionara, se desfaria tão logo se formassem os engenhos e as senzalas, com sua separação brutalmente hierárquica e sectária, ao contrário do que pregou Gilberto Freyre (2016).

No Brasil, a perspectiva histórica, cultural e musical sempre foi a eurocêntrica: a partir do olhar do branco vemos o negro e suas manifestações, ora condecorado com exotismo fantástico, ora temido sob a alcunha de “perigoso” ou “estranho”. Essa visão parcial e restrita de um negro “preguiçoso”, “indolente”, “lascivo”:

[...] que vê no homem o corpo-objeto, escravo sobre o qual o imaginário europeu projeta suas fantasias de sensualidade e horror, repetindo a propósito do africano a viagem da visão do indígena no Novo Mundo, situado entre o Paraíso e o Inferno dos trópicos. (ARAÚJO, 1996, p. 251).

O preconceito arraigado, construído desde a primeira importação de escravizados negros para o Brasil, ainda no século XVI, está atrelado a uma ideia equivocada, disseminada desde então, de que eles foram submetidos ao horror da escravidão porque assim deveria ser – determinismo racial apoiado pela Igreja e sua máxima “porque Deus quis assim”. Dessa maneira queriam justificar muitos brancos a opressão e a barbárie impostas ao negro: a sua derrocada social era devido à genética africana, aos maus genes de seus ancestrais e ao seu destino traçado de forma errada, ineficaz ou por maldade divina mesmo. Como atesta Florestan FERNANDES (2015, p. 23-4):

Os que pensam que há algum fundo de veracidade nas expectativas e estereótipos que justificam as atitudes, as orientações de comportamento e as avaliações raciais dos “brancos”, provavelmente procuram nos elementos ancestrais da cultura e do comportamento do negro uma explicação para o seu “fracasso” ou para o malogro do “protesto negro”. Contudo, nem mesmo a capitulação passiva poderia ser imputada ao que se poderia considerar original e profundamente negro no comportamento do negro e do mulato. Na área de contato com o branco, onde o negro não aparece despojado dos valores do seu mundo social próprio, suas identificações morais e culturais não possuem nenhuma eficácia, e não contam para nada na determinação do ciclo de ajustamento inter-racial.



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica

Pedro Razzante Vaccari

Essa afirmação adequa-se ao contexto eurocêntrico em que se inseriu o negro, desde o século XVI, sem considerar suas idiossincrasias e necessidades de adaptação, que acabou se dando aos trancos, de forma irregular e violenta, e que relegou ao chamado “mulato” dificuldades de toda espécie. O “mulato” e o “pardo” sempre foram a tradução do hibridismo brasileiro por excelência, e por estar equidistante entre dois continentes tornaram-se apátridas, marginalizados pela sua “pretensiosa” vontade de reivindicar lugares na sociedade que a sua parcela branca, aparentemente, teria que lhe prover. “O mulato, por pretender ser gente, era tratado com toda brutalidade [...]. O mulato tem essa qualidade do ser duplo, do homem que é dois: ele é a África, ele é a América e ele é ninguém; até encontrar uma identidade” (RIBEIRO, 2015, p. 198-9).

Ser considerado, à sua época, “mulato”, para José Maurício, ainda que, obviamente, tenha lhe causado muitas dificuldades, todavia não parece ter sido um impedimento absoluto à sua inserção na sociedade – desde a sua ordenação como padre até a sua ascensão ao posto máximo de músico na Real Capela.

A questão de ser tolerado pode ser constatada desde a sua ordenação como padre, em 1791, em que no processo de *genere* – em que foi investigada a sua vida e de seus antepassados – José Maurício foi “dispensado em interstícios e defeito de cor” (MATTOS, 1997, p. 43).

Quando da chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808, no entanto é contradita a premissa de Gilberto Freyre de mestiçagem tranquila e aceitação plena e natural racial entre lusitanos e negros. Segundo Cardoso havia “pouca disposição dos religiosos portugueses de se misturarem aos colegas brasileiros, incluindo àqueles com ‘defeito vizível’. Um dos que tinham o ‘defeito vizível’ de ser mulato era exatamente o mestre-de-capela padre José Maurício” (CARDOSO, 2008, p. 80-1).

O autor pontua, ainda, que a grande maioria dos músicos da Real Capela era provavelmente negra ou mestiça, e que há registros de estrangeiros contando como era aprazível e bem executada tal música. Ou seja, dessas afirmações pode-se concluir que talvez José Maurício não fosse extremamente bem-aceito, como quiseram supor alguns autores da época de Taunay e Freyre – joia rara nacional e exótica que representaria o



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

amálgama perfeito do “tipo nacional antropológico brasileiro”, “mulato” saído das florestas africanas e cariocas. Mas, por outro lado, que também não era repudiado ou apenas “tolerado”, tendo se ordenado padre, e alçado pelo rei Dom João VI ao posto de mestre de capela da Real Capela do Rio de Janeiro. Mais do que isso, por três anos consecutivos, desde a chegada do rei até a posterior vinda de Marcos Portugal, José Maurício foi, a um só tempo, mestre de capela, arquivista oficial nomeado por Dom João VI e organista – ainda que por esta última função não recebesse absolutamente nada a mais (CARDOSO, 2008).

Para fins de análise, optou-se pela etnomusicologia, devido ao escopo do trabalho ser de cunho, essencialmente, antropológico e sociológico. O marco do pensamento nesse sentido seria, indubitavelmente, o antropólogo social inglês John Blacking (1928-1990). Ampliando a discussão por meio da então incipiente etnomusicologia, que trazia, pela primeira vez de forma sistemática, métodos da antropologia e da sociologia para a pesquisa em música, Blacking procurou sanar questões que acompanharam a trajetória da dita música erudita ocidental, tida até então pela crítica europeia como a maior e mais “bela” arte musical produzida pelo homem. Em *How musical is man*, de 1973, ele salienta que toda música seria étnica, porque é feita por seres humanos, sociedades e povos, e que a separação entre o que é belo ou sublime, sempre atrelado à música europeia de concerto, em oposição ao que é feio, periférico e marginal, seria associado à música não-europeia, oriental, que não utiliza o sistema tonal ocidental ou os parâmetros de timbragem, instrumentação e textura desse sistema específico (BLACKING, 1973).

Música para ele era antes um modo de organizar os sons que, culturalmente, foi adquirindo uma linguagem que pode ser reconhecida entre os compositores e os ouvintes. Desse modo, cada sociedade ou povo teria uma maneira particular de organizar esses sons de modo a transmiti-los para as audiências, o que não justificaria uma hierarquia de sistemas, como o tonal ocidental, sobre o oriental, ou da música de concerto sobre a popular (BLACKING, 1973).

Quando, por exemplo, Luiz Heitor classifica a influência da música profana na obra sacra de José Maurício como uma interferência de uma suposta “arte brejeira”, ele não parece estar julgando a organização de sons, mas a procedência dela – o brejo, os negros e pobres não seriam



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

“musicais”, ou seriam “menos musicais” que um compositor da Corte. O autor argumenta que o processo de geração de sonoridades musicais em uma espécie de sistema de códigos é natural a todos os povos:

[...] um som musical não é tão moderno ou sofisticado como seus criadores podem argumentar: é simplesmente uma extensão do princípio geral de que a música deve expressar aspectos da organização humana ou percepções humanamente condicionadas de organização “natural”² (BLACKING, 1973, p. 12, tradução minha).

Comumente vê-se como a adjetivação levou muitos musicólogos a classificarem a música de José Maurício como “fina”, “obscura”, para dar dois exemplos antagônicos, variando pouco desde os primeiros escritos até o século XXI, até, por exemplo, o artigo de MEDAGLIA (2017).

Essas conotações que críticos conferem à música por si só, por meio de qualidades subjetivas, devem ser olhadas sob o ponto de vista do contexto sociocultural de quem escreve – e há de se levar em conta que todos esses musicólogos, com exceção de Mário de Andrade, eram brancos, de classe média ou classe média alta ou puramente aristocratas, como Manoel de Porto-Alegre e o Visconde de Taunay.

Muito embora o significado da música se materialize, em última análise, “nas notas” que os ouvidos humanos podem distinguir, pode haver diversas possíveis interpretações estruturais de qualquer padrão sonoro, e um quase infinito número de respostas individuais à sua estrutura, dependendo do contexto cultural e estado emocional de seus ouvintes³. (BLACKING, 1973, p. 19-21, tradução nossa).

Desta forma, muitas vezes os juízos de valor atribuídos por musicólogos a determinado repertório musical podem ter sido influenciados pelo ambiente cultural e sonoro dos quais eles provêm, além de sua própria história pessoal. O problema reside no fato de que poucos ou quase nenhum musicólogo brasileiro que versou sobre José Maurício tenha se debruçado, efetivamente, sobre sua produção musical como consequência direta de seu meio sociocultural, com desdobramentos nas estruturas sonoras que condizem com a contextualização política de sua época. A sua música, como a de muitos compositores, é tratada de maneira superficial – as notas e a harmonia sendo entendidas apenas sob a perspectiva estrutural, como se possuíssem vida própria independente. Esquece-se que a arte é

2

No original: “[...] musical sound is not as modern or sophisticated as its creators might claim: it is simply the extension of the general principle that music should express aspects of human organization or humanly conditioned perceptions of “natural” organization”.

3

No original: “Even though the meaning of music rests ultimately “in the notes” that human ears perceive, there can be several possible structural interpretations of any pattern of sound, and an almost infinite number of individual responses to its structure, depending on the cultural background and current emotional state of its listeners”.



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

proveniente, antes de tudo, do ser humano e das relações sociais e culturais – a música só seria possível com a interação entre os homens, e suas relações técnicas e de ordem teórica só são possíveis devido à existência humana e suas construções culturais. Explicando sua metodologia, um dos pioneiros da antropologia da música, Alan Merriam, argumenta: “Aqui a ênfase foi colocada não tanto nos componentes estruturais do som musical, mas no papel que a música desempenha na cultura e na mais ampla organização social e cultural do homem”⁴ (MERRIAM, 1964, p. 4, tradução nossa).

Esse tipo de estudo antropológico do som almeja ressignificar os sentidos da própria música, indo além do espectro restrito da notação musical – notação que, na música erudita, adquire uma quase predominância sobre o conteúdo. Estando o acesso a essa notação musical restrito apenas a uma minoria, inserida no contexto europeu ocidental e seus afluentes – elites do novo mundo e classe média pequeno-burguesa – a música torna-se ainda mais instrumento de poder, já que acaba sendo usufruída somente por quem compreende o complexo esquema de símbolos e códigos acadêmicos a ela inerentes – vide Marilena CHAÚÍ⁵ (1993, p. 29).

A questão evidencia-se pelas ferramentas de poder outorgadas às elites por elas mesmas, para justificar e sedimentar a esmagadora supressão que exerce sobre as classes subalternas, segundo Michel Foucault em *Microfísica do Poder* (FOUCAULT apud CHAÚÍ, 1993, p. 29).

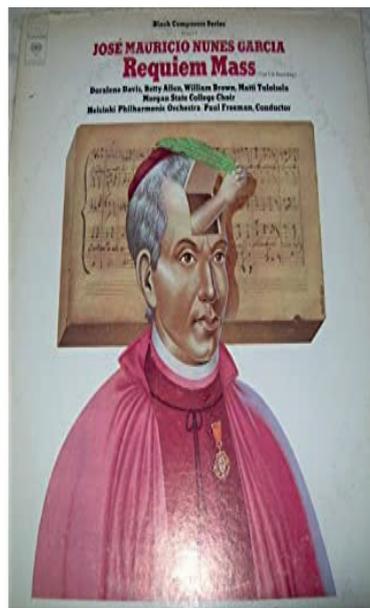


Figura 1 - José Maurício Nunes Garcia
Fonte: Capa do disco lançado em LP. GARCIA, 2019.

4

No original: "Here the emphasis was placed not so much upon the structural components of music sound as upon the part music plays in culture and its functions in the wider social and cultural organization of man".

5

Primeira edição publicada em 1986.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica

Pedro Razzante Vaccari

A perspectiva seria de que, com o avanço e desenvolvimento dos movimentos sociais e a própria transformação da sociedade, se transmudasse também o modo de encarar as questões raciais. Entretanto vemos, por exemplo, na capa de um disco lançado recentemente, apenas em LP – 2019 – nos EUA, a imagem acima, que traz uma gravação do Réquiem de José Maurício de 1816 (Figura 1).

O que mais me intrigou a respeito desta capa é o nome da série de discos: *Black Series*. Todavia José Maurício na ilustração aparece, além de embranquecido, com um tom rosado quiçá utilizado para lhe conferir uma feição parda ou mestiça. Causa estranheza que quase dois séculos após sua morte, as pesquisas em música tenham contribuído, quase nulamente, para a afirmação do padre enquanto afrodescendente.

Observe a imagem que trazia a biografia do compositor, por Taunay, de 1930:



Figura 2 - José Maurício Nunes Garcia em capa de biografia
Fonte: TAUNAY, 1930a, capa.

Os 89 anos que separam esta imagem da do disco de 2019, não parecem ter auferido grande diferença racial estrutural – não estão, nem nunca estiveram interessados nisto. Esta, como aquela, denota antes um homem branco – mesmo consideradas as marcas do tempo na ilustração, percebe-se o nítido clareamento com que foi pensada e reproduzida no papel.

2. O Réquiem de 1816

Analiso, agora, a *Missa de Réquiem*, de 1816, sob o mesmo prisma etnomusicológico. A problematização aqui é regida por uma característica da obra de José Maurício que não pode passar indiferente aos nossos olhos – característica essa sempre percebida quando se executam algumas de suas missas, seus motetos ou qualquer outra peça de todos os períodos que a abarcam. Trata-se de uma quase mimética simbiose com relação a dois dos principais compositores do classicismo vienense: Haydn (1732-1809) e Mozart (1756-1791). A concepção de fazer da Capela Real do Rio de Janeiro uma cópia idêntica à Real Capela de Lisboa, entre 1808 e 1811 (MATTOS, 1997), embora tenha modificado sua maneira de compor, no entanto o aproximou ainda mais dos germânicos do que dos portugueses – embora não fosse surpreendente, pois a hegemonia do pensamento musical da época estava concentrada no Norte da Europa.

Corroborar, também, o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*, em que o país esteve atrelado, desde a sua invasão e colonização, a uma completa importação de elementos estrangeiros que, colocados sobre este solo, às vezes não fazem sentido algum, ou destoam inteiramente dele (HOLANDA, 2016). A tese culmina com a famosa epígrafe de que “[...] somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra”. (HOLANDA, 2016, p. 35).

Destarte, é mister deixar claro que o que vivemos, na verdade, em se tratando de Brasil, são representações de outro clima e outra configuração social, política e religiosa – o Cristianismo e suas implicações diretas e indiretas (ANDRADE, 2006a). Não importa o que façamos ou o quanto nos dediquemos, “[...] o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.” (HOLANDA, 2016, p. 35).



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

Não bastasse isso, ainda há uma tendência geral, em todos os aspectos da cultura nacional, de sobrevalorizar as matrizes europeias de pensamento, de concepção, de ideário e de ideologia – o primeiro constituído por ideias gerais de concepções diversas, e a segunda, especificamente, no campo do pensamento político. No campo musical, a execução, a instrumentação, a orquestração, os matizes, os movimentos e sua ordem e a estética, grosso modo.

Essa submissão configurou-se já no turbulento processo de colonização, estendendo-se por, praticamente, todos os séculos de dominação lusitana no Brasil. Logo desenhou-se um cenário em que africanos, recém-chegados aqui se deparavam com uma cultura totalmente diversa à sua e lhes restavam duas opções: participar do emaranhado cultural – misto de diversas culturas em um sincretismo lento e irregularmente formado – ou resistir. No entanto, lhes era quase impossível a segunda alternativa. Não possuíam recursos, nem financeiros, nem humanos, nem sociais – para resistir realmente à tamanha opressão branca. Só lhes restou, portanto, a resignação, enquanto raça, enquanto credo, enquanto cultura e sociedade.

Podia ser visto por ingleses e franceses: os negros africanos do Brasil divertindo-se conforme a ‘etiqueta dos salões’ dos brancos. Nada de danças de Guiné nem de batuque nem de xangô. Tudo como uma reunião de sobrado burguesmente patriarcal. Danças arremedadas das dos brancos. Música imitada da dos brancos. Bebidas europeias. Comida feita segundo as receitas dos livros europeus. (FREYRE, 1977, p. 392).

Neste contexto encaixa-se perfeitamente o padre José Maurício. Se atualmente ainda existe a forte corrente de exaltação dos feitos dos europeus – alemães e italianos do século XIX, principalmente – quem dirá como não seria avassaladora a influência deles na época do Brasil – colônia. A obra do padre-mestre se constitui em três distintas fases, todas elas marcadas por um acento de diferente nacionalidade estrangeira: a primeira, até 1808, quando da chegada da Corte Real Portuguesa, é considerada a sua fase setecentista. Observam-se nessa fase laivos da produção musical dos 1700, uma escrita mais simplificada, que evoluirá a um estilo derivado, em parte, ao do pré-classicismo em voga na Itália (MATTOS, 1997, p. 45).



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica

Pedro Razzante Vaccari

Cleofe Person de Mattos atribui isso a uma provável frequência de um jovem José Maurício a um pequeno teatro na Rua do Passeio, no Rio de Janeiro, onde se ouvia Cimarosa e outros compositores italianos ligeiros da moda (MATTOS, 1997). Ela reforça, também, a ideia de que José Maurício teria sido instrumentista e cantor de coro adulto desse teatro. Paralelamente, e contraditoriamente – como toda colônia portuguesa – desenvolviam-se lugares de preservação cultural e patrimonial africana, como as igrejas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Pretos. Ou seja, mais uma vez, um hesitante pêndulo entre a Europa e a África, que marcou toda a nossa história.

A segunda fase do compositor data de, aproximadamente, 1808 – quando da chegada da família real lusitana ao Brasil – até 1812, o período mais fértil e profícuo de toda a sua produção, quando Mestre da Real Capela. Seu estilo, que ainda guardava alguns rudimentos do colonialismo setecentista, agora se aprofunda e brota em soluções de extremo sinfonismo. A escrita se adensa e o compositor se utiliza cada vez mais de símbolos românticos por excelência, como o clarinete (MATTOS, 1997).

A partir de 1812 a situação do padre se agrava ao ser afastado de suas atribuições como organista da Real Capela – cargo que exercia desde 1808 sem receber um centavo a mais – devido às suas enfermidades crescentes e às intrigas com os músicos lusitanos, segundo Mattos (1997). Seus percalços junto a Marcos Portugal e seu séquito são tão conhecidos, e tão constantes parecem ter sido as humilhações devido à sua pele e origem brasileira, que é bastante difundida a frase atribuída ao padre, como podemos atestar em sua Biografia (1897): “o que soffri daquela gente só deus sabe”, confirmada por Mattos. A partir de 1808 ele produzirá menos do que vinha fazendo desde a chegada do rei, e se acentuará cada vez mais a predominância de Marcos Portugal como compositor oficial da corte. A sua terceira fase, de 1812 até sua morte, em 1830, denota uma progressiva simplificação da escrita, segundo MATTOS (1997), e uma produção menos vasta e abundante, embora sejam dela duas de suas mais expressivas obras: o *Ofício*, e o *Réquiem*, ou *Missa dos defuntos*, ambas de 1816, e a *Missa de Santa Cecília*, de 1826. Nessas três obras, no entanto, não vemos uma simplificação da escrita, como argumenta Mattos, mas um aprofundamento do estilo clássico brasileiro e maturidade composicional. Provavelmente impulsionado pela recente morte de sua mãe, o padre compôs o Réquiem



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

de 1816, a que Neukomm se referiria como “escrita sob lágrimas” (MATTOS, 1997) e, como já foi aqui citado, “<<é sublime, só pode vence-lo o *Requiem* de Mozart>>” (TAUNAY, 1930b, p. 24).

A grande similaridade é conhecida por todos os pesquisadores do padre, e por qualquer ouvinte que conheça mais a fundo as duas obras. Ainda que sejam constituídas de inegáveis semelhanças – a começar pela tonalidade, alguns temas, instrumentação e desenvolvimento da obra, quando analisamos o Introitus, por exemplo, das duas peças, percebemos que

[...] o de Mozart é um tema, um motivo, um sujeito, acompanhado em escrita polifônica nas outras vozes. Em resumo, é uma fuga, e nisso atende segundo a formação contrapontística do autor. Formação que José Maurício não teve. Esse estilo não é o seu, e é tratado harmonicamente. (MATTOS, 1997, p. 122)

Foi a mesma impressão causada a um regente espanhol radicado em Montevidéu, no Uruguai, a quem lhe fora remetida a partitura do *Réquiem*. Diz ele: “Sorpreendeu-me immensamente essa obra musical, achando nella infinitas bellezas e predominando sempre a mais estricta simplicidade de forma, ao mesmo tempo repleta de inspiração melódica”. (TAUNAY, 1930a, p. 38-9).

O crítico parece corroborar a ideia de Mário de Andrade de que a obra do padre era essencialmente homofônica, acentuando os matizes poéticos do latim. “No correr da partitura nota-se, em alguns casos, pouca variedade no movimento das vozes e um pouco de amaneiramento, é verdade; porém, em compensação, que clareza tão pasmosa no conceito de phrase!” (TAUNAY, 1930a, p. 39).

Aponta, ainda, que a simplicidade da obra é tamanha que poderia ser interpretada em uma aldeia, com escassa instrumentação. Disso temos nossas dúvidas – mesmo que o Rio de Janeiro do século XIX fosse ermo de instrumentos como os de fabricação europeia, há aqui uma clara romantização da partitura, que, só pode ser executada por músicos profissionais ou minimamente iniciados no trato e no discurso das formas clássicas. Quando da execução do *Réquiem* de José Maurício em Nápoles já no século XX, assim colocou a crítica de um dos maiores periódicos musicais napolitanos: “O estylo dessa composição, severo desde as primeiras notas, mantem-se na mesma elevação em toda obra. A`riqueza do contraponto se juntam accents da mais notável inspiração” (TAUNAY, 1930a, p. 42).



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica

Pedro Razzante Vaccari

Esta afirmação contradiz a de Cleofe Person de Mattos (1997) de que o padre não possuía educação contrapontística: Taunay, inclusive, acredita que a autoria do Réquiem em Ré menor de 1816 de José Maurício poderia ser atribuída ao próprio Mozart, se fosse uma obra anônima encontrada na Áustria (TAUNAY, 1930a).

Voltemos, porém, ao objetivo deste artigo: mostrar como o padre fazia, através de suas composições, verdadeiras traduções do universo vienense de Haydn e Mozart para os trópicos. Ao importar essa música de fora, e travesti-la de poucos contornos nacionais, adequando-a à estrutura disponível no Rio de Janeiro da época, aos seus instrumentos e músicos, a obra apresenta-se como uma singela homenagem ao *Réquiem* de Mozart. De acordo com uma publicação de 1930, coloca-se a tese de que a suposta germanização e italianização do padre seria devido ao fato de ele ter vivido no conturbado momento de transição entre colônia e “nação livre, um musico que teria sido extraordinario symbolo dessa epoca se em sua obra se tivesse reflectido a psychologia do momento”. (ILUSTRAÇÃO MUSICAL, 1930, p. 73).

Contudo discordo dessa constatação – o padre traduz, integralmente, as idiosincrasias do país que estava se formando. Escravista, monarquista, majoritariamente negro, monocultor dos grandes latifúndios, e com uma elite agrária completamente voltada aos interesses europeus, inclusive a cultura. Dessa forma não é de se espantar que o *Réquiem* de 1816 seja todo baseado no de Mozart – era algo, decerto, de se esperar de um músico pobre e negro do século XIX, que ele tentasse provar que podia, com o risco de perder sua própria identidade, transmutar sua obra em um arremedo de uma grande obra estrangeira. Porém ao empreender sua Missa de defuntos José Maurício transcendeu a mera reprodução, como se verá adiante. Considerando que muitas de suas peças, grosso modo, por mais que sejam predominantemente sacras, carreguem o conflito entre o religioso e o profano (HEITOR, 1930), José Maurício pôde mostrar, à sua época e à posteridade, que os elementos de ambas as culturas podem se transubstanciar em uma terceira cultura de sincretismo. Assim são suas modinhas, ao mesmo tempo populares – porque tangidas pela viola de arame – e eruditas, derivadas da sua escrita sacra, pela dificuldade de escrita vocal. E o é, também, sem dúvida, seu *Réquiem* de 1816. Ao simplificar a escrita de Mozart, como no conhecido trecho da fuga do Kirie Eleison, ele transforma o intrincado contraponto da missa tradicional



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

européia, variando-a num estilo mais acessível à congregação das igrejas de seu tempo. Ao fundir o estilo mozartiano com uma simplicidade silábica mais coloquial, contudo sem esquecer as grandes formas consagradas, José Maurício realizou um prodígio: trouxe a missa clássica germânica ao seio colonial multicultural do Rio de Janeiro. E o resultado é extraordinário – como ele mistura características claramente vienenses com a aparentemente simples polifonia vocal colonial brasileira. Obviamente que as semelhanças com o *Réquiem* de Mozart são o que mais chamam atenção à primeira audição.

A começar pela tonalidade: Ré menor. O primeiro tema do *Introitus* do *Réquiem* de José Maurício, tocado pelos violoncelos e contrabaixos, completado pelo clarinete, já remete, automaticamente, ao tema que introduz o *Réquiem* de Mozart, com similar desenho na clarineta em fá.

Figura 3 – Trecho de Réquiem, de José Maurício, publicado em 1816

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

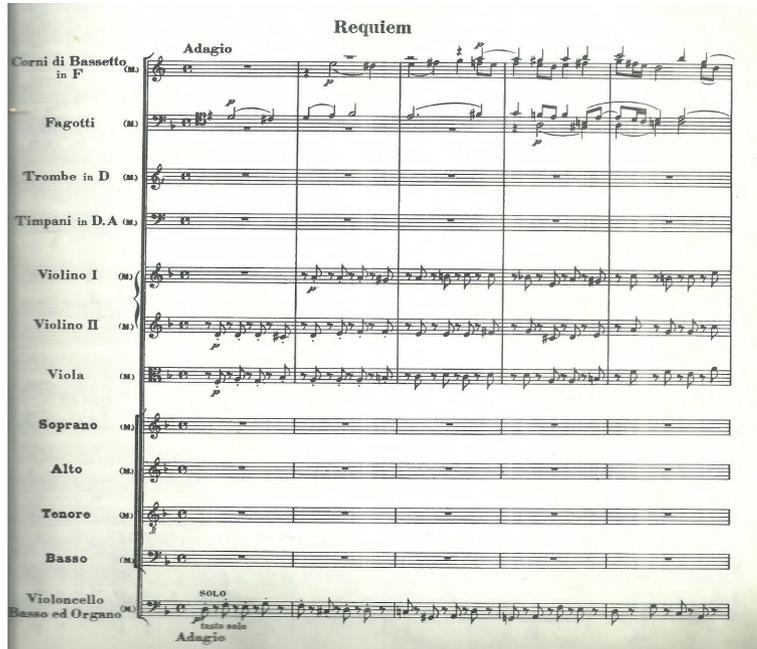


Figura 4 - Réquiem de Mozart, primeira edição de 1791 Fonte: MOZART, 1987, p. 1.

A instrumentação do padre no *Introitus* é ligeiramente mais densa: há divisões entre dois clarinetes, e também entre violas – Viola I e Viola II, e há flautas, o que não acontece no de Mozart. Isso refuta, em parte, a ideia de simplificação defendida por alguns autores, como o próprio Taunay e Mário de Andrade. O que vemos é um aprofundamento da instrumentação. O tema, já supracitado, do clarinete no padre (compassos 2 e 3) é muito semelhante ao de Mozart (compassos 2 a 5), sendo ainda mais evidente a semelhança no compasso 5 deste. Nesse compasso o desenho do clarinete de José Maurício parece o tema desse compasso 5 do de Mozart, só que liquidado – o processo de liquidação consiste em preservar alguns elementos mais importantes, e eliminar outros menos importantes, mantendo os elementos rítmico-melódicos essenciais tornando a frase mais curta (SCHÖNBERG, 1990)⁶.



Figura 5 - Frase musical de Réquiem de Mozart Fonte: MOZART, 1987, p. 1.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari



Figura 6 - Frase musical de Réquiem de Jose Maurício Fonte: GARCIA, 1994, p.:1.

José Maurício transfere o tema inicial – ré – dó# - ré – do clarinete em fá do *Réquiem* de Mozart para a voz de baixo, condensada em ritmos menores (vide a figura 3). Em seguida continua o tema na linha superior, no clarinete em si – figura 6 – onde ele mistura elementos rítmicos e melódicos do tema de Mozart (figura 5, compassos 4 e 5), ainda que levemente alterados.

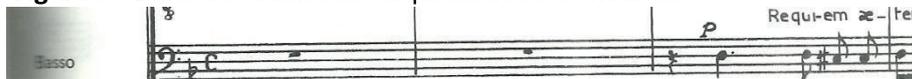
O começo da linha dos baixos no coro, por outro lado, é praticamente idêntico:

Figura 7 - Linha dos baixos no coro no Requiém de Mozart



Fonte: MOZART, 1987, p. 2.

Figura 8 - Linha dos baixos no Requiém de José Maurício



Fonte: GARCIA, 1994, p. 1.

Devido à condensação através da diminuição, a progressão harmônica na peça de José Maurício é mais fluída: o *Introitus* que começa em Ré menor já no segundo compasso está no IV grau – Sol menor, terminando na Dominante da tonalidade, Lá maior com sétima menor (figura 3, compasso 2). Já na obra de Mozart apenas no quarto compasso a tonalidade caminha, para o mesmo IV grau, indicando mais uma similaridade entre as duas peças (vide figura 4). No quarto compasso do *Réquiem* de 1816 aparece o VII grau, com a terça e a quinta alteradas (sol sustenido e si bequadro), o que pode ser entendido como a dominante da dominante de Ré menor. A obra de Mozart, no entanto, leva dois compassos a mais, ou seja, somente no sexto compasso chega ao Mi maior com sétima menor, indicando mais uma vez uma progressão harmônica mais lenta em relação ao Réquiem do padre José Maurício, devido à condensação do tema do clarinete. Esse tema, por sinal, norteará todo o *Introitus* de José Maurício, sempre abrindo novas seções.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

O VII grau alterado com sétima diminuta (dó #), aparece em Mozart no compasso seguinte, compasso 7, com a quinta invertida no baixo (figura 38), movimento que ressalta a Dominante antes de entrar o tema inicial do coro, o que José Maurício faz logo no princípio, mas suavizando a dissonância mantendo a nota lá no baixo (figura 3, compasso 2, último tempo) – sem a presença do lá seria, como em Mozart, um dó# diminuto, embora sem a sétima.

The image displays a musical score snippet from Mozart's Requiem. It features a vocal line at the top, followed by three staves for Trombone I, II, and III. The score is in G major and 4/4 time. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The trombone parts provide harmonic support, with Trombone I and II playing a similar melodic line, and Trombone III playing a more active bass line. The score is marked with a '2' at the beginning, indicating the second measure of the phrase.

Figura 9 - Trecho do Réquiem de Mozart.
Fonte: MOZART, 1987, p. 2.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

5 Fl 1 7

Fl 2

cresc.

cresc.

p *cresc.*

cresc.

e - - is Do - mi - ne: et lux per - pe - - tu - a - lu - ce

e - - is Do - mi - ne: et lux per - pe - - tu - a - lu - ce

e - - is Do - mi - ne: et lux per - pe - - tu - a - lu - ce

e - - is, Do - mi - ne: et lux per - pe - - tu - a - lu - ce -

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Figura 10 – Trecho do Réquiem de 1816 de José Maurício.

Fonte: GARCIA, 1994, p. 2.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

O padre, em seguida, antecipa a entrada do mi bemol na partitura – página 5, compasso 6, figura 10 –, formando um acorde de fá# diminuto com a terça no baixo e a sétima diminuta, ambas sem preparação, o que ocorrerá em Mozart apenas no compasso 16, no coro, e no compasso 19, de forma mais pronunciada, no clarinete em fá (*Corno Basseto*). Esse mi bemol, entretanto, vem preparado por uma nota ré natural – figura 11 – em vez de um acorde diminuto Mozart insere um dó menor com sétima menor, com uma leve passagem na 4ª (fá), compasso 18. No coro em que o mi bemol primeiro surge, no compasso 16, não há preparação da dissonância, como em José Maurício.



Figura 11 – Trecho do Réquiem de Mozart. Fonte: MOZART, 1987, p. 3.

O acorde inusitado que introduz a nova harmonia na peça de José Maurício aparece sob o texto latino: “*Et lux perpetua luceat eis*”, literalmente “que a luz perpétua os ilumine”, que é o contraste do trecho inicial – “*Requiem aeternam dona eis, Domine*”, “Repouso eterno lhes dê, Senhor”. Ao utilizar o acorde diminuto com a sétima diminuta sem preparação, para ressaltar essa ‘luz na escuridão’, José Maurício confere maior mobilidade harmônica e também mais dramaticidade, ainda que, de um modo geral, a harmonia seja praticamente igual à do *Réquiem* de Mozart, como veremos a seguir. A tendência é José Maurício terminar as frases em modo menor, quando Mozart as finaliza no modo maior – vide compasso 4 da figura 11, em que Mozart insere um Si bemol maior na última sílaba da palavra “eis”. Na versão de José Maurício há um Sol menor na mesma sílaba, terminando o trecho precedente – a relativa menor em relação ao acorde utilizado por Mozart.



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

The image displays a page of a musical score for the Requiem of José Maurício Nunes Garcia, 1816. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal soloists. The instruments shown include strings (Violins I and II, Violas I and II, Cellos, and Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Horns, and Tuba), and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The lyrics are in Latin: "ne et lux per-pe - tu-a lu-co - at e - is, et lux per-pe - tu-a lu-ce - is". The score includes dynamic markings such as "cresc", "f", and "p".

Figura 12 - Trecho do Réquiem de 1816 de José Maurício.

Fonte: GARCIA, 2017, p. 2.

O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

Nesta outra edição do Réquiem de José Maurício – figura 12 – vê-se como era à frente de seu tempo o padre músico: perceba como no segundo compasso da página 2, ele coloca em choque quase simultâneo o si bemol e o si natural, e este sendo acompanhado de um fá natural no baixo, causando o trítone do acorde de Si diminuto com a quinta diminuta no baixo! Acompanhando a escrita pela redução do piano, torna-se ainda mais clara a polifonia dissonante empreendida por ele: a alternância entre fá sustenido e fá natural, si bemol e si natural, bem como do sol natural e sustenido, parece sugerir um hibridismo típico da música sacra que trabalha com o princípio do *Word painting*⁷. A indecisão entre as tonalidades maiores e menores, que permeiam toda a obra, talvez remetam à própria transitoriedade da vida terrena – e que estamos em um tênue fio que pode nos conduzir à eternidade.

Provavelmente os negros do século XVIII e XIX no Brasil estivessem mais próximos da fronteira entre a vida e a morte: era muito fácil transpor o véu que separava os dois mundos – bastava nascer preto. Ser híbrido entre a Europa, a África e a América, foi rejeitado pelos três continentes, constituindo talvez a raça mais indecisa e hesitante do planeta, e a etnia que, até hoje, é a maior vítima de homicídios no Brasil⁸.

Este Réquiem, portanto, embora tenha sido composto por um homem afrodescendente – que desenvolveu a técnica da cultura do branco dominante e passou a portar-se como se fora um deles – pode simbolizar a missa pelos defuntos negros, que na época iam completar três séculos de escravidão em território nacional. Para Lázaro (2013), o negro sofreu três mortes, desde a sua captura na África: uma morte intelectual, onde era considerado inferior no quesito das faculdades mentais e do pensamento lógico e abstrato: “O simples fato de andar pela mesma calçada era motivo de ira pelos moradores da cidade. Não era justo para eles caminhar pelo mesmo lugar onde um negro, um ex-escravo, um pobre e um analfabeto andavam. Tudo isso em um só homem [...]”. (LÁZARO, 2013, p. 37).

A segunda morte era a da dor: de ver seus entes queridos passando por inúmeras dificuldades, praticamente intransponíveis devido à pele. “No trabalho braçal ele era o que mais trabalhava, era o mais forte, era o que nunca chegava atrasado, porém era o que menos ganhava” (LÁZARO, 2013, p. 38). A terceira e derradeira morte seria a literal.

7

Word Painting, literalmente pintar com palavras, método que teve sua ascensão no Renascimento e Barroco, que visava a “colorir” a música com aspectos imitativos do texto. Uma dissonância, por exemplo, era utilizada para ressaltar uma palavra como “angústia” ou “dor”, e um cromatismo descendente para representar uma traição dilacerante.

8

A cada 100 vítimas de homicídio no Brasil, 71 são negras. (FERREIRA et al., 2017).



A primeira morte, a intelectual, solapa toda a esperança de ascensão social do negro, e conduz, muitas vezes, às duas seguintes. Destituído de instrução, educação, ferramentas intelectuais como a retórica e o conhecimento acadêmico, cai sobre o negro a segunda morte, a dolorosa aflição quotidiana de ser menosprezado e aviltado. A terceira pode acontecer pela junção das duas anteriores, ou pode ser um mero tiro no meio da noite, por acaso, ou de caso pensado.

José Maurício suplantou a primeira: mesmo com uma educação cheia de lacunas, pôde ordenar-se padre e nenhum biógrafo seu afirma que era deficitário no campo racional e erudito. Muito pelo contrário, há relatos e mais relatos de suas habilidades cognitivas, e as obras que sobreviveram ao nosso tempo mostram um caráter criativo e deveras atemporal, transcendente da própria música colonial, apresentando inovações e estruturação composicional superiores aos de seus contemporâneos. Assim nos conta Taunay, em um esboço biográfico do padre que precede a edição de seu *Réquiem* feita por Alberto Nepomuceno:

Desde aquelle ano de 1792, admittido nos melhores circulos da sociedade fluminense, apesar de todos os preconceitos de côr então ferrenhos, [...] era José Mauricio muito apreciado pela vastidão e profundez de seus conhecimentos em varias sciencias e linguas e ainda mais pela maestria com que tocava órgão, cravo e depois piano e nelles improvisava [...]". (GARCIA, 1897, p .5)

Dadas as devidas ressalvas do romantismo da época, que provavelmente levou Taunay a cometer exageros de adjetivação, é mister argumentar, entretantes, que há um consenso entre os musicólogos quanto às faculdades intelectuais de José Maurício – ele foi, sim, um grande músico e homem culto e letrado, acima da média.

A segunda morte, no entanto, parece ter lhe propiciado momentos intensos de angústia. Não nos cabe afirmar com convicção mas, quiçá a modinha *Beijo a mão que me condena* não fosse apenas uma lamúria, mas real reivindicação por reconhecimento social. No mesmo texto acima Taunay relata que:



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

augmentaram-lhe no entanto os desgostos e as lutas com a chegada, ao Rio de Janeiro, do celebre Marcos Portugal em 1811 [...]. as inumeras intrigas e perversos mexericos, tudo isto se tornou para José Mauricio, durante não poucos anos, causa de incessantes dissabores, vexames e desfeitas que ele soube suportar [...]. (GARCIA, 1897, p. 5-6).

A derradeira morte, por fim, se daria em 1830, adoentado e miserável, e teria dito, ainda segundo o próprio Taunay: "Hoje [...] em vez das grandes orquestras que out'rorra me acariciavam os ouvidos, só ouço o cantar dos grillos, os meus gemidos e o ganir dos cães, que me incommodam e entristecem." (GARCIA, 1897, p. 6).

Na biografia anônima a respeito do padre, cuja data é 1897, dá-se o seguinte – e não menos romanesco – registro dos últimos dias do padre-mestre: "A saúde de José Maurico (sic) estava em estado precario. Tinha memoria fraca; não reconhecia suas proprias obras, escriptas anteriormente – Chorava quando recordava o passado". (1897, p. 6).

É comum encontrar, em diversos documentos, a acepção geral de que sua morte foi decorrente de intrigas palacianas. E seu afastamento das atividades musicais e isolamento foram o natural e derradeiro acontecimento. A própria pensão, de 32 mil réis, que lhe havia concedido o Rei Dom João VI, fora interrompida com o advento da Independência do Brasil, em 1822. Seu filho, Dr. José Maurício Nunes Garcia Jr., declarou, à época: "não tinha eu com que dispor o entêrro". (DANTAS, 1980, p. 4).

Outros autores do tempo e ulteriores a essa época atribuem seu isolamento e decadência como tendo sido direto de sua competição com Marcos Portugal – competição que o padre não parece, entrementes, ter cultivado, mantendo sua lendária aura pacífica e tranquila. Diégues Jr., por exemplo, num periódico de 1930, corrobora essa ideia, ao pontuar que José Maurício, "pela superioridade de seu talento, [...] soffreu até certo tempo a odiosidade de Marcos Portugal" (DIÉGUES, 1930, p.74).

Em seguida, destaca a frase que ficou célebre por ter, segundo afirma-se, sido proferida por Neukomm a Porto-Alegre: "os brasileiros nunca souberam o valor desse homem." (DIÉGUES, 1930, p. 74).

De um ponto de vista, portanto, parece ter sido o Réquiem de 1816, de certa forma, uma missa fúnebre à sua própria sina e desventura, que se concretizariam na morte na penúria, 14 anos depois.



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Emanuel. O negro e as artes no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia; QUEIROZ, Renato. *Raça e identidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996. Cap. 11.
- BIOGRAFIA do Padre José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro: [s.n.], 1897. 12 p.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Washington: Washington Press, 1973.
- CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- DANTAS, Carlos. Pd. Mestre do Brasil-Colônia. In: Mostra In memoriam Padre-Mestre do Brasil Colônia José Maurício Nunes Garcia, Rio de Janeiro, 1980. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 1-4.
- DIEGUES Jr. A morte de José Maurício. *Ilustração Musical*, n.3, p. 74, 1930.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2015
- FERREIRA, Jair, et al. *Repertório bibliográfico sobre a condição do negro no Brasil*. Brasília: Câmara, 2017.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Requiem (1816): reduzida para órgão ou harmonium por Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro: Bevilacqua, 1897.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Requiem in d*. Frankfurt: Verlag, 1994.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa dos defuntos: Requiem*. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 2017.
- HEITOR, Luiz. O espírito religioso na obra de José Maurício. *Ilustração Musical*, n.3, p. 75-8, 1930.



O Réquiem do padre José Maurício Nunes Garcia de 1816 e o Réquiem de Mozart: uma análise comparativa histórica etnomusicológica
Pedro Razzante Vaccari

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ILUSTRAÇÃO MUSICAL, Rio de Janeiro, n. 3, p. 73-80, 1930.

LÁZARO, Fábio Cruz. *As três mortes do Povo Preto*. Alfenas: JMM, 2013.

MACHADO, Diósnio Neto. O “mulatismo musical”: processos de canonização na historiografia musical brasileira. In: *Música, Discurso e Poder*. Minho: Universidade do Minho, p. 287-308, 2012.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MEDAGLIA, Júlio. A contribuição do negro na cultura do Brasil, *Revista Concerto*, São Paulo, n. 242, p. 8, 2017.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Michigan: Northwestern University, 1964.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Requiem*. Toronto: Dover, 1987.

MUKUNA, Kazadi Wa. O contato musical transatlântico: contribuição Bantu na música popular brasileira, África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 97-101, 1978.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015 [1995].

SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1990.

SLENES, Robert W. *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava. Brasil Sudeste, Século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

TAUNAY, Visconde de. *Dous artistas maximos: José Mauricio e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930a.

TAUNAY, Visconde de. *Uma grande glória brasileira José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, 1930b.



O plano cinematográfico no ensino remoto

The cinematographic plan in remote education

Patrícia Lobo Ferraz de Andrade¹

Resumo

Este artigo propõe a refletir e investigar acerca da influência do plano cinematográfico no ensino remoto, baseado em um experimento realizado durante o período pandêmico em razão da Covid-19. O artigo está embasado em alguns dos pensamentos de Gilles Deleuze, que explora alguns conceitos que envolvem a relação espaço/tempo, a partir do cinema, pertinentes a afinidade sugerida entre o cinema e a educação com o apoio de inovações tecnológicas.

Palavras-chaves: cinema, ensino remoto, plano cinematográfico, enquadramento, inovações tecnológicas.

Abstract

This essay proposes a reflection and investigation of the influence of the cinematographic plan in remote education, based on an experiment carried out during the pandemic period due to Covid-19. Based on some of the thoughts of Gilles Deleuze, who explores some of the concepts that involve space/time from the cinema, pertinent to the suggested relation between cinema and education with the support of technological innovations.

Keywords: cinema, remote education, cinematographic plan, framing, technological innovations.

1

Artista visual, cineasta e pesquisadora. Graduada em Comunicação Social e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes pela UNESP. Lançou seu primeiro longa-metragem intitulado de 'O Palhaço, Deserto' no Marché Du Film, Festival de Cannes 2021 e no Brasil, lançamento oficial no dia 02 de setembro de 2021. Teve seu artigo 'A Experiência Artística por Meio do Drone na Cidade' (págs. 418 a 425) publicado nos Anais do IX SPMVA, 2020 - realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAVI), do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPe) e realizou um capítulo do livro "Decolonialidade a partir do Brasil", com o artigo "Estética Decolonial: Aspectos Artísticos e Culturais da Obra Barravento", que será publicado em novembro de 2021 pela editora Dialética.



Em pleno período pandêmico que o mundo atravessa, em razão do novo Corona vírus, que se instalou na sociedade alterando a vida de boa parte das pessoas ainda em ampla adaptação para essa nova realidade, uma das mudanças acontece no âmbito da educação, pois as atividades tornaram-se remotas, ou seja, o estado remoto é uma alternativa, temporária, para o ensino presencial.

Este artigo busca refletir a relação do plano cinematográfico com o ensino remoto, enfatizado nas interações virtuais síncronas que “são realizadas com acesso simultâneo às tecnologias digitais, propiciando que os participantes estejam conectados em tempo real, de forma simultânea” (OLIVEIRA et al. 2020, p. 11). Há uma investigação que abarca esta nova realidade no campo da educação influenciada pelo cinema. Será que existe o plano cinematográfico na experiência do ensino remoto e não apenas o enquadramento?

Partindo do conceito de ensino remoto no momento pandêmico:

O ensino remoto prioriza a mediação pedagógica por meio de tecnologias e plataformas digitais para apoiar processos de ensino e aprendizagem em resposta à suspensão de aulas e atividades presenciais em escolas e universidades no cenário da pandemia do novo coronavírus (Covid-19). (OLIVEIRA et al. 2020, p. 11)

Ao pensar sobre a feitura cinematográfica, destaca-se o cinema moderno, que privilegia a narrativa, ou seja, a partir de uma ideia chamada no universo cinematográfico de argumento, requer na sequência o apoio de um roteiro com diálogos e informações que ajudarão a compor as cenas e a contar uma história. Após o roteiro finalizado, a próxima etapa é a produção – materialização da filmagem com cenas de diferentes tomadas que serão escolhidas na montagem, isto é, existirá um roteiro técnico com as definições das tomadas ou alterações das mesmas no processo junto ao editor – profissional que monta o filme junto com o diretor no processo de pós-produção. Não existe uma única maneira de limitar as questões de processos, embora, exista um guia de procedimentos lógicos para execução de todas as etapas de um filme que envolvem a pré-produção, produção e pós-produção, embora seja questionável a ideia de um procedimento lógico.



Entendemos por linguagem cinematográfica os termos técnicos usados pelos que trabalham em cinema e TV, de forma que possam obter uma uniformidade de comunicação. Infelizmente, não existe uma padronização definitiva para os diversos termos. Algumas vezes, um determinado nome para um plano pode ter um outro nome em países e lugares diferentes. (RODRIGUES, 2005, p. 25)

Etapas que correspondem à feitura da obra: Todo diretor ou diretora tem sua maneira de conduzir uma produção cinematográfica, e aqui refiro-me aos processos e procedimentos que não são fixos.

O foco deste artigo está pautado na influência cinematográfica no ensino remoto, em que se pode relacionar planos e enquadramentos de câmera no experimento a partir da minha observação como discente e autora deste artigo, ou seja, minhas percepções em relação às dinâmicas e modulações ocorridas durante o semestre de algumas aulas remotas da pós-graduação, na Universidade Estadual Paulista – Unesp (Instituto de Artes), no período pandêmico. Para Queiroz “torna-se patente que a principal convenção estética descoberta/observada por André Bazin foi o uso do Plano-Sequência” (BAZIN apud QUEIROZ, 2018, p. 122). A relação do ensino remoto com o plano-sequência está no movimento da câmera ou suportes com câmeras como o computador e a telefonia móvel e o manuseio dos alunos e professores em relação a esses suportes. Por exemplo: um professor pode fazer uma demonstração de alguma coisa por meio da telefonia móvel e nesta demonstração movimentar a câmera do celular fazendo um plano-sequência.

Partindo do ponto de vista de Deleuze, o plano é definido como a determinação dos movimentos que se estabelecem no conjunto e nas partes enquadradas. Não apenas o movimento expresso para ação de objetos, personagens e acessórios dentro do quadro, mas também o movimento da câmera, a câmera-consciência, que sugere a ideia de experiência máxima que é o movimento puro.

Ao plano também corresponde todos os movimentos possíveis da câmera. A essência do cinema é a imagem em movimento. Para Deleuze “a decupagem é a determinação do plano, e o plano a determinação do

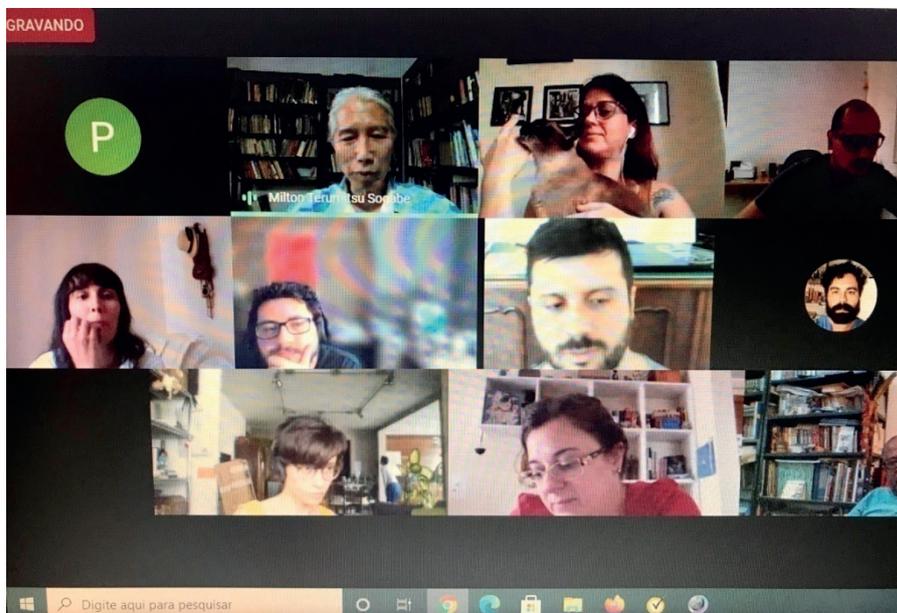


movimento que se estabelece no sistema fechado, entre elementos ou partes do conjunto". (DELEUZE, 2018, p. 39) que se definem através dos objetos discerníveis ou das partes distintas, entre elementos ou partes do conjunto. "O plano, isto é, a consciência, traça um movimento que faz com que as coisas entre as quais ele se estabelece não parem de se reunir em um todo e o todo de se dividir entre as coisas" (DELEUZE, 2018, p. 41 e 42).

Pensando no enquadramento, para o autor:

O enquadramento é a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, nos cenários, nos personagens, nos acessórios e entre outras coisas. O quadro cinematográfico constitui, portanto, um conjunto que possui um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, por sua vez, em subconjuntos. Pode-se dividi-lo em partes. Evidentemente, as próprias partes estão também na imagem. (DELEUZE, 2018, p. 29)

FIGURA 1



A imagem ilustra uma aula remota de pós-graduação em artes na Universidade Estadual Paulista (Unesp) com professor e alunos em quadros similares, mas com enquadramentos e planos diferentes. Foto: Patrícia Lobo

Enquadrar é limitar a imagem. É fazer escolhas do que está dentro ou fora do filme. É determinar o olhar do espectador, a percepção de mundo que está sendo proposta por meio do filme. O enquadramento está mais ligado ao espaço e o plano está mais ligado ao tempo, no caso, a duração do plano diante do tempo do filme.

Para Deleuze, através dos cortes e dos falsos cortes a montagem é a determinação do todo. Deleuze ressalta que “Eisenstein² não cessa de lembrar que a montagem é o todo do filme. A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo.” (EISENSTEIN apud DELEUZE, 2018, p. 55). O plano é responsável por articular as montagens e os enquadramentos. Há uma comunicação constante entre os enquadramentos e a montagem. Particularmente o cinema clássico, momento em que a montagem tem papel central para a construção do filme, no caso, o todo – o tempo do filme.



Figura 2: Mostra uma contingência no plano. Há uma pessoa em movimento no fundo do plano. Na linguagem cinematográfica chama-se segundo plano. Foto: Patrícia Lobo

O plano sugere algo maior, porque ele é o que acontece a partir de movimentos contingentes que estejam enquadrados, ou seja, escolhidos a partir de um quadro que representa uma moldura. Para Deleuze “o quadro é geométrico ou físico ainda de outra maneira, no que se refere às partes do sistema que ele ao mesmo tempo separa e reúne.” (DELEUZE, 2018, p. 31). Não apenas levando em conta a forma, mas também o conteúdo em que “o quadro tem essa função implícita de registrar informações não apenas

2

Sergei Mikhailovitch Eisenstein (Riga, 22 de janeiro de 1898 – Moscou, 11 de fevereiro de 1948) foi um dos mais importantes cineastas soviéticos. Realizou seu primeiro longa-metragem: “A Greve” em 28 de abril de 1925. (KEMP, Philip, p. 55). Eisenstein criou a técnica de Montagem Intelectual, importante para o cinema clássico. A Montagem Intelectual envolve o uso dos quatro estilos de montagem e gera uma emoção complexa para o público, que fará do público o drama dos personagens na tela. Esse estilo de edição complexa pode ser visto no filme “A Greve”. Disponível <<https://www.rosebud.club/post/16022020>>.

sonoras, mas visuais” (DELEUZE, 2018, p. 30). O quadro no ponto de vista de uma aula remota proporciona a experiência equivalente dos elementos sonoros e visuais. “O quadro se refere a um ângulo de enquadramento. É que o próprio conjunto fechado é um sistema óptico que remete a um ponto de vista sobre o conjunto das partes. (DELEUZE, 2018, p. 33)

O plano também possibilita ao observador ver as coisas simultaneamente, com um olhar multifacetado. Ou seja, muitas coisas acontecem em um plano ao mesmo tempo. Na teoria, para Epstein, o foco primordial é a máquina. A máquina sendo a extensão do olho humano. É na montagem que o filme obtém a forma, suas evidências captadas como uma experiência revelada. Epstein fez filmes abertos, não compartilhou de narrativas. A forma é conduzida pela máquina. “Uma relação direta entre movimento e forma. O movimento cria a forma. A nova conceitualização da arte cinematográfica, são os próprios filmes de Epstein, onde o tempo perde toda a sua aparente linearidade e cadência³”.

Na aula remota, esses aspectos do olhar multifacetado e do olhar da câmera como extensão também existem. São vários alunos e professores com inovações tecnológicas que possuem uma câmera. Cada câmera sugere um enquadramento e em cada enquadramento há planos onde acontecem coisas ao mesmo tempo. No experimento ocorrido em uma aula remota, foi percebido que uma aluna estava conectada à aula utilizando uma das tecnologias disponíveis: computador, telefonia móvel ou *tablet*. Estava assistindo a aula de sua casa e uma pessoa (que pode ser um membro familiar ou alguém com quem dividia a moradia) passou por trás da aluna. No enquadramento, essa contingência, a pessoa passando por trás da aluna, integra o plano, é simultânea à aula. Registro do relato nas (Figura 1 e 2).

Outro acontecimento notável é de o aluno estar conectado com ferramentas digitais como *WhatsApp* e janelas de pesquisas virtuais serem abertas simultaneamente à aula. São aspectos que fortalecem as interações virtuais síncronas no ensino remoto. São ações presentes. O aluno também pode se movimentar para pegar um livro, ou levantar-se para fazer alguma coisa de maneira rápida, como por exemplo, tomar água ou café. Na (Figura 1) acima, percebe-se que uma das alunas que está presente na atividade remota, está acompanhada com seu gato que apareceu durante a aula. Mais um fenômeno pautado na contingência. Há movimentos conscientes entre

3

No artigo, As teses essenciais de Jean Epstein: Uma breve introdução. Disponível <file:///C:/Users/PC%20Samsung/Downloads/11118-Texto%20do%20Trabalho-33427-1-10-20170222.pdf> APARÍCIO apud DELLUC, 2015, p. 3 e 4) que abordará aspectos trabalhados por Jean Epstein.



ela e o gato. Há modulação. Diversos movimentos e durações simultâneas que possuem consciências individuais e que são igualmente pertencentes à consciência do todo. A observação pode ser isolada ou coletiva, o que leva a outro ponto importante desta observação, pois cada aluno pode estar em planos diferentes, assim como o professor. Não são enquadramentos uniformes, tão pouco os planos. São fragmentos de planos e plano total. A (Figura 3), ilustra o que foi dito.

Em um dos estudos do filósofo Henri Bergson⁴, foram elaborados os três níveis: espaço, movimento e o todo. Segundo Deleuze, que traduziu estes conceitos para o cinema, especificamente no segundo nível – o movimento, a câmera por si só se mobiliza, o que remete ao ideal do pensamento bergsoniano que era extrair dos movimentos a própria mobilidade, ou seja, liberar os movimentos dos corpos, um isolamento espacial, sugerindo a percepção do movimento puro.



Figura 3: Mostra uma atividade remota entre professora e alunos. A imagem do todo do ponto de vista subjetivo da professora. Foto: Divulgação: Disponível <<https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/novidade-para-maioria-aulas-remotas-devem-obedecer-limites-legais-em-gravacoes-de-encontros-virtuais-267387/>>

O movimento em si, para Bergson, segundo Deleuze, o movimento puro – o movimento extraído dos corpos, a mobilidade extraída dos movimentos físicos não é uma abstração. Não está abstraindo um movimento,

4

Henri-Louis Bergson (Paris, 18 de outubro de 1859 - 4 de janeiro de 1941); foi um filósofo e escritor francês que Gilles Deleuze cita na obra: Cinema 1 – A imagem-movimento em relação ao movimento.

reduzindo-o, fazendo uma redução fenomenológica, que é o processo pautado pelos sentidos e transformado em uma experiência de consciência, em um fenômeno que consiste em se estar consciente de alguma coisa, no caso, os objetos da direção do movimento. Para Bergson, segundo Deleuze, é ao contrário, o movimento é uma emancipação. O movimento é mais do que as coisas. As coisas que existem em função do movimento – os corpos sólidos, as consciências individuais é que são deduzidas do movimento para dar continuidade móvel, que é sugerido como movimento puro. O que a câmera faz, não é um procedimento de abstrair do espaço algo sem corpo em relação ao espaço, como se a consciência da câmera fosse menos que uma consciência colocada na situação que vai contra os pensadores fenomenológicos que dizem que a consciência ainda é ancorada, ou seja, estar no mundo é uma abertura existencial.

Segundo Heidegger, “existência é, fundamentalmente, ser-no-mundo⁵; ser que está sempre lançado, projetado no mundo, se realizando junto aos entes que lhe vêm ao encontro nesse mundo no qual se projeta” (HEIDEGGER apud SANTOS, 2007, p. 1 e 2). Para Dewey, que sugere a experiência artística, “a experiência, essa negociação consciente entre o eu e o mundo, é uma característica irreduzível da vida”⁶. Ou seja, que não pode ser ignorada e diminuída. Para o cinema isso não é necessário, pois a consciência da câmera é suprapessoal e não reduzida à situação, ela é um movimento puro, o movimento emancipado. Deleuze sugere o plano como movimento em si, que possui uma duração, ou seja, movimento e tempo que de maneira ampla está no espaço. Para Deleuze, “o movimento é uma translação no espaço. Ora, cada vez que há translação de partes no espaço, há também mudança qualitativa num todo” (DELEUZE, 2018, p.22).

O plano possibilita ao observador ver as coisas de maneira simultâneas, porém com um olhar diverso e múltiplo. O plano é intrinsecamente cinematográfico e quando aplicado em uma aula remota nota-se que há uma relação de conjuntos e subconjuntos contidos dentro de cortes na duração, ou seja, são vários alunos e um professor, mas cada uma dessas partes possui um equipamento tecnológico, seja o computador, a telefonia móvel ou *tablets*, conectado à internet com a mesma finalidade, que é a experiência de uma aula remota, com seu tempo e seus planos de diversas durações. Todos esses equipamentos possuem uma câmera que,

5

Para Heidegger, o homem desde o fenômeno da existência chamando-o de Dasein (termo esse que se traduz no Brasil ora por ser-ai ora por pré-sença¹ e seguindo a tradução utilizada por nós 2, optamos por adotar esse último – pre-sença²), cuja estrutura básica é ser-no-mundo. Disponível <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/3_Edicao/FENOMENO%20DA%20ABERTURA%20COMO%20MODO%20DE%20MANIFESTACAO%20Leandro.pdf>

6

Dewey, Arte como experiência, São Paulo, Martins Fontes, 2010, orelha do livro.



consequentemente, enquadram de maneiras distintas. Esses equipamentos podem estar estáticos ou em movimento. Os movimentos que acontecem entre as partes possuem variações, corpos, aspectos, dimensões, partes e posições. O movimento vai exprimir o todo – as partes que movem.

O plano tem duas faces: o relativo – movimentos que as partes movem, sugeridos como movimentos relativos entre as partes, a verdade relativa do espaço e o movimento absoluto do todo, aquele que não está mais envolvido entre as partes.

O plano de cinema é a modulação do real levada à virtualidade do movimento. Deleuze diz que “Epstein toca de perto o conceito de plano: é um corte móvel, quer dizer, uma perspectiva temporal ou uma modulação. A modulação não se detém quando o equilíbrio é atingido, e não para de modificar o molde, de construir um molde variável, contínuo, temporal. (EPSTEIN apud DELEUZE, 2018, p. 46 e 47)

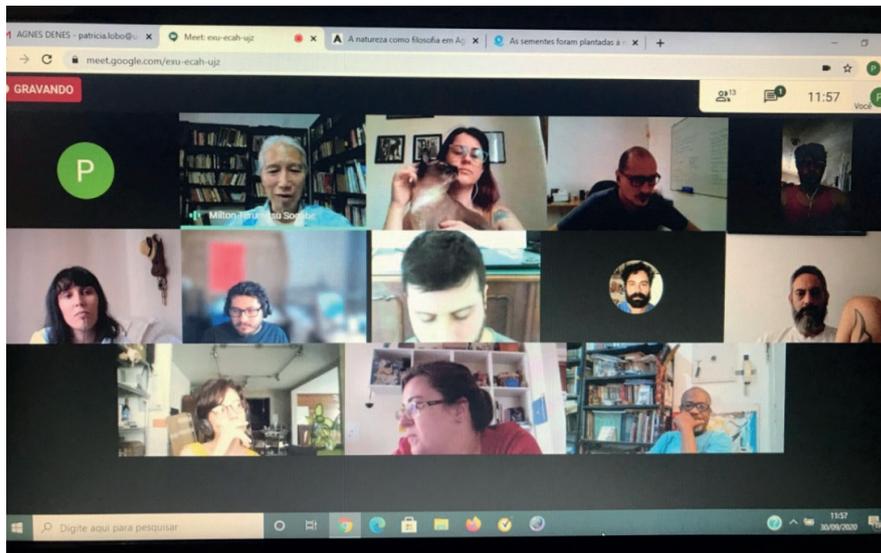


Figura 4: Indica abertura de diferentes abas de pesquisas simultaneamente à aula remota vivenciadas em ambiente virtual. Foto: Patrícia Lobo

A aula remota também parte do real capturado pela câmera que sugere à virtualidade tendo um adendo da conectividade. O ensino remoto,

mais precisamente, a aula remota, atinge a modulação, assim como o cinema, que é a capacidade, uma continuidade que move. Nada está definido e composto. Nada está dado. Existem o professor e os alunos e a cada momento eles inserem a contingência de um movimento que transforma o próprio todo, ou seja, expressa uma mudança absoluta. Bergson dizia:

“O todo não é dado e nem pode vir a sê-lo (e o erro da ciência moderna, como a da ciência antiga, era dar-se o todo, de uma maneira diferente). A conclusão de Bergson é muito diferente: se o todo não pode se dar é porque ele é o aberto, e porque cabe a ele mudar incessantemente ou fazer surgir algo de novo; em suma: durar. (BERGSON apud DELEUZE, 2018, p. 24).

A aula remota compartilha destes aspectos: é um espaço aberto que permite por diversas contingências de movimento durar. A aula remota é constituída por diversos planos e cada plano permite uma duração. Deleuze afirma que “o plano é a imagem-movimento. Enquanto refere-se o movimento a um todo que muda, é o corte móvel da duração” (DELEUZE, 2018, p. 44).

Portanto, quando se investiga a questão se há o plano cinematográfico na experiência do ensino remoto e não apenas o enquadramento, percebe-se que sim, há o enquadramento e, sobretudo, os planos durante uma aula remota. E que justamente, nas contingências de uma aula ocorrem os planos com suas diferentes durações e o quanto aparentemente esses planos são importantes e ricos na observação da influência cinematográfica com foco no plano no ensino remoto. Diferentemente do filme, a aula remota não se define no processo de montagem. A aula remota é um acontecimento incontrolável e linear, tratando-se do aspecto de interações virtuais síncronas. São planos acontecendo de maneira sequencial. O corte só ocorre quando algum aluno que está conectado perde a conexão ou por alguma eventualidade, necessite sair da aula por ação própria e consciente. Temos o quadro na fotografia, na pintura, mas o plano se tem apenas na linguagem cinematográfica e isso se deve ao movimento da imagem que só existe devido ao plano.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APARÍCIO, Maria Irene. **As teses essenciais de Jean Epstein: Uma breve introdução.** Disponível <file:///C:/Users/PC%20Samsung/Downloads/11118-Texto%20do%20Trabalho-33427-1-10-20170222.pdf>Lisboa, Artciência, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento.** São Paulo, Editora 34, 2018.

DEWEY, John. **Arte como experiência.** São Paulo, Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** São Paulo, Perspectiva, 2016.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema.** Rio de Janeiro, Sextante, 2011.

OLIVEIRA, Maria do Socorro de Lima, et al. **Diálogos com Docentes sobre Ensino Remoto e Planejamento Didático.** Disponível <http://www.decon.ufrpe.br/sites/ww4.deinfo.ufrpe.br/files/di%C3%A1logo.com_.docentes.ensino.remoto.planejamento.did%C3%A1tico.pdf> Recife, EDURFRPE, 2020.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção. Rio de Janeiro,** DP&A: Faperj, 2005.

SANTOS, Leandro Assis. **O Fenômeno da abertura como modo de manifestação do ser.** Disponível<https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/3_Edicao/FENOMENO%20DA%20ABERTURA%20COMO%20MODO%20DE%20MANIFESTACAO%20Leandro.pdf>Minas Gerais, Universidade Federal de São João Del Rei – Ano III – Número III – janeiro a dezembro de 2007.

QUEIROZ, Carlos Eduardo Japiassúde, **Os pressupostos teóricos do cinema moderno, a partir do cinema de Gilles Deleuze.** Disponível <file:///C:/Users/PC%20Samsung/Downloads/9416-Texto%20do%20artigo-26804-1-10-20180624.pdf> UFS, 2018.



REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS

Araújo, Luiz Phillipe. **Novidade para maioria, aulas remotas devem obedecer a limites legais em gravações de encontros virtuais.** Disponível <<https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/novidade-para-maioria-aulas-remotas-devem-obedecer-limites-legais-em-gravacoes-de-encontros-virtuais-267387/>> Tocantins, Jornal Opção, 2020.

PINHO, Ângela. **Ensino remoto na rede pública de SP estreia com dúvidas e bagunça virtual.** Disponível <<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/04/ensino-remoto-na-rede-publica-de-sp-estrela-com-duvidas-e-bagunca-virtual.shtml>> São Paulo, Folha de São Paulo, 2020

ROSEBUD, Revista. <https://www.rosebud.club/post/16022020>, Rio de Janeiro, 2020

Misturas, Combinações ou Diversidades em um Processo de Criação em Poéticas Visuais

Mixtures, Combinations or Diversities in a Creation Process in Visual Poetics

André Rigatti¹

Resumo

Este artigo, estruturado através das premissas de uma pesquisa em arte, ancorado pela metodologia e filosofia das Poéticas Visuais, busca construir uma reflexão a respeito do processo de criação deste artista/pesquisador em torno da prática da pintura. A produção prática, neste caso, alimenta a reflexão teórica e cria-se um caminho de mão dupla, onde o papel do artista/investigador é acionado e colocado em prática. Parte-se assim, de uma reflexão em torno de um recorte da produção artística iniciada em 2014 e que mantém-se em desenvolvimento até a presente data, na qual, a pintura pensada como um espaço abstrato passa a levantar questionamentos de sua estrutura e natureza. E, com isso, um determinado princípio de busca por relações com o espaço concreto do mundo passam a existir e transformar ações pictóricas praticadas. O conceito de flânerie proposto por Charles Baudelaire e reconfigurado por Walter Benjamin (1994) é repercutido, de modo a enaltecer um desejo em buscar no espaço concreto do mundo elementos que são coletados ou capturados através de um extenso exercício de olhar e selecionar, passando por esta via a compor a estrutura interna dos planos pictóricos. Com isso, busca-se refletir sobre a prática artística pelo viés de uma pesquisa acadêmica, de modo a enaltecer o processo de criação enquanto um veículo formador de conhecimento e reflexão.

Palavras-chave: Processos de Criação, Poéticas Visuais, Pintura, Olhar o Espaço Urbano.

Abstract

This article, structured through the premises of research in art, anchored by the methodology and philosophy of Visual Poetics, seeks to build a reflection on the process of creation of this artist / researcher around the practice of painting. Practical production, in this case, feeds theoretical reflection and creates a two-way path, where the role of the artist / researcher is activated and put into practice. It starts with a reflection around a section of the artistic production that started in 2014 and that remains in development until the present date, in which, the painting thought as an abstract space starts to raise questions about its structure and nature. And, with that, a certain principle of search for relationships with the concrete space of the world comes into existence and transforms pictorial actions practiced. The concept of flânerie, proposed by Charles Baudelaire, and reconfigured by Walter Benjamin (1994), is echoed, in order to enhance a desire to search in the concrete space of the world, elements that are collected or captured, through an extensive exercise of looking and select, and that would go through this route to compose the internal structure of the pictorial plans. With this, we seek to reflect on artistic practice through the perspective of academic research, in order to enhance the process of creation as a vehicle for forming knowledge and reflection.

Keywords: Creation Processes, Visual Poetics, Painting, Looking at the Urban Space.

1

Artista plástico e pesquisador. Doutorando em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. Professor no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Rondônia. Atua na linha de pesquisa em Poéticas Visuais e Processos de Criação, com ênfase em proposições de pintura, desenho e gravura.



A produção artística aqui analisada foi iniciada em 2014, e se encontra ainda em desenvolvimento. Trata-se de uma investigação estruturada através da prática da pintura, que busca, dentro de determinados limites, fluidificar barreiras e se relacionar com outras linguagens. Determinando uma investigação poética que se coloca num campo de embates, como uma amálgama dotada de supostas dualidades. Neste terreno, paisagem e abstração, orgânico e geométrico, escrita e desenho, entre outros confrontos determinam as dúvidas iniciais e movem a investigação. Assim, a produção aqui refletida, marca de certa forma, um terreno de tensão a ser explanado, que se inicia com um jogo entre abstração e figuração e passa a se transformar em distintos momentos. Evocando com isso, aspectos ligados a um sentido de paisagem que passa a ser formado entre conceitos de tempo e memória que tentam se sobrepor a visualidades não reconhecíveis ou detectadas no mundo concreto.

De certa forma, no início desta produção, a abstração constantemente evocada, lentamente passou a se transformar num suposto sentido de paisagem ao longo processo, onde planos cromáticos passaram a sugerir espacialidades e territórios. Um céu e um terreno, um acima e um embaixo, uma flutuação e um senso de gravidade. Em que de certa maneira, mesmo por analogias visuais, a abstração passa a revelar possíveis desejos ou concepções de um ideal de aproximação com um senso específico de paisagem para sua configuração. A esta etapa, apontamentos de Anne Cauquelin (2007) foram fundamentais para se compreender esta passagem de um sentido de espaço abstrato para outro, voltado a um sentido idealizado de paisagem e suas físicas implicações. Pois, segundo a autora, a construção de um ideal de paisagem, em muito ocorre devido a contribuição do aparecimento deste gênero de pinturas em nossa história, que foram capazes de construir um ideal e um entendimento de sua imagem a partir da influência dos princípios da perspectiva. O ideal de paisagem não existiria sem um modelo, sem uma imagem. Segundo a autora a paisagem não existe, ela é construída e inventada, é um ideal de natureza, de realidade, e se transformou numa imagem carregada de ideais como sinônimo do que seria uma paisagem. Então, se partirmos do pressuposto que a perspectiva é geradora de projeto, mas também de ilusão, não seria a paisagem um próprio projeto ilusionista que povoou nossa imaginação desde sempre?



Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

Desta forma, nossa experiência passa a ser consolidada pela imagem, sendo a representação um espelho da realidade. O que conduz esta investigação a uma percepção de que a paisagem existe a partir de um olhar específico que a nomeia, e que neste caso, não se apoia em modelos socialmente constituídos, e a define a partir de um outro olhar. Um olhar que até mesmo a identifica num propósito geométrico, abstrato e não narrativo.

Assim, o que inicialmente era percebido como um plano abstrato, lentamente passa a sugerir sentidos de paisagens, mesmo que mentais. Com isso, o processo pictórico passa a ser construído com elementos captados de uma atenta relação visual com o meio que a circunda, ou seja, com a natureza e com a cidade. Ou melhor, da memória que se tem destes lugares um dia conhecidos, mas também de novas experiências angariadas e vivenciadas no cotidiano presente. Por este caminho, esta produção pictórica em questão passa a ser compreendida como espaços que começam a carregar fragmentos de uma paisagem observada, e tentam por esta via, construir um novo sentido do que seria uma paisagem ou sua aspiração. São resultado de uma maneira particular com que se observa este espaço circundante, pois nestas pinturas, passam a habitar pormenores deste espaço, como resquícios de lembranças, sombras, ausências. A partir deste momento, a pintura passa a recolher pequenas partes deste mundo observado, retirando detalhes desta relação com o real, na qual a observação do espaço da cidade e sua conseqüente captação de pormenores passam a ser elementos chaves para a composição pictórica.

Este entendimento de que o espaço seria construído primeiramente a partir da forma como o vemos e posteriormente como o compreendemos a partir desta visão foi capaz de gerar um certo desejo em buscar por um modo particular em conceber possíveis paisagens. Desta questão, se percebeu que as paisagens a serem construídas partiriam das próprias paisagens observadas, vividas ou vivenciadas. O que conduziu-me a procurar nas paisagens próximas de meu ateliê, sobretudo urbanas, e nos demais circuitos e trajetos realizados pela cidade um possível encontro com elementos que, de certa forma, causassem um possível espírito de proximidade ou familiaridade. Esta procura era dotada de um desejo de reconhecer-me num determinado lugar do mundo, de criar um espaço em que uma sensação de pertencimento fosse gerada. Então, no momento que



saía de casa, ao adentrar o espaço urbano, tornava-me um pouco *flâneur*, tal qual como colocado por Charles Baudelaire e posteriormente reconsiderado por Walter Benjamin (1994, p.191), que afirma que “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flânerie*”, pois via-me profundamente interessado em observar o cotidiano da cidade numa tentativa de reconhecer-me. Pois, neste cenário, passava a crescer uma dada compreensão de motricidade pela cidade, de integração com sua natureza, em que o olhar, anônimo entre os demais que miram o espaço e uns aos outros, poderia se fortificar e colher dados livremente, integrando-me a este espaço e fazendo-o parte integrante de meu habitat. Pois, como comenta Benjamin (1994, p. 35): “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes...”.

Como se estivesse a realizar um ofício, tentava perder-me nos caminhos que eram conhecidos, pois se ater a detalhes antes não vistos, fazia-me perceber a cidade e seus tantos caminhos de forma nova e antes não vivida. Pois, incorporar a figura do *flâneur*, significaria se envolver inteiramente com a cidade, transformar meu corpo e meu olhar em elementos de sua estrutura e metaforicamente alcançar o espaço urbano, tornar-me parte dele, para em seguida o depurar e editar, numa tentativa de obter novas construções simbólicas de um novo espaço a ser formulado.

Por este perambular dotado de um olhar analítico, percebi a possibilidade em realizar recolhas de pequenos elementos, como os gráficos gerados nas calçadas pedonais de estilo português, espalhadas pelo centro da cidade, geometricamente traçados com retalhos de pedras brancas e negras, assim como, detalhes decorativos de arquiteturas antigas ou históricas, como brasões, arranjos florais, cariátides de colunas, e demais adornos ecléticos feitos em gesso que misturam elementos barrocos com neoclássicos e que delimitam aberturas de edifícios solenes e outrora em voga. Assim como, ornamentos de fachadas, sinuosos traços de gradis, bancadas, balaustradas e corrimãos de escadas de estilo *Art Nouveau*, ou ecléticos, tão populares nos edifícios de grandes cidades brasileiras, que, de certa forma, seguiam um padrão europeu de construção e decoração em fins do século XIX e início do século XX.



Meu olhar também se dirigiu à natureza, na qual, o retorcido de galhos, flores e troncos de árvores ou cipós e folhagens trepadeiras também me provocavam. A partir disso, também os guardava em forma de registros, intencionando perceber qual a influência que estas linhas, gráficos e elementos desenhados, natural ou artificialmente, exerciam sobre meu olhar e percepção do espaço da cidade. Com uma câmera fotográfica registrava alguns destes elementos, mas na maioria das vezes, essa recolha se dava em apenas registrar tais expressões com a memória. Entre uma natureza idealizada e dotada de ecletismo, que se encontra materializada nestes adornos arquitetônicos, e uma outra presente num espaço "natural", ou ao menos dotado de vida dos bosques e praças, deparei-me com esse encontro com o linear, o projeto e a idealização. Três questões tão próximas de minhas indagações artísticas na época.

A chegada ao ateliê ou o retorno a casa, eram os momentos em que este repertório imagético era enfim analisado. Durante este exercício resolvi redesenhá-los e vetorizá-los em computador, o que posteriormente me sugeriu trabalhar com estes gráficos e criar novas imagens a partir deles, retornando a um trabalho que realizei nos idos de 2008 até 2010, em que serigrafava imagens parecidas sobre tecidos de linho ou lã durante um exercício de investigação em gravura.

Estas novas imagens partiam dos elementos reconhecidos da cidade, que após serem vetorizados, eram duplicados, retorcidos, girados, ampliados, modificados ou reestruturados. Eram também combinados com as três formas primárias que se distorciam junto com estes elementos. Assim, iniciei uma espécie de biblioteca com estas novas imagens que intitulei de *sentenças gráficas*, representações visuais estruturadas e simplificadas oriundas deste olhar que coleta partes do mundo, que com o passar do tempo só foram crescendo e se multiplicando em meus arquivos de trabalho. Minha experiência anterior com a gravura e com a produção de matrizes serigráficas, automaticamente levou-me a transformar estas novas imagens também em matrizes e, com isso, percebi que uma possível esfera de complexidades para meu processo de trabalho entre questões de paisagem, espaço, camadas cromáticas e estas novas imagens a serem impressas na pintura, poderia surgir e desencadear todo um novo rumo a ser investigado em minha produção. Foi um trajeto de descoberta em torno



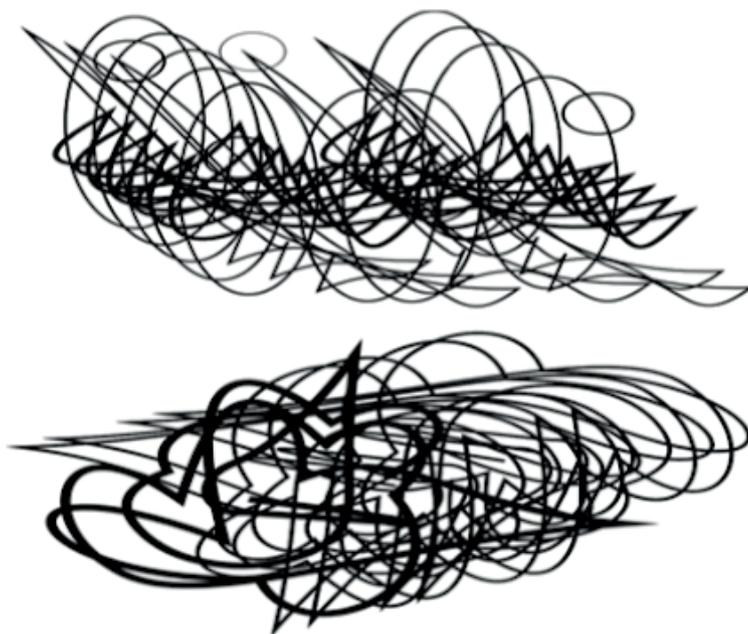


Figura 1: André Rigatti, Fotelito digital de imagem composta por detalhes de ornamentos captados da cidade, 2014. Fonte: Do autor.

Com estas diversas imagens recolhidas do espaço urbano e transformadas em fotolitos digitais para matrizes serigráficas, surgiu um propósito de agregá-las junto das primeiras camadas de pintura que tingiam e limpavam o espaço do suporte. Estas primeiras impressões juntamente com as camadas de tingimento da superfície eram realizadas sem projeto, seguiam um certo grau de intuição e se somavam ao ideal de fazerem parte do conceito de *clichés* e *diagramas* de Deleuze (2011), no qual, o autor comenta que seria uma falácia crer que o pintor, antes de qualquer coisa, se posicionaria defronte uma superfície branca, pois ele possui muitas coisas em sua cabeça, à sua mão e à sua volta, e que, por conseguinte, já se encontrariam em sua tela, foi o que o autor nomeou de *clichés* (imagens pré-existentes na bidimensionalidade do suporte da pintura). E neste contexto, o campo da virtualidade deste espaço já estaria preenchido antes mesmo da primeira pincelada. E continua:

... o pintor não trata de preencher uma superfície branca, mas sim de esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície. Sendo assim, o pintor não pinta para

Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

reproduzir na tela um objeto que funcionasse como modelo; pinta por cima de imagens que já lá estão para pintar uma tela, cujo funcionamento vai dismantlar as relações entre modelo e cópia. (Deleuze, 2011, p. 151).

Segundo o autor, estes fantasmas mentais que criam imagens no vazio do plano ainda intocado da pintura influenciam o artista a construir determinadas imagens e, que neste caso, caberia ao artista se livrar de tais *clichés* e limpar a superfície antes de qualquer ato sobre ela. E esta ação de limpar o suporte de imagens mentais foi nomeada por Deleuze (2011, p. 179) de *diagramas*, nos esclarecendo tal operação a partir de uma citação do exemplo de Francis Bacon, que segundo Deleuze, antes de qualquer gesto sobre a tela, a observava e a destituía de tais *clichés* (imagens mentais pré-existentes), aplicando esta ideia de *diagramas* a partir de uma série de golpes aleatórios com o pincel e tinta sobre o plano, sem projeto, de maneira rápida e impensada, de modo a cancelar imagens mentais ou fantasmas que pudessem habitar o branco intocado do suporte. Com isso, a pintura nasceria a partir dos *diagramas* que limpavam a superfície da pintura de imagens mentais contaminadas pelo mundo, pela mídia ou pelo espaço circundante do artista.

Desta forma, vejo estas impressões serigráficas em minha pintura um pouco como *diagramas*, simplesmente pelo fato de surgirem como primeiro ato que limpa os fantasmas do suporte. Mas também por não serem fruto de tais fantasmas e, sim, sentenças construídas independentes de qualquer herança que poderia existir num sentido imagético na essência do suporte. As impressões limpavam, de certa maneira, possíveis caminhos que a própria estrutura do suporte da pintura poderia sugerir em seu interior branco e asséptico, porém, contaminado pela mídia e pelas diversas imagens que assombram nosso cotidiano. Aleatórias e combinadas espontaneamente, criavam uma espécie de grade ou grelha, na qual iam se sobrepondo, se acumulando, determinando camadas de gráficos, camadas de fragmentos da realidade, ou simplesmente, sentenças, quase como num sentido de construção sintática a firmar-se em completude, do qual se possui uma dada composição que se forma por uma ou mais palavras e, por fim, frases.





Figura 2: André Rigatti, sem título, óleo sobre tela com aplicação serigráfica.
150X220cm, 2014. Fonte: Do autor.

Este sentido de sentença, que passei a agregar para as impressões seria como um sentido nato de catástrofe, como coloca Deleuze (2011), que neste caso, não se liga ao tema da pintura em si, mas ao próprio ato pictórico que beira um sentido de catástrofe, por iniciar sem projeto prévio, sem esboço. Esta relação com a ideia de catástrofe do autor, remete a uma tentativa de esvaziar os possíveis clichés existentes antes do início do trabalho, refrescando a mente do pintor e o suporte da pintura de influências externas, mas também, de projetos prévios e ideias pré-concebidas. O que por outro lado, poderia levar a uma ideia de caos, beirando uma possibilidade de se cometer falhas, erros e de se atingir a própria catástrofe. Entretanto, esta relação da pintura com a catástrofe ou caos, originada pela aplicação dos diagramas que rompem imagens mentais, projetos e esboços, abrem na verdade, diversas possibilidades de configurar sentidos autônomos, inesperados, instáveis e mutáveis para a composição.

Por este caminho, é possível considerar que estes esquemas impressos que marcam o espaço *a priori*, e são os primeiros atos cometidos sobre a tela, juntamente com o tingimento da superfície, ou diretamente

Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

sobre o branco do suporte, também fizeram-me descobrir o ritmo como matéria assim como material, livrando-me, talvez, de convenções e heranças possivelmente modernas de uma tradição gestual, o que possivelmente conecta-me tanto à possibilidade de fracasso, quanto de êxito, paradoxalmente expostas em esforços de produção de algo novo (ao menos, em meu próprio terreno de produção, situado entre o refletir, num sentido de ordem, mas também considerando um certo sentido de caos relacionado ao fazer). A falta de projeto *a priori* poderia indicar um sentido negativo deste conceito de catástrofe, considerando as inúmeras possibilidades de falha por não se estruturar primeiramente uma ordem das operações do jogo pictórico. Mas, por outro lado, se percebeu que com a mente e os espaços limpos de pré-imagens e com a mão liberta ou livre a manusear outros equipamentos que não os tradicionais à pintura, pude perceber-me com mais entusiasmo no interior do espaço pictórico.

Estas matrizes serigráficas, não mais pensadas como ferramentas para a criação de gravuras, se tornaram equipamentos de pintura, e ofereceram-me a possibilidade de trazer à tona este sentido de complexidade para as imagens que estavam surgindo neste momento de produção. Então, comprei um rolo com 30 metros de tela de algodão e comecei a trabalhar áreas de 1m70cm de altura com cerca de 3 metros ou mais de largura. Livres de chassis, as telas eram fixadas diretamente na parede do ateliê e trabalhadas vagorosamente entre impressões e pinceladas, e o que se revelou a seguir era uma composição que se dava por justaposição e sobreposição de impressões, camadas de gráficos, camadas de paisagens e camadas de pormenores da cidade, como pode ser visto nas pinturas apresentadas nesta etapa em leitura.

Objetivei nestes trabalhos, além de verticalidades, também horizontalidades, para tentar construir um sentido mais claro de paisagem, e que, de certa maneira, embarcasse e considerasse estes elementos recolhidos de meu olhar pelo espaço da cidade. Criando assim, uma possível paisagem a partir de elementos e detalhes recolhidos através de um olhar que buscava se reconhecer e se abrigar na própria paisagem em que habitava.

Assim, estas imagens impressas que carregavam detalhes da cidade e compunham as paisagens pictóricas, se associavam à pintura carregando



Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

claramente uma natureza e uma atribuição. Sua natureza seria manifestada através de um estado gráfico, em sentido estrito, representação e agrupamento de elementos geométricos distorcidos, sua estrutura em si. Já sua atribuição ocorre por responsabilizá-la por inaugurar a transformação do espaço em branco da tela, como primeira ação que ativa e aciona o lugar. E este lugar passa então a ser estruturado tanto por gestualidades, quanto por mecânicas, sendo conduzido de forma livre durante sua descoberta, onde as impressões como primeiros atos acionam o lugar no contexto do suporte e o transformam. Por outro lado, esta escolha por trabalhar com imagens mecânicas, juntamente à pintura, ocorre também por uma intenção de livrar-se de vícios ligados a artesanias da manualidade, da gestualidade e da expressão individual como detentora de identidades específicas. E, ao mesmo tempo, coloca em embate duas naturezas muito distintas na concepção de um jogo imagético, pois vivemos numa estrutura de saturação de imagens, que nos atingem por todos os lados e, por meio de diversas formas, nos influenciam. Assim, pensar a pintura neste âmbito não me permite consolidá-la por uma via comum e, sim, questioná-la por meio de sua identidade gestual e de sua natureza anti-reproduzível, de modo a provocar um sentido de impureza em sua composição e atingir um nível utópico de clareza e precisão. Seria como entrar e sair da catástrofe e, mesmo assim, permanecer nela.

Através de uma análise, mesmo que ligeira, de toda a produção inserida nesta investigação, se percebe um fato comum a quase todos os trabalhos, que é a existência de dois planos distintos, separados por uma linha de ruptura em sua horizontalidade, pois o trabalho sobre o suporte inicia com camadas muito ralas de tinta e fortes impressões destas matrizes serigráficas em toda a sua extensão, criando uma sobreposição de diversas camadas gráficas, como dito anteriormente. Após perceber que um determinado estado de saturação foi atingido com as impressões, as interrompo e inicio uma cobertura cromática sobre parte delas, com o intuito de velar, cobrir ou apagar o que foi feito. Deixando assim, uma espécie de barrado na base inferior a ser observado pelo espectador, e um desejo em provocá-lo a desvendar o que de fato ficou por baixo e foi desfeito com a aplicação da cobertura monocromática na parte superior.

Essa última camada, lisa e quase monocromática na parte superior das pinturas, representa um sentido de gestualidade que apaga ou cobre as ações mecânicas das impressões, criando possíveis dualidades, combinações por confrontos e até mesmo antagonismos.



As quase monocromias, que velam e cobrem, são um comentário aos campos de cor do abstracionismo, que são tensionados com a presença concreta do mundo pelas impressões que se sobrepõe por baixo dela. Seria uma operação que comenta uma entrada e uma saída deste caráter histórico da pintura, procurando posicioná-la numa discussão mais ampla e mais inserida em nossa possível realidade atual, pois ela não discute a si mesma, sua pureza e sua exclusiva e própria condição plástica. Longe disso, rompe-se com esta característica própria da abstração e traz-se o mundo para seu interior, criando debates, embates e outras possíveis discussões para além de sua mera plasticidade.

Durante o processo de investigação que se estabeleceu ao longo dos anos seguintes, e destas sucessivas camadas de impressões, dediquei-me a refletir sobre a natureza das imagens e suas reais implicações em meu processo de trabalho. De certa maneira, desde o início desta investigação pude compreender que a natureza das imagens era de fato muito próxima a de um sentido de ornamento, pois, na verdade, muitas destas imagens a serem impressas, como dito anteriormente, partiram deste sentido, quando foram captadas de detalhes da arquitetura ou da natureza. Assim, se fazia necessário buscar compreender suas qualidades e os reais efeitos de sua presença na operação artística. Por conseguinte, dei-me conta que a característica primordial de um sentido de ornamento seria a de possuir como essência a produção de efeitos decorativos à obra em que se destinam. Passei a indagar-me se estas imagens mantinham ou perdiam seu *status* de ornamento quando aplicadas nas sucessivas camadas pictóricas dos trabalhos. E ainda, se tais sentidos de ornamento poderiam porventura catalisar distintas observações e análises de singulares percepções do espaço, construindo assim, novos propósitos conceptuais para a produção artística em questão.

Segundo F. S. Meyer (1989, p.1), o ornamento é compreendido como um adorno artístico que, historicamente, no âmbito ocidental surge na arquitetura, na escultura ou na pintura clássica e neoclássica, com o intuito de agregar significados ligados à beleza, ao equilíbrio ou a complexidade da composição. É amplamente desenvolvido no século XIX em quase todas as áreas das artes e, com o desenrolar do século XX sua aplicação é revista e minimizada.

Como afirma Peter Carter (1974), durante o desenvolvimento do modernismo a ornamentação foi, de certo modo, repelida e colocada



em um determinado território de descrédito, como tentativa de superar o passado e abrir caminho para um desenvolvimento racional dotado de síntese e objetividade, principalmente na arquitetura, mas não só. Ludwig Mies van der Rohe, por exemplo, ficou conhecido pela total negação ou rejeição ao ornamento, pois acreditava num sentido supérfluo de sua aplicação, demonstrando uma clara dispensabilidade de seu emprego ao desenvolvimento dos ideais modernistas. “Ele confiou não na aplicação de ornamentos, mas na clareza das formas que atingiram elegantes proporções” (Carter, 1974, p. 176).

De certa maneira, o sentido de ornamentação sempre esteve ligado a um propósito em se agregar beleza com acréscimos de minuciosos detalhes que poderiam ser tanto padrões bidimensionais, impressos ou pintados, quanto estuques ou peças tridimensionais esculpidas ou moldadas, em diferentes e complexas tipologias, como a geométrica e a vegetal, por exemplo, materializadas respectivamente através de repetições de padrões geométricos e reproduções de detalhes da natureza, como define Stuart Durant (1986). No entanto, mesmo com a finalidade de agregar valor, o ornamento foi visto com o passar do tempo como um acessório dispensável por conta de sua possível falta de função objetiva, assim como de conteúdo conceptual ou de densos significados. O que num primeiro olhar poderia talvez significar como algo negativo e até mesmo pejorativo, ou ainda, problemático considerar sua presença em uma concepção artística dita moderna ou contemporânea. Assim, no decorrer desta investigação, o ornamento passa a ser um possível problema a ser enfrentado, como enfatiza Thomas Golsenne (2010), citado por Maryella Sobrinho (2020):

Primeiro de tudo, o ornamental não é ornamentação. Chamo ornamentação um dispositivo discursivo e formal. Dispositivo formal porque é um conjunto de padrões mais ou menos regulares que cobrem um suporte [...]. Do ponto de vista discursivo, a ornamentação é considerada como secundária: não é essencial à estrutura da obra, é um acessório que se adiciona a um suporte, ela não faz parte de sua essência e nem a verdade profunda. Assim, a ornamentação é superficial, ela não se revela mais que a aparência. Pura forma plástica, não transmite nem



Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

significação nem intencionalidade. Na cultura ocidental, ela é frequentemente posta na periferia, porque o centro é ocupado pelo assunto, pelo significado [...]. No entanto, consideremos à ornamentação ao menos uma qualidade entre tantos defeitos: ela é agradável ao olhar. (Golsenne, 2010, p. 11. Como citado em: Sobrinho, 2020, p. 134-146).

Assim, pude perceber a existência tanto de créditos, quanto de descréditos em sua utilização. Mas com a convicção que tanto um lado, como outro, dependeria da forma com que fossem pensados e utilizados. Assim sendo, não houve uma aposta em sua validade ou na falta dela. Antes disso, verificou-se que sua expectativa existencial nesta investigação estava por abrir um instigante território de complexidade ao processo criativo, que poderia questionar sua existência e sua aplicabilidade e, talvez, até mesmo superar tais paradigmas com a pretensão de transformá-los, ou ainda, ressignificá-los.

A intenção de utilizar possíveis ornamentos e atingir um terreno de construção conceptual a partir de seu uso, despertou uma série de indagações no decorrer da investigação, tais como: Estaria a reproduzir ornamentos em meu trabalho? Uma possível decoração desprovida de conteúdo poderia estar a ocupar parte deste território de ações? Ornamental e ornamentação fazem realmente parte deste discurso? De que modo? Estariam a ser pensados como enfeites ou meros acessórios decorativos num sentido cruamente pejorativo? Ou estaria utilizando-me deles como um referencial de mundo para recriar um sentido de espaço que parte de um olhar e seu processo de formação sobre o meio circundante?

Entre tantas divagações, o que inicialmente soava de maneira clara era o fato de que sua característica complexa e densa, repleta de detalhes com cargas históricas e culturais, ascenderam o motivo pelo qual foram *a priori* escolhidos para representarem partes de um universo ligado a realidade, ao espaço circundante e ao viver e o habitar de um determinado meio social. Antes de serem pensados como meros acessórios que propiciam um desfrute à beleza ou à complexidade compositiva, foram tensionados a serem recortes de espaços, assim como de paisagens, detalhes urbanos que representam um outro possível espaço a ser constituído pela observação seletiva e pela inserção deste corpo perceptivo que envolve todas estas questões.



Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

Estes detalhes de ornamentos quando retrabalhados e distorcidos em computador, deixam para trás um conceito específico de suas qualidades decorativas, datadas e com fins limitados. Quando sobrepostos em grelha, se anulam, se acumulam, geram borrões e sujeiras, o gráfico beira a transformar-se em mancha, quase perdendo sua definição ou identificação original. Assim, estes detalhes capturados da arquitetura quando rearranjados no jogo pictórico deixam para trás algumas de suas características que o definem enquanto ornamentos, pois não se trata de materializar apenas uma estrutura formal, composta por um variado conjunto de padrões, que apelam à superficialidade de sua beleza sem significado e sem intenção. Eles colocam-se como assunto, possuem significação e revelam um sentido de sua origem, carregam identidades culturais e históricas, representando, de certa forma, um ideal de realidade capturado do mundo e do espaço circundante habitado e vivenciado.

Entretanto, não deixam de possuir certo grau de beleza, mesmo retorcidos e repensados tanto estruturalmente, quanto conceitualmente. Estes retorcimentos e sobreposições destes detalhes criam códigos, quase como estruturas caligráficas, em alguns casos, querem comunicar, serem lidos, expressar seu potencial de linguagem. Acima de tudo, tensionar a estrutura padrão do próprio jogo que se estabelece em pintura.

O encontro com estes detalhes ornamentais se deu com um olhar atento e seletivo pela cidade e pelo espaço urbano. Deste território é que foram capturados e, de certa maneira, sua utilização e aplicação nestes trabalhos não se deu com a intenção de reproduzi-los e garanti-los simplesmente como ornamentos. Foram utilizados e construídos em pintura sob uma mesma óptica de estrutura urbana, principalmente ligada a um certo grau de caos e descontrole que vivenciamos atualmente em grandes cidades, rompendo, de certa forma, um ideal de beleza e equilíbrio que deveriam conter no passado em que foram construídos para a cidade e para a arquitetura.

Os graffitis e pichações e sua forma de ocupar a urbe, acabaram por influenciar a relação de aplicabilidade destas imagens impressas nestes trabalhos, e ao perceber-me disto, verifiquei que estas impressões criavam sob a tela uma espécie de alfabeto desconhecido, tal qual compreendo existir nas pichações pela cidade. Não eram mais apenas imagens ligadas a beleza. Em sua acumulação, em seus borrões e em sua bela sujeira,



construíam imagens que queriam expelir seu conteúdo comunicativo, quase como numa escrita estilizada e enigmática que revela a identidade do autor pelos traços, formas e cores, tal qual vemos nas pichações. Em uma óptica particular, a pichação adere à malha visual da cidade sobrepondo e rompendo ideais de ornamentação e de beleza crua e esvaziada. Segundo Célia Antonacci Ramos (1994, p.43) "...nas pichações e grafites, a intervenção se dá como ato de transgressão: são manifestações não autorizadas, que atuam, na maior parte das vezes, no espaço urbano...". E ainda podemos pensar que através da pichação se anuncia que a cidade é um lugar de fala, é suporte para vozes antes não ouvidas. A pichação é, de certa maneira, uma linguagem que se expressa, se apropriando do espaço urbano, transformando-o. Rememoro, neste momento, diversos artistas, que buscaram no graffiti, assim como em manifestações próximas à pichação, expressar um instrumento de protesto, uma outra voz, ocupando o espaço público de forma contundentemente política.



Figura 3: Fotografia: Circulando por Curitiba. (reprodução), Pichação no Monumento Belvedere, Curitiba, PR. Fonte: www.circulandoporcuritiba.com.br

Entretanto, distante de criar pichações com meu trabalho, detenho-me sobre as diversas imagens que vejo nascer todos os dias pela cidade, em que, como um *flâneur*, recolho-as mentalmente e deixo-me influenciar por

seus códigos. Com isso, percebo existir uma influência destas ações urbanas na maneira como começo a organizar as impressões sobre o campo pictórico, em que os pedaços de ornamentos, pedaços de mundo, se aproximam de uma lógica da pichação, pois as impressões passam a se acumular e a construir supostas frases ilegíveis e estados de comunicação. Trata-se de um olhar que se forma a partir da observação da transformação do espaço circundante e se deixa influenciar. E, deste ponto, pude compreender como havia nutrido meu processo de criação com duas situações tão distantes uma da outra e, mesmo assim, por um determinado ponto de vista, tão próximas – ornamentos e pichações, pois ambos existem nas paredes, fachadas e muros das cidades, cada qual com seu propósito e suas diferenças, mas acima de tudo, no caso destas pinturas, somam-se por apropriação tencionando o estabelecimento de uma proximidade também paradoxal.

Durante estas reflexões, dediquei-me a investigar artistas que lidavam com problemas próximos em seus processos de criação, ou seja, que se apropriavam de pedaços de mundo para constituir novas imagens. Ocasionalmente, deparei-me com a obra de Phillip Taaffe, em uma exposição individual do artista apresentada em New York, na Galeria Luring Augustine, no ano de 2015. Taaffe, em seu trabalho, questiona e aborda um estado de crise da imagem com o desenvolvimento da modernidade, abordando relações de ordem ornamental e conceptual em processos de apropriação e reprodução, serialidade e unidade, originalidade e reprodutibilidade. O que logo no início me impressionou foi a utilização de ornamentos, assim como, sua escala e as diversas técnicas empregadas, como colagem, *frottage*, *stencil*, monotipia e serigrafia. Revelando, assim, ao que me pareceu, num primeiro olhar, uma ambiciosa ação poética, por conta de sua complexidade operativa e material, dotada de uma artesanaria que parecia não se utilizar da manualidade para se materializar sobre o plano. Com a curiosidade deflagrada, percebi que meu olhar de observador desbravava as imagens em busca de compreender qual o instrumento que as materializara sobre a tela.

Ao iniciar um processo de investigação sobre sua obra, percebi que se tratava de imensos espaços ativados pela conjugação de diferentes imagens, que tal qual um mosaico, formava-se pela sobreposição e justaposição de peças. Essas peças, como comecei a chamar as inúmeras imagens que compunham suas pinturas, eram provenientes de universos muito



distintos, como da geometria, de livros de história, da botânica, da biologia animal, entre outros, o que destronava uma objetividade evidente de suas composições. Trata-se de um trabalho que considera a ação de imagens que se multiplicam, se reproduzem e se justapõe numa superfície, transformando um lugar compositivo num espaço ativo e, talvez, numa certa exuberância barroca, dadas as infinitas possibilidades imagéticas de composição.



Figura 4: Phillip Taaffe, *Cactus Garden*, técnica mista sobre tela, 203x152cm, 2016.

Fonte: <https://philiptaaffe.info>

Cada obra é uma amálgama de diferentes técnicas que combinam processos tradicionais de pintura e instrumentos geradores de imagens reproduzíveis. O espaço na pintura de Taaffe é formado pela sobreposição de camadas complexas, técnicas e históricas, que enquanto se configuram numa trama misteriosa de sobreposição e justaposição de imagens, escapam entre o conhecido e o desconhecido. Essas camadas, formadas por imagens que flutuam em territórios densos e nada reveladores colocam a abstração em confronto com a decoração, a cor se mistura com a forma e o que surge como novidade logo é recoberto e apagado por novos e inesperados acontecimentos.

Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

Em minha busca por tentar esclarecer os procedimentos e intenções que pairavam por detrás deste emaranhado de imagens, uma questão tornou-se latente: Qual a procedência destas imagens? Como elas compõem o repertório imagético do artista? Sua origem está associada com sua natureza? São ornamentos? Qual seu conteúdo? Qual o motivo para serem materializadas de tal forma, com tantos detalhes, mas ao mesmo tempo capazes de emudecer a manualidade? Percebi, então, algumas semelhanças com minhas investigações, tanto processuais, quanto poéticas, que empolgaram-me a construir uma aproximação com a poética de Taaffe, de modo a sustentar meu ponto de vista com propriedade e distanciamento, mas ao mesmo tempo mantendo uma certa consonância com uma obra que se coloca como referência por diálogo e por proximidade.

As imagens que compõem a pintura e formam o espaço pictórico colocado em questão possuem na sua origem alguns dos principais elementos poéticos da obra de Taaffe, a começar por sua identificação, catalogação e recolha realizada pelo artista. Como nos esclarece Lisa Liebmann (1998), no ensaio crítico intitulado *Romanceando a Figura*:

Taaffe armazena imagens ornamentais há mais de uma década. Muitas de suas pinturas dos anos oitenta e início dos anos noventa, por exemplo, incorporam desenhos gerados por agrupamentos de grades ornamentais que chamaram a sua atenção na Itália durante o período de três anos em que ele morou em Nápoles (1988-91), além de várias viagens realizadas ao norte de África. Além dos livros de botânica e zoologia que ele adquiriu recentemente e extraiu diversas imagens. Mais anormalmente, há cerca de nove anos, nas ruas de Tânger, ele comprou uma grande e solta trama de esquemas gráficos em papel puro e barato de bordados, cujo objetivo original era servir de modelo para o bordado decorativo em blusas ou *djellabas* femininas. Esses desenhos delicados, obliquamente figurativos em sua escala humana diretamente objetiva, finalmente foram trazidos à vida em uma série de pequenas pinturas iniciadas há cerca de um ano atrás... (Liebmann, 1998, p. 03).



Este procedimento do artista revela, de certa forma, que sua construção poética se dá por observar o mundo e recolher dele informações e conteúdos específicos para formalizar a constituição de seu espaço pictórico por apropriação. Discutindo os diversos ciclos da história natural, como o surgimento da vida, o crescimento, a predação, a morte e a decadência. Determinando uma iconografia traçada entre uma história da natureza e uma história do ornamento. E é justamente neste ato de recolher partes do mundo e determinar o surgimento de espaços pictóricos que venho a me identificar, sobretudo, quando penso na figura do *flâneur*, por conta do exercício de caminhadas pela cidade com objetivo de criar uma certa identificação com o espaço e recolher dele imagens ou elementos que, de certa forma, metamorfoseariam minha relação com o mundo e criariam meu diagnóstico de lugar a ser transformado ou construído.

E, assim, seguindo com essa memória de constituir um espaço a partir de sua observação e vivência, e com esta referência encontrada, estimei-me ainda mais por continuar de modo a construir propriedade neste discurso. Assim sendo, e de modo não casual, minha chegada a Portugal para o início do doutoramento em Artes Plásticas em 2018, despertou-me novamente a realizar este exercício de conhecer meu espaço, sua paisagem, sua elaboração e sua complexidade. A cidade do Porto colocou-se como um desafio a ser vivenciado. E, com isso, novamente iniciei o processo de recolhimento de detalhes, em que me deparei com novas paisagens, novos elementos naturais, linhas arquitetônicas robustas, além de inúmeros gráficos e elementos desenhados presentes na arquitetura local. Logo de início, causaram-me muita curiosidade, sobretudo os aclamados azulejos portugueses das fachadas de prédios e moradas, tão característicos deste país e que, de certa forma, agregavam um elemento pitoresco, comum e deflagrador deste novo lugar em que passei a viver e a trabalhar.

A partir disso, minhas andanças diárias pela cidade eram feitas com um olhar atento a estes inúmeros novos detalhes, que comecei a documentar e registrar, de modo a estudá-los e considerá-los como parte de próximas experiências pictóricas a respeito da constituição de uma leitura ou tateamento sobre o local em que estava a inserir-me. Criei uma espécie de arquivo especial para as imagens que registrava dos azulejos, que em alguns casos eram muito antigos e apresentavam muitas marcas de sua



história em sua superfície, às vezes com desenhos e pinturas geométricas, que criavam sobre as paredes gráficos fortes e estonteantes e, em outros momentos, eram figurativos e narrativos, pintados à mão e normalmente encontrados nas igrejas e prédios públicos como a Estação de Comboios de São Bento. Automaticamente, liguei-me nos padrões geométricos, ou nos florais, que de certa forma acabavam por criar texturas abstratas ao serem vistos a distância. Deles percebi uma série de potencialidades criativas para a continuação de meu trabalho que, de certa forma, poderia agregar um pouco da história e da característica do lugar em meu processo.

Em verdade, o objetivo destas operações sempre foi o de estabelecer experiências com a construção de imagens e buscar entender como elas poderiam ressignificar uma noção de espaço e carregar para o quadro resquícios de uma paisagem construída pelo olhar e pela influência da cultura. A partir disso, iniciei uma reflexão em torno dessas imagens captadas, e comecei a considerá-las como fragmentos de paisagens, cada uma seria uma pequena “ilha”, carregada de seu próprio território e fechada dentro de si mesma com os aspectos de sua origem e sua natureza. Lançadas em programas de vetorização de imagem, novamente foram redesenhadas, distorcidas, ampliadas ou diminuídas.

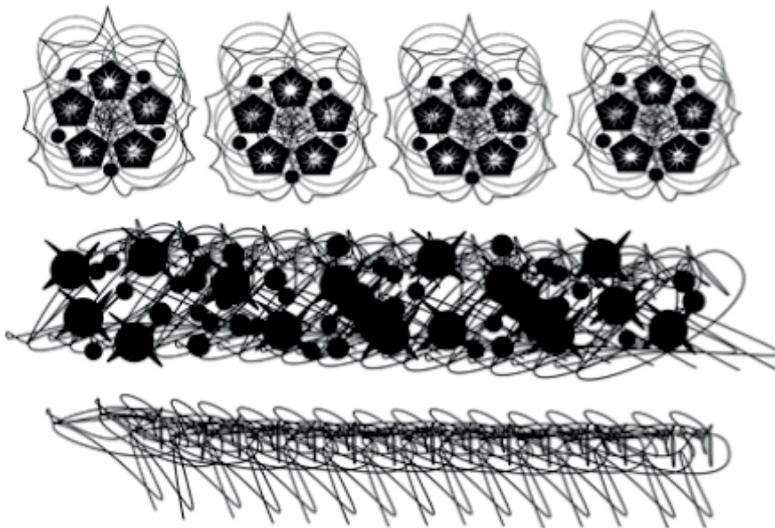


Figura 5: André Rigatti, Fotolito Digital construído com imagens captadas dos ornamentos de edifícios da cidade do Porto em 2018. Fonte: Do autor.

Aqui, elementos da arquitetura, dos azulejos, de flores e de plantas foram combinados com formas geométricas, esticadas e totalmente refeitas. Talvez neste exercício tenha compreendido que minha relação com essas imagens se dava no desejo de partir delas e construir algo totalmente diferente. Como se pudesse absorver resquícios de paisagens, editá-los e, em seguida, devolver ao mundo um novo aspecto de como entendo e vivo esta paisagem.



Figura 6: Fotografia do autor. Azulejos de fachadas de edifícios do Porto, Portugal, 2020.

Novamente em conversa com a poética de Phillip Taaffe, percebo, de certa forma, que este artista, ao se apropriar das imagens do mundo que percorre, coloca-se como um viajante cientista, em que seu olhar estuda, mede e sintetiza pormenores que se ligam com seu desejo criativo de agregar parte destes territórios em seu trabalho, a praticar, assim, um hábito de *flânerie*.

Entretanto, a formação espacial que estas imagens criam em suas pinturas, assim como sua sintaxe, possui pouca relação com a escrita e, a princípio, nenhuma história objetiva a ser contada ao olhar do espectador, que deve perceber os caminhos e deflagrar sua própria narrativa frente à obra. Assim, neste agrupamento de formas e elementos das mais diversas ordens que funcionam como uma espécie de denúncia a saturação visual ao qual somos acometidos todos os dias, soam como pistas gestuais a indicar um esforço para encontrar uma conexão expressiva entre matéria e forma.

Por outro lado, os títulos das pinturas remetem diretamente a espaços de convívio, como cidades, por exemplo. A obra intitulada *Imaginary City* de 1996, como descreve o crítico Brook Adams (1998), no ensaio homônimo de mesma data, é composta por diversas colunas

Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

abstratas que se relacionam com imagens de plantas, folhagens, insetos, répteis, espirais e toda a sorte de habitantes incomuns nesta cidade que ativa nossa imaginação. “Assim, as estratosferas de *Imaginary City* são verdadeiramente reais, celestiais à maneira bizantina” (1998, p. 6). Evocam a presença de Warhol, Rauschenberg e Johns, como também coloca o crítico, reunindo um padrão exuberantemente colorido através de conjuntos de sinais provenientes tanto do mundo natural, quanto de um mundo histórico e real, mas inatingível.

As pinturas de Taaffe do final do século são mais uma prova do que Warhol, Rauschenberg e Johns sugeriram desde os anos 50: que tanto as imagens explícitas quanto as subliminares podem ser introduzidas na abstração, sem alterar sua gestalt - que representações, em outras palavras, podem ser implantadas de forma abstracta. (Adams, 1998, p. 08).

De certa forma, a pintura de Taaffe está intimamente associada a uma produção pós-conceptual, derivada das relações construídas a partir da década de 1980, e todas as implicações pictóricas destes anos, que a criação de espaços mapeavam, por assim dizer, uma rede de relações, ou como afirma Michel Archer sobre estas produções do artista: “...são sistemas de trocas contemporâneas... Tratava-se de um mundo em que a simulação não era a pretensão de uma `experiência real`, mas era em si mesma o único tipo de realidade que poderíamos esperar” (Archer, 2001, p. 182). Assim, coloca o historiador que muitas das apropriações realizadas por Taaffe, não eram, nada mais, nada menos, do que cópias do real. Um mundo que apropria-se de tudo, incluindo a si mesmo, para criar diálogo com o outro.

Deste ponto, percebo também que o que me aproximou deste artista foi a real potencialidade de compreender o processo pictórico composto por ações ou imagens tanto objetivas ou explícitas como cita Adams, quanto com imagens subliminares que surgem no decorrer do processo de criação angariadas sob um pretexto de abstração, deixando claro que a representação de um lugar, de um espaço ou de um momento podem também se manifestar abstratamente, sem com isso abrir mão de se enfrentar a realidade e absorvê-la ou comentá-la em pintura.



Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

A partir destes elementos investigados, em que, teoria, referências artísticas e práticas laboratoriais em ateliê com incansáveis idas e vindas num processo de investigação, deixam claro que o processo de criação é formado por uma extensa pesquisa, com implicações, cruzamentos e relações, que alimentam o fazer artístico e sua reflexão e estabelecem elos de investigação que não terminam. A prática artística assim, por este viés é uma pesquisa em constante transformação, que não se fecha e não termina, apenas continua a se transformar e angariar novos resultados, apontando novas direções, e que para o artista pesquisador, se torna um terreno sempre a seguir sem se importar com resultados finais, antes disso, se preocupa com a intensidade e a continuidade de seu processo.



Figura 7: André Rigatti, sem título, óleo e acrílica sobre linho com aplicação serigráfica, 40x30cm, 2018. Fonte: Do autor.

Referências:

ADAMS, Brooks. (1998, p.6). **Imaginary City**. Disponível em: <http://philiptaaffe.info/wp-content/uploads/Adams-1998.pdf> Acesso em :15/05/2020. Tradução própria.

ALAIN-BOIS, Yve. **A Pintura como Modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea, uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. In: Alain-Bois, Yve. **A Pintura como Modelo**. São Paulo: Martins Fontes. p. XV, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

CARTER, Peter. **Mies van der Rohe at work**. Nova York: Phaidon, 1974.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon Lógica da Sensação**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DURANT, Stuart. **Ornament: a survey of decoration since 1830**. London: Macdonald, 1986.

GOLSENNE, T. (Como citado em: SOBRINHO, Maryella. 2020, p. 11). **Alguns usos do ornamento na arte contemporânea: Roy Lichtenstein, Ana Elisa Igreja e Cristina Iglesias**. Revista Palíndromo, v. 12, n. 27, p. 134-146, UDESC. Tradução de Maryella Sobrino. 2010.

MEYER, F. S. **Manual de Ornamentación; ordenado sistemáticamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de artes y oficios y para los amantes del arte**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989.



LANCRI, Jean. **Modestas Proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade.** In: Tesseler, E., & Brites, B. *O Meio como Ponto Zero.* Porto Alegre: UFRGS, 2002.

LIEBMANN, Lisa. **Romancing the Figure.** Disponível em: <http://philip-taaffe.info/wp-content/uploads/2013/04/Liebmann-1998.pdf> Acesso em 12/05/2020. Essay published on the occasion of the exhibition Philip Taaffe, June 8 - September 30, 1998, at Thomas Ammann Fine Art, A.G., Zurich. Acesso em 10/05/2020. Tradução própria, 1998, junho 8.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PASSERON, René. **Pour une Philosophie de la Création.** Paris: Klincksieck, 1989.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite Pichação & Cia.** São Paulo: Annablume, 1994.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** São Paulo: Edusp, 1990.

“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs em animações na mídia mainstream

“Us, Robots”: Study of Robot Characters in Animations in Mainstream Media

Ricardo Cortez Lopes¹

Resumo

O estudo aborda personagens robôs em algumas mídias populares, com o intuito de entender regularidades no fenômeno da representação dessas máquinas. A análise das 11 imagens coletadas evidenciou três gerações de personagens robôs, analisados segundo 4 categorias derivadas dos conceitos do referencial teórico: Formato corporal, Número de peças, Formato das peças e Expressões faciais. A conclusão mais geral desse estudo é de que as gerações vão convergindo para a ciência dos materiais mais do que para a ciência da robótica em si.

Palavras-chave: personagens robôs; animações mídias mainstream; três gerações de personagens robôs.

Abstract

the study approaches robot characters in some popular media, in order to understand regularities in the phenomenon of representation of these machines. The analysis of the 11 images collected evidenced three generations of robot characters, analyzed according to 4 categories derived from the concepts of the theoretical framework: body shape, number of parts, shape of parts and facial expressions. The more general conclusion of this study is that generations are converging on materials science more than on the science of robotics itself.

Keywords: robot characters; mainstream media animations; three generations of robot characters.

1

Doutor e Mestre em Sociologia, licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Capes 7). Atualmente, é Coordenador de Pós-Graduação na Faculdade CMB e professor conteudista em cursos de graduação em Ciências Sociais, especialmente nos cursos de licenciaturas.

Seus estudos são focados nas ressignificações da modernidade do ponto de vista moral, estudando, a partir dessa perspectiva teórica, assuntos como educação, religião e mídias naquilo em que elas presentificam e interpretam valores morais da modernidade, produzindo releituras. Atualmente, possui 50 artigos publicados em periódicos e 5 livros dentro das áreas mencionadas.



Introdução

Robôs possuem uma definição ampla e que permite a abordagem de uma grande miríade de fenômenos: robô é uma ferramenta que trabalha de maneira autônoma (sem intervenção humana). Nesse sentido, podemos encontrar robôs, por exemplo, nos mecanismos de busca da internet, até grandes máquinas que trabalham na indústria e que contam com algum tipo de programação própria. A própria etimologia aponta para o uso social: “A origem de ROBOTA é o antigo Eslavônico RABOTA, “servidão”, cognato com o Alemão ARBEIT, “trabalho” (ORIGEM DA PALAVRA, 2011, s/p).

O objeto de estudo deste artigo são personagens robôs em algumas mídias de grande sucesso comercial. A ideia foi abordar certa “representação” sobre a robótica por meio da ficção, permitindo perceber como se estruturou e vinculou parte de sua comunicação social. Foram selecionados personagens que são apenas robôs, que possuem todas as peças elaboradas por peças fabricadas. Ademais, consideramos tanto os robôs completamente autônomos quanto aqueles comandados, não importando o seu tamanho. Assim, foram excluídos personagens com partes humanas (como ciborgues e andróides), pois estas levantariam outras questões técnicas de interação entre tecido animal e robótica.

Este estudo é relevante na medida em que a percepção de que o robô na ficção permite chegar a concepções morais mais profundas e a hábitos culturais que retratam sociedades, e se mostram como um excelente objeto sociológico. O decorrer do texto vai explicitar essa afirmação com dados e revisões.

Metodologia

Essa pesquisa é de caráter qualitativo e trabalhou com análise de imagens, abordando as concepções construídas socialmente e que estão expressas nos personagens. Foram selecionados personagens robôs. A estratégia analítica foi a da análise de conteúdo de Bardin (1977).

Em um primeiro momento, acessamos na internet algumas listas de robôs mais conhecidos nas mídias de entretenimento. A partir disso, foi levantada uma lista preliminar de personagens, que foram a etapa da leitura



**“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream**
Ricardo Cortez Lopes

flutuante. Aqueles personagens que estavam inseridos em franquias mais longevas foram trazidos em mais de uma versão, com o intuito de possibilitar uma apreciação diacrônica. Esse levantamento foi disponibilizado em um documento à parte, e suas estruturas foram descritas em texto para a análise de conteúdo.

Em um segundo momento, procedemos a análise das figuras neste documento separado, buscando regularidades que pudessem responder ao problema de pesquisa proposto. Posteriormente, munidos das descrições, buscamos o auxílio dos referenciais teóricos para fazer o tratamento final dos dados segundo as categorias.

Referencial teórico

Este é um estudo qualitativo, que buscou conhecimentos compartilhados socialmente sobre robôs a partir de personagens ficcionais. Para isso, foram mobilizados alguns conceitos, que construíram um sistema para o tratamento posterior dos dados coletados.

Os conceitos utilizados foram o de personagem e robótica. Eles é que vão permitir colocar as manifestações empíricas em algum grau de inteligibilidade. O primeiro deles, o conceito de personagens, será o formulado por Martinez e Lopes (2019, p.17):

Assim, o personagem pode até parecer a criação de uma inteligência individual ou coletiva, mas é um espelho não perfeito de um grupo ou de indivíduos. Não é perfeito porque o social é só uma parte de composição. Nem me atrevo a afirmar que o personagem é uma representação em total: há também a criação, que não se trata só de contraposição ao já estabelecido, mas também justamente dessa metafísica que faz com que alguns personagens atinjam valores quase universais, que encarnem verdadeiros sentimentos

Em outras palavras, o personagem é uma criação ficcional que articula símbolos para se comunicar com o seu público, despertando o interesse. Esses símbolos precisam possuir algum tipo de âncora com a realidade vivida para que o personagem seja convincente, ou o público



“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream

Ricardo Cortez Lopes

não experimentará imersão na história e ela não será significativa. Se já conhecemos o personagem, qual será a definição de robô?

A atividade repetitiva e contínua é um desafio para a cognição humana, da mesma forma que tarefas de precisão - um dos motivos é cognitivo, dado que a memória de procedimentos (DONALD, 1999) não está isolada das outras percepções ou mesmo de outras memórias que podem ressignificar o procedimento para o indivíduo. Inclusive a alienação (MARX, 2015) foi um conceito marxiano baseado na repetibilidade das atividades da indústria, que escondem o todo do processo fabril. E, de fato, o mesmo autor pensou que era possível aumentar a mais-valia a partir de máquinas operadas por humanos, diminuindo os seus salários e aumentando a produtividade. Um robô é diferente porque substitui perfeitamente o trabalho humano, requerendo apenas a manutenção periódica do equipamento, e não por acaso, na indústria automobilística, o modelo toyotista possui alto grau de automação. Porém, conceitualmente, o que viria a ser a robótica?

Robótica é um ramo da tecnologia que engloba mecânica, eletrônica e computação, que atualmente trata de sistemas compostos por máquinas e partes mecânicas automáticas e controladas por circuitos integrados, tornando sistemas mecânicos motorizados, controlados manualmente ou automaticamente por circuitos elétricos. As máquinas, pode-se dizer que são vivas, mas ao mesmo tempo são uma imitação da vida, não passam de fios unidos e mecanismos, isso tudo junto concebe um robô. Cada vez mais que as pessoas utilizam os robôs para suas tarefas. Em breve, tudo poderá ser controlado por robôs. Os robôs são apenas máquinas: não sonham nem sentem e muito menos ficam cansados. Esta tecnologia, hoje adotada por muitas fábricas e indústrias, tem obtido de um modo geral, êxito em questões levantadas sobre a redução de custos, aumento de produtividade e os vários problemas trabalhistas com funcionários (OTTONI, 2010, p.1)

Assim, os robôs são imitações da vida por meio de recursos elétricos, e a robótica é o ramo do conhecimento que os estuda e os aperfeiçoa. Dessa maneira, podemos apreciar o robô como um artefato na medida em que ele



é uma solução autônoma da ação humana para resolver problemas, propor melhorias ou mesmo para promover a busca de informações (como os robôs da Tecnologia da Informação). Quando se constrói um personagem a partir de um robô, se está utilizando tanto a tecnologia e também precisa lançar mão dos saberes sociais para comunicar que se trata de um robô de fato.

Com base nesses conceitos, foram elaborados algumas categorias e seus descritores, dispostos na tabela 1:

Tabela 1: categorias e seus respectivos descritores.

Categoria	Descritor
Formato corporal	Qual a silhueta do robô?
Número de peças	De quantas peças externas o robô é constituído?
Formato das peças	Qual o contorno das peças utilizadas?
Expressões faciais	Como é o rosto do personagem?
Articulações	De que modo as articulações são construídas?

Fonte: autoria própria.

A partir dessas categorias serão tratadas as imagens encontradas, permitindo estudar a relação entre ambos os conceitos. Nessa toada, se faz necessário revisar o que foram os robôs e a ficção como uma primeira maneira de problematizar historicamente essa relação.

Robôs e Ficção

O problema da pesquisa trata do modo como a robótica está expressa em personagens ficcionais, porém esse tema da robótica e sociedade já foi abordado em outros momentos em outras mídias. Vamos começar pelo século XX:

A ideia de se construir robôs começou a tomar força no início do século XX com a necessidade de aumentar a produtividade e melhorar a qualidade dos produtos. É nesta época que o robô industrial encontrou suas primeiras aplicações, o pai da robótica industrial foi George Devol. Atualmente, devido aos inúmeros



“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream

Ricardo Cortez Lopes

recursos que os sistemas de microcomputadores nos oferece, a robótica atravessa uma época de contínuo crescimento que permitirá, em um curto espaço de tempo, o desenvolvimento de robôs inteligentes fazendo assim a ficção do homem antigo se tornar a realidade do homem atual (OTTONI, 2010, p.1)

Assim, a ficção foi inspirada pela fábrica, porém não se limitou à tecnologia da época e avançou para o terreno da imaginação. Nesse ponto, portanto, podemos pensar naquilo que a ficção não-especializada inspirou a própria tecnologia:

As figuras que mais diretamente problematizam a relação entre homens e suas máquinas são os autômatos - engenhos mecânicos capazes de gerar seu próprio movimento - e os seres animados pelas mãos humanas ou divinas. A criação de vida artificial tem raízes remotas na História e na imaginação da humanidade. Desde a Antiguidade o homem tem construído, na realidade e na ficção, autômatos e figuras animadas “artificialmente” [...] Na ficção do século XIX, as figuras mecânicas que mimetizam seres humanos são vistas como blasfêmias abomináveis e trazem desgraças para seus criadores [...] Nas primeiras décadas do século XX, os sentimentos ambivalentes em relação aos robôs prevaleceram nas narrativas de ficção científica. No período que os teóricos do gênero classificam como Golden Age (1938-1950), a balança começa a pender favoravelmente aos robôs. Isaac Asimov foi um dos maiores defensores da causa dos robôs. Sua maior preocupação era demonstrar a segurança e a fidelidade dos robôs em relação aos humanos. Os robôs de Asimov são dotados de cérebros positrônicos compatíveis com o pensamento e a fala dos humanos. As famosas “Três Leis da Robótica” agem sobre os robôs de forma semelhante às normas de conduta disciplinares: com o objetivo de estancar os atos indesejáveis à vida social. Entretanto, as Três Leis - de caráter moral— frequentemente entram em conflito com o raciocínio lógico-formal do robô. Eles se tornam confusos. Na tentativa de conciliar as informações contraditórias, cometem delitos, mentem, demonstram sentimentos e desejos, e chegam até mesmo a sonhar (DE OLIVEIRA, 2003, p.184)



**"Nós, Robôs": estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream**
Ricardo Cortez Lopes

Podemos observar, portanto, que os primeiros robôs personagens tinham sua autonomia partindo de uma psicologia humanizada. Porém, conforme avançou a própria robótica, pudemos observar que as máquinas não se comportaram exatamente como humanos, de modo que foi criado por elas um código específico para lidar com o homem. A parte de lógica programacional tornou-se, portanto, presente por meio da cibernética:

Se os humanos parecem cada vez mais automatizados, as máquinas, à medida que se desenvolvem, tornam-se capazes de imitar, e depois ampliar, habilidades humanas cada vez mais sofisticadas. Os estudos da cibernética foram os principais precursores da mudança de estatuto das máquinas. Para Norbert Wiener as máquinas atuam de modo semelhante aos organismos biológicos e esse funcionamento baseia-se na troca de mensagens com o ambiente a fim de diminuir a entropia. Hoje, robótica, inteligência e vida artificial buscam conceder às máquinas habilidades cognitivas e sociais e a capacidade de estar vivo. Construídos com o objetivo de compreender o *modus operandi* do ser humano, nossos robôs são cada vez mais feitos à nossa imagem e semelhança (DE OLIVEIRA, 2003, p.187)

Assim, os robôs funcionam quase como uma psicologia do desenvolvimento humano, uma espécie de engenharia reversa do cérebro que permite entender seus princípios de funcionamento. Depois disso, a relação com os robôs fictícios não foi mais a mesma:

No século XX, quando robôs e computadores passam a realizar tarefas cognitivas, um novo matiz é adicionado à problematização dos seres artificiais. Às questões o que é a vida? e quem tem o poder de gerá-la?, soma-se a intrigante pergunta o que podem os seres criados artificialmente?, trazendo para a vida real a tensão do par criador/criatura. À primeira vista a criação de vida artificial equilibra-se sobre a tênue linha que separa o desejo humano de alcançar a força prometéica do medo de que a criatura nos supere. Mas, o medo e o desejo despertados pela criação de vida artificial pertencem ao



“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs em animações na mídia mainstream
Ricardo Cortez Lopes

mesmo campo de sentidos, uma vez que se o humano alcançar a força prometéica ele estará rivalizando com o seu Criador. A vida artificial parece ser um terreno extremamente proficuo para uma inquietação filosófica das mais angustiantes: a própria condição de existência humana. Mais que interrogar, os autômatos desafiam o humano, o vigor de seu saber e os limites de sua intervenção na natureza (DE OLIVEIRA, 2003, p.190)

Com o século XX podemos perceber o começo de um “desencantamento” dos robôs: por exemplo, em o Mágico de Oz o Homem de Lata não tinha nenhum de seus mecanismos explicitados, enquanto os personagens robôs mais recentes “revelam” mais o seu funcionamento. Essa tendência se expressará nos personagens analisados na seção posterior.

Robôs de primeira geração

Os personagens aqui analisados foram elaborados entre os anos 1970 e 1990. Após realizar uma apreciação individual, vamos avançar para uma análise coletiva. O primeiro deles é Optimus Prime:

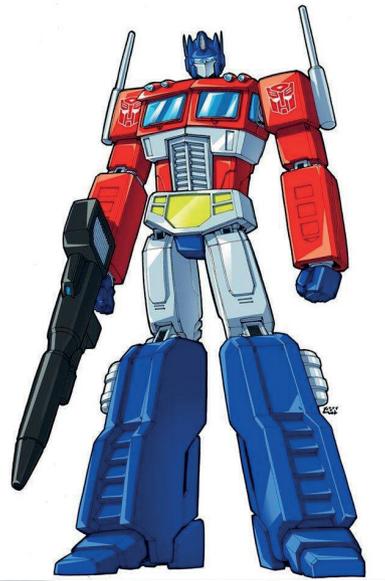


Imagem 1. Imagem de optimus prime. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/e9/3b/04/e93b046d104ecee89fc303e45842a4.jpg>

O personagem pertence à franquia Transformers, que é derivada de uma série de brinquedos dos anos 1970. Ele lidera o grupo dos Autobots e lutam contra os Decepticons, guiados por Megatron. Na figura do personagem podemos observar muitas linhas retas, a exceção do rosto (que possui traços mais ovalados que imitam o rosto humano). Ademais, podemos observar poucas dobras no metal, o que demonstra que os circuitos internos é que são complexos, e não a externalidade, dado que há poucas peças. O único ponto que não está protegido são as articulações, o que evidencia uma similitude orgânica com o corpo humano.

Outro personagem interessante é o robô Frankstein Junior:



Imagem 2. Imagem de Frankstein Junior. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/8e/e1/32/8ee13267730c958817c8ab49b84d1de8.jpg>

Esse personagem de um desenho de estúdio Hanna Barbera é inspirado no romance de Mary Shelley, cujo monstro foi transformado em um robô gigante para combater o crime, tal qual um super-herói. Na figura podemos observar que há menos peças do que em Optimus, e apenas um par de parafusos, o do maxilar. De resto, a figura humana está completamente presente, misturada com uma referência clara ao Super Homem (a sunga, a capa, as botas e o símbolo vermelho no peito). Assim, o robô nasce sem precisar da morte - tal qual o Frankstein original, que nasceu da morte das pessoas que doaram as partes do seu corpo - o que torna o monstro mais uma inspiração e se o robô fosse diferente demais desse original ele não seria reconhecido enquanto referência.

“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream
Ricardo Cortez Lopes

A figura posterior é a da empregada Rose:

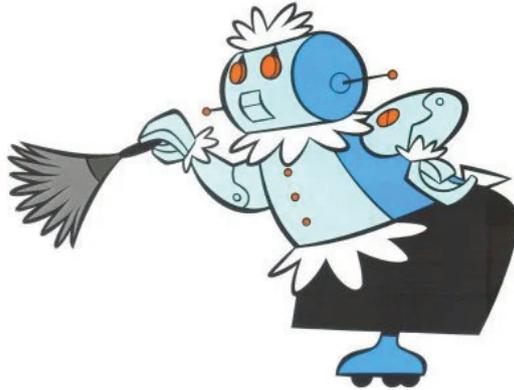


Imagem 3. Imagem de Rose. Fonte: <http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/rose-a-empregada- robo/17967>

A personagem pertence ao desenho “Os Jetsons” (de 1962), que mostrava uma família no futuro, e Rose era sua empregada doméstica. Nessa figura, podemos perceber que as articulações estão concentrada nos braços, e estão simbolizadas por parafusos. Novamente, toda a trama de circuitos estão escondidas, tal qual a lataria de um carro - Optimus Prime se transformava em um caminhão, porém Rose não possui motivo extra para essa mesma aparência, e os olhos dela são botões de regulagem. Diferentemente dos outros robôs, ela possui antenas que dão a entender que ela pode ser controlada por controle remoto. O número de peças, também, é reduzido.

Por fim, podemos analisar a franquia japonesa Gundam:



Imagem 4. Imagem de RX-78-2. (Fonte: https://d1466nnw0ex81e.cloudfront.net/n_iv/600/1070155.jpg)

Esse é um personagem de uma franquia japonesa de ficção científica que mostra guerras entre *mechas*, robôs gigantes, no espaço sideral, e já houve muitas séries e filmes desde os anos 1980. Podemos perceber que, na figura RX-78-2, a tendência de poucas linhas se repete, muito parecido com Optimus Prime. Esse robô possui mais peças, com mais pontos de articulação. Novamente, os circuitos eletrônicos estão completamente escondidos, o que esconde a tecnologia.

Esses robôs possuem um baixo número de peças, e não possuem marcas de articulações. Eles são mais parecidos com carros, com design mais "liso", tal qual a lataria de um carro, o que aproxima a sua manufatura com a dos carros de brinquedo mais do que com uma figura pequena. Assim, os mecanismos internos ficam escondidos dentro do número reduzido de peças. Assim, os criadores do personagens mais antigos encaravam a tecnologia como algo produtora de efeitos, sem teorizar do ponto de vista da engenharia, e seus mecanismos acabavam adquirindo propriedades mágicas. Como isso ocorre na segunda geração?

Robôs de segunda geração

Uma característica dessa segunda geração é o papel que joga a computação 3D, com a construção de modelos para expressar visualmente os personagens. Nessa geração, inclusive, todos os robôs assumiram esse formato, talvez por conta da proliferação da tecnologia.

O primeiro personagem é Optimus Primal:



Imagem 5. Imagem de optimus Primal. Fonte: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61YvJgMIGRL_AC_SX425_.jpg

“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream
Ricardo Cortez Lopes

Esse personagem é um descendente do Optimus Prime da primeira série de Transformers, e aparece na série Beast Wars, de 1996. Ele lidera o time Maximals contra os Predacons (liderados por Megatron), que voltam no tempo. Diferente das primeiras gerações, que eram veículos, nessa geração os robôs transformam-se em animais (no caso de Primal, um gorila). Podemos observar uma maior diferenciação na armadura, com mais detalhes. As articulações não se dão mais de maneira discreta, e nesse modelo até se destacam com a cor vermelha. É possível perceber um número maior de peças, que seriam escondidas por peças maiores na geração anterior. No entanto, os circuitos internos ainda continuam não sendo aparentes da visão do espectador.

Outro robô interessante da segunda geração é o homem bicentenário:



Imagem 6. Imagem de Andrew. Fonte: <http://redeglobo.globo.com/novidades/filmes/noticia/2010/12/sessao-da-tarde-robin-williams-esta-em-o-homem-bicentenario-quinta-23.html>

É importante ressaltar que esse personagem é de criação do escritor Isaac Asimov. No livro, o personagem, de cérebro positrônico modificado, vai se tornando humano na medida em que vai modificando sua estrutura. Esse daqui tem o formato dos robôs da primeira geração, porém o

“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream
Ricardo Cortez Lopes

personagem é “aberto” em muitos momentos, o que evidenciava os seus circuitos. O robô, no seu corpo, possui pouquíssimas peças, assim como o da primeira geração, no entanto possui expressão facial (mesmo que seja uma peça única). É claro que o aparato sensível do rosto humano não é necessário para um robô, porém é interessante observar que há uma maior complexificação do robô. Vale ressaltar que esse é o robô com o formato mais humanizado dessa geração.

Outro robô interessante é:



Imagem 7. Imagem de Gigante de Ferro. Fonte: <https://www.decorateria.com.br/wp-content/uploads/2017/07/19-2.png>

Esse personagem é do filme “O Gigante de Ferro”, lançado em 1999, que conta a história de um menino que encontra um robô gigante em sua cidade, o qual é posteriormente atacado pelo governo americano. Podemos observar que essa é uma transição para a terceira geração, na medida em que os seus mecanismos estão mais explicitados. No entanto, os circuitos não estão evidentes, o que o torna mais próximo da primeira geração na medida em que seu mote de funcionamento parece mais voltado para a mecânica. Esse robô também foi modelado em 3D, embora o restante da animação seja feita da mesma maneira da primeira geração.

“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream
Ricardo Cortez Lopes



Imagem 8. Imagem de 603rd Fonte: <http://gundam-j.blogspot.com/2010/08/mobile-suit-gundam-ms-igloo.html>

Este robô possui muitas formas (que talvez até mesmo tenham implicações na sua aerodinâmica). Podemos perceber que o tema desse robô mistura a tradição e a modernidade, pois a armadura (misturada com um quimono) está sobressaindo o robô, que fica bastante humanizado nesse sentido. Ele também possui um capacete sem visor, o que não ocorreu com mais nenhum outro personagem.

Esses robôs possuem maior foco nas articulações, e são moldados em 3D, o que é diferente na primeira geração, e possuem simetria bilateral (com os dois lados do robô sendo espelhados). As formas mais alinhadas da silhueta da geração anterior são substituídas por outras formas mais variadas, buscando fazer alusão a alguma temática específica. As cabeças possuem um formato diferenciado, com maior foco nas expressões humanas. Como ficam essas relações na terceira geração?

Robôs de terceira geração

Os robôs dessa geração também são, em sua maioria, projetados em 3D. Neles já podemos notar uma aproximação mais “intimista”, com a possibilidade de visualização dos seus mecanismos internos. Vamos começar por Optimus Prime:



Imagem 9. Imagem de Optimus Prime. Fonte: <https://img2.goodfon.com/wallpaper/nbig/9/82/transformers-optimus-prime-6448.jpg>

Esta é uma versão do personagem da franquia de filmes de Michael Bay, dos anos 2000, e que se propõe a reiniciar a história dos transformers. Esta versão, como podemos perceber, é muito mais composta por peças individuais do que a primeira versão e do que a segunda versão, ficando difícil saber até mesmo qual seria o veículo no qual Optimus pode se converter. Por outro lado, parece que é um robô viável do ponto de vista mecânico, pois é possível observar os mecanismos internos do robô, abrindo sua “caixa preta”. Assim, é mais próximo de um robô real.

Outro personagem interessante é o Sonny, tal como é mostrado na imagem 10:

“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream
Ricardo Cortez Lopes



Imagem 10. Imagem de Sonny. Fonte: <https://www.depoisdasessao.com.br/2016/03/eu-robo-comentarios/>

Este é um robô do filme “Eu, Robô”, também inspirado em um livro de Isaac Asimov. Este personagem, certamente, não é destinado ao combate, portanto não possui uma armadura como os outros. O que o faz pertencer a terceira geração é justamente a possibilidade de se observar os seus circuitos com mais detalhes, evidenciando como ocorre o processo de alimentação. Provavelmente, ele seja do mesmo modelo doméstico do filme “O homem bicentenário” (ambos foram descritos inicialmente nos livros de Asimov), porém a computação gráfica parece ter feito uma enorme diferença com relação à silhueta resultante de Sonny. O rosto do personagem é semelhante ao humano, porém é possível perceber que o material é sintético e não copia exatamente as formas humanas.

A última análise é de um personagem de Gundam:

“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream
Ricardo Cortez Lopes

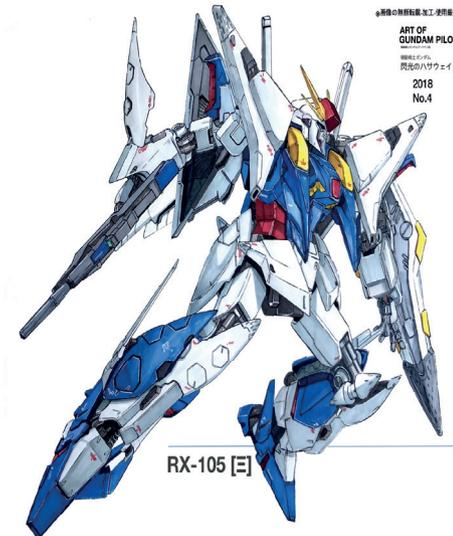


Imagem 11. Imagem de RX-105. Fonte: <https://danbooru.donmai.us/posts/4291720>

Podemos observar, nesse personagem, a tendência do maior número de peças, e as extremidades dos membros inferiores e superiores são exacerbadas também. Esse robô também não possui simetria bilateral, pois seus braços são diferentes um do outro. Podemos perceber que esse robô aparentemente foi desenhado a mão, porém nos dias atuais muitas das animações são feitas em 3D e são aplicadas técnicas (como a de *Cell Shade*) para dar a impressão de ter sido desenhado a mão.

Nos robôs dessa geração podemos perceber que existe uma preocupação mais “mecânica”, deixando difícil se perceber o rosto por conta do restante das peças. As articulações estão escondidas pela armadura, que não é uniforme e nem simétrica, o que indica que os modelos podem ser mais criativos do que nas outras duas gerações. Por fim, essa complexificação parece sugerir que houve consultoria de engenheiros para além do design de personagens.

Análise Global

Nesta seção vamos analisar os dados todos juntos, produzindo uma apreciação mais ampla. Por isso, vamos apontar algumas pequenas tendências no material para responder como os robôs compuseram os personagens.

“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream
Ricardo Cortez Lopes

A princípio, podemos reparar uma simetria com o corpo humano nas primeiras gerações, enquanto uma simetria com as máquinas vai sendo desenhada nas últimas delas. A primeira geração é mais parecida, de fato, com veículos, cujas superfícies precisam de aerodinâmica, como ocorre com carros, aviões e navios, por exemplo. Assim, abandona-se um robô antropomórfico e se direciona para um robô mais propriamente “robótico”, com formato próprio. Esse ponto se reforça com a análise das versões dos personagens de franquias.

Outra questão é pensar a relação dessas mídias com outros setores sociais, dada pela seguinte ideia: “Market penetration had reached capacity, and market saturation began to infest the children’s aisles of department stores everywhere²” (HERNANDEZ, 2003, p.41). Ou seja, os robôs não são apenas personagens, eles estão enredados na produção de brinquedos, e a tecnologia que a sua produção como objeto implica. Logo, a indústria dos brinquedos deve ser estudada também e, nesse caso, os personagens robôs se tornam também brinquedos e não só máquinas. É importante ressaltar que, antes das gerações descritas nos dados, os brinquedos eram produzidos de modo artesanal e eram feitos com materiais como lata ou madeira, seguido de sua substituição pela produção industrial desses produtos.

A primeira geração, sem dúvida, tem robôs feitos na matrizaria: “[...] como moldes e matrizes, para transformação de plástico, que tem como objetivo principal atender às demandas das unidades de Brinquedo e Soluções Industriais (HARSTELN, 2018, p.65). Assim, são feitas matrizes nas quais são inseridas a matéria plástica para tomar forma. Assim, quanto menos curvas, menor a dificuldade de se montar a matriz e de conservá-la para os outros bonecos. Isso ajudaria a explicar as formas mais retas e os ângulos mais abertos dos personagens, além da tecnologia da robótica. Assim, o traço feito à mão poderia ser difícil de ser transposto para os modelos de terceira dimensão. Por outro lado, na primeira geração as animações não eram feitas em computadores, mas sim a mão, desenhando-se quadro a quadro, o que ajudaria a explicar os traços mais lineares.

Já a segunda geração de brinquedos funcionou por Manufatura aditiva: “A AM [Manufatura aditiva] pode ser definida como um processo de fabricação através do processamento de camadas planas de material,

2

Tradução livre: “A penetração no mercado atingiu a capacidade máxima e a saturação do mercado começou a infestar os corredores infantis das lojas de departamentos em todos os lugares”.



“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream
Ricardo Cortez Lopes

sequencialmente depositadas sobre a camada anterior, gerando a peça física, baseado no princípio de manufatura por camada” (BETIN, 2014, p.8). Ou seja, já há mais camadas envolvidas na fabricação do boneco, que pode ter suas peças feitas em separado. Isso explicaria a maior presença de formas arredondadas, porém sem sobreposição de diferentes peças se comparadas com a geração posterior.

Já a terceira geração, em termos de fabricação industrial de brinquedos, é a da impressão em 3D:

A impressão tridimensional 3DP, classificada como um processo *Binder Jetting*, foi desenvolvida pelo MIT, nos EUA e foi licenciada para continuação de desenvolvimento e uso comercial por 6 empresas, entre as quais estão a Z corporation, adquirida pela 3D Systems, e a ExOne Corporation [...] No processo 3DP, um rolo espalha o material em pó e uma cabeça de impressão tipo jato de tinta deposita o aglutinante de acordo com a geometria da camada, a plataforma onde o material está então desce e o processo continua até que o objeto seja formado completamente [...] Por utilizar material em pó, uma das grandes vantagens deste processo é poder utilizar uma variedade maior de materiais, tais como cerâmica, metal, gesso, material a base de amido e polímero, dependendo da máquina (BETIN, 2014, p.11)

Este processo, portanto, pode aproveitar o modelo computacional da animação, tornando o processo de fabricação e de criação do personagem basicamente os mesmos por conta da impressão - a adaptação é na materialidade, que existe apenas no brinquedo - enquanto a ilustração é a materialidade dos personagens da primeira geração. O interessante é que, nessa terceira geração, a fabricação dos brinquedos possui implicações “externas” também. Uma delas é a (1) interatividade:

Tatiana explica que, antigamente, os brinquedos eram como relíquias, porque nem todas as famílias tinham condições de adquiri-los. Os brinquedos procuravam retratar fielmente a realidade e não tinham essa releitura atual para facilitar o uso das crianças. Os objetos tinham um caráter mais contemplativo e, hoje em dia, a questão da interatividade é muito relevante; opina (SILVEIRA, 2010, s/p).



“Nós, Robôs”: estudo sobre personagens robôs em animações na mídia mainstream
 Ricardo Cortez Lopes

Ou seja, essa questão da interatividade é essencial na montagem dos brinquedos, o que talvez explicasse o número excessivo de peças da terceira geração - o que possibilitaria um maior valor na venda final e não dificultaria a animação em si. Outra implicação externa são as (2) ciências dos materiais, como demonstra a tabela 2:

Tabela 2: materiais e brinquedos

MATERIAL	PONTOS POSITIVOS	PONTOS NEGATIVOS	INDICAÇÕES
Vinil	<ul style="list-style-type: none"> • Resistente a impactos; • Maleabilidade; • Menor custo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Deterioração se exposto ao tempo • Passível de deformação em temperaturas mais elevadas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Estátuas; • Bonecos em geral; • Figuras de ação.
Polystone (resina)	<ul style="list-style-type: none"> • Fidelidade de detalhes; • Resistente a alterações do tempo; • Maior estabilidade dimensional. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mais frágil, com menor resistência a queda; • Custo elevado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Estátuas; • Réplicas de itens acessórios (<i>props</i>)
PVC	<ul style="list-style-type: none"> • Resistente a impactos; • Maleável; • Baixo custo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Passível de deformação em temperaturas mais elevadas ou exposição à luz solar; • Deformação com o tempo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Figuras de ação; • Gashapons (brinquedos vendidos em máquinas, por moedas).
ABS (Acrilonitrila butadieno estireno)	<ul style="list-style-type: none"> • Resistente a impactos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pouco flexível; • Custo moderado; • Material leve. 	<ul style="list-style-type: none"> • Figuras de ação; • Brinquedos em geral.

Fonte: adaptado de Oliveira (2017, p.30).

**"Nós, Robôs": estudo sobre personagens robôs
em animações na mídia mainstream**
Ricardo Cortez Lopes

Podemos observar, portanto, que esse é mais um fator a ser pensado: o material, que vai ser escolhido de acordo com a finalidade do boneco. Por exemplo, o material de vinil é perfeito para a primeira geração, porém para a terceira geração ele não é interessante. Já o ABS, por exemplo, é um bom material, porém possui um custo moderado para a produção em série, o que encarece o preço do produto final e pode ter implicações na própria distribuição do brinquedo.

O último ponto de influência pode ser (3) a produção da animação. Dado que, na terceira geração, é o computador que estabelece e calcula os pontos do modelo do personagem, e não a mão humana, é possível produzir-se a animação sem precisar desenhar quadro a quadro. Nesse sentido, um personagem cujo modelo não fique adequado numa animação pode ser modificado em sua figura.

Como conclusão mais ampla, podemos presumir que, em personagens robóticos, a tecnologia que mais acompanha a sua elaboração não é a robótica, mas sim esses três fatores elencados. É claro que, aparentemente, a robótica está ditando a plausibilidade dos robôs, porém ela não é essencial nessa construção.

Considerações Finais

Este artigo tratou de personagens robôs em grandes mídias, tecendo considerações sobre as suas imagens. De acordo com a apreciação, foram discernidas 3 gerações, cada uma com suas características próprias e exploradas ao longo do texto. A revisão bibliográfica apontou que essas mídias são direcionadas para a venda de brinquedos, de modo que buscamos compreender a tecnologia de fabricação para complementar essa interpretação. Em termos científicos, o estudo apontou que a tecitura dos personagens ligou-se mais com a ciência dos materiais do que com a própria robótica. Algumas considerações finais podem ser tecidas a guisa de conclusão.

É possível estudar a tecnologia como produtora de categorias sociais, o que é um objeto diferente para o sociólogo, que está acostumado a estudar as consequências da tecnologia e a produção da desigualdade. Nesse caso, trata-se de tornar a tecnologia uma interação, construindo significações cotidianas.



Outro ponto interessante é que a construção do robô fictício parece estar muito próxima do robô real, possivelmente por causa da intermediação do brinquedo, que é o seu simulacro. Porém, é possível observar que há o trabalho de múltiplos profissionais: designers, engenheiros, programadores, comunicadores, etc. Isso torna o objeto de muito interesse para o estudo de muitas disciplinas.

Outro ponto interessante de reflexão é a passagem dos nomes "bonecos" para "figuras de ação". Historicamente, action figures eram diferentes das dolls, porém em português há bonecos e bonecas. O termo traduzido "figuras de ação" se estabeleceu nos últimos anos para delimitar figuras mais decorativas e mais trabalhadas (CERQUEIRA, 2018). Pensando em termos geracionais, é possível lançar a hipótese de que as mais antigas tinham mais contatos com brinquedos tangíveis do que as atuais, que possuem brinquedos intangíveis, como jogos eletrônicos.

Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977

BETIN, Thamires Antunes. **Impressão 3D aplicada na fabricação bonecos personalizados, bonecos colecionáveis e bonecos articulados**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão do Desenvolvimento de Produtos) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014..

CERQUEIRA, Paulo G. Boneco ou Action Figure? 2018. **Gramática e Cognição**. Disponível em: <https://gramaticaecognicao.com/action-figure-ou-boneco/>. Acesso em 01/07/2021.

DE OLIVEIRA, Fátima Regis. Ficção científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina. **Revista Contracampo**, n. 09, 2003.

Donald, Merlin. **Origens do Pensamento Moderno**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

HARSTELN, Rodrigo Ebert. **Inovação colaborativa de produtos em uma indústria de brinquedos—estudo de caso**. Dissertação (Mestrado em Gestão e Negócios) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Gestão e Negócios, Porto Alegre, RS, 2018.



HERNANDEZ, John Diego. **Toys and cartoons: the correlation between animated properties and toy products.** Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Rowan, Nova Jérсия, 2003.

MARTINEZ, L. Yana L.; LOPES, Ricardo Cortez. **Personagens: entre o literário, o midiático e o social.** Curitiba: Viseu, 2019.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos.** São Paulo: Boitempo, 2015.

OLIVEIRA, Samuel Quaresma et al. **Adaptação e desenvolvimento de modelos 3D como protótipos digitais de colecionáveis das personagens do universo transmídia The Rotfather.** PCC (Graduação em Design) - Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, Design, 2017.

OTTONI, André Luiz Carvalho. **Introdução à robótica.** Material de estudo do I ORCV Olimpíada de Robótica do Campo das Vertentes, Universidade Federal de São João del Rey, 2010.

ORIGEM DA PALAVRA. ROBÓTICA, Placa , Vírus, Âmbar!. **Origem da Palavra.** 2011. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/robot/>. Acesso em: 25/06/2021.

SILVEIRA, Igor. **O avanço tecnológico influencia cada vez mais o mundo dos brinquedos.** 2010. Correio Braziliense. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2010/02/05/interna_tecnologia,171484/o-avanco-tecnologico-influencia-cada-vez-mais-o-mundo-dos-brinquedos.shtml. Acesso em 28/06/2021.



Intervalos Seriais da Perspectiva das “Séries Culturais”

Les intervalles sériels à l’aune des “séries culturelles”

André Gaudreault¹

Philippe Marion²

Tradução de Christian Hugo Pelegrini³

1

Professor do Departamento de História da Arte e de Estudos Cinematográficos da Universidade de Montreal, titular da Cátedra de pesquisa do Canada em Film and Media Studies, André Gaudreault fundou em 2016 o Laboratório CinéMédias, onde dirige a International Research Partnership on Cinema Techniques and Technologies (TECHNÉS) e o Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des identités médiatiques (GRAFIM). Publicou *Du littéraire au filmique* (1988), *Cinéma et attraction* (2008), *La fin du cinéma?* (com Philippe Marion, 2013) e *Le récit cinématographique* (com François Jost, 1990 e 2017). Sua pesquisa rendeu-lhe vários prêmios e distinções, incluindo o Guggenheim Fellowship (2013), o Prêmio Léon-Gérin (2017), o Prêmio Killam em Ciências Humanas (2018) e dois doutorados honoris causa (da Paul-Valéry Montpellier 3 em 2019 e da Université Rennes 2, em 2021).

2

Doutor em Ciências da Informação e da Comunicação, Philippe Marion é Professor Titular Emérito da Escola de Comunicação da Université Catholique de Louvain (UCL). Co-fundador do Observatoire du récit médiatique (ORM) e do Groupe interdisciplinaire de recherche sur les cultures et les arts en mouvement (GIRCAM). É também diretor da unidade de pesquisa Análise de Mídia da UCL e administrador da Fondation Collectiana. Professor visitante na École des Hautes Etudes en Sciences de l'Information et de la Communication, na Universidade de Neuchâtel, na École européenne supérieure de l'image d'Angoulême. Em 2018, assumiu a função de investigador principal do programa de pesquisa EOS (Excellence of Science) *The Magic Lantern and its Cultural Impact as Visual Mass Medium (1830-1940)*. Especializado em narratologia da mídia e cultura visual, ele é autor de vários livros, incluindo *Schuiten, filiation* (2009) e *La fin du cinéma?* (2013, com André Gaudreault).

3

Christian Hugo Pelegrini é Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, Mestre em História da Ciência pela PUC-SP e Bacharel em Rádio e TV pela UNESP. É professor dos cursos de Cinema e Audiovisual e do programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF. É membro do Geliadis (ECA-USP) e do Geifec (FE-USP), além de coordenador do Entelas (IAD-UFJF). É autor de *Enunciação e narrativa em sitcoms: uma análise de Arrested Development* e é co-organizador de *Perspectivas do Audiovisual Contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços*, além de diversos artigos científicos em publicações nacionais e estrangeiras. É pesquisador com trabalhos sobre narrativas seriadas, audiovisual, narratologia transmidiática e comédia.

Résumé

Dans la mesure où elle s’inscrit par définition en creux, et comme en négatif, la notion d’intervalle permet d’explorer avec un regard nouveau la généalogie des médias et l’intermédialité, et plus particulièrement, ici, la compréhension du cinéma quant aux manières multiples et changeantes qu’il a de se situer dans son environnement médiatique. À cette fin, le présent article propose de mettre en perspective le concept d’intervalle avec celui de série culturelle. En tant qu’agent de définition identitaire et, donc, en tant que garant de la « carte d’identité » de chaque média, c’est souvent l’institution qui agit comme gestionnaire des intervalles identitaires qui séparent et distinguent les médias. Pour certains, la salle assure ainsi un intervalle identitaire décisif pour différencier le cinéma des autres façons d’appréhender les images mouvementées. Nous défendrons quant à nous l’idée d’une lecture sérielle appelant à transcender le côté figé de ces intervalles institutionnalisés qui séparent les médias, et à revoir et à réorganiser la cartographie des intervalles médiatiques – en n’hésitant pas à les réinterpréter, à les modifier ou à en créer de nouveaux pour les besoins légitimes de la recherche.

Mot-clés : séries culturelles, intervalles sériels, intermédialité, transmídia, cinéma, Netflix.

Resumo

O conceito de intervalo, à medida que existe apenas negativamente, através de uma ausência, torna possível explorar a genealogia da mídia e a intermídia a partir de uma nova perspectiva, e mais particularmente, no presente caso, examinar nosso entendimento do cinema com respeito aos muitos e mutantes modos como ele ocupa seu espaço no ambiente de mídia. Para isso, o presente artigo propõe examinar o conceito de intervalo da perspectiva do conceito de séries culturais. A instituição, como um agente para definir a identidade de cada mídia, e como fiadora do “RG” da mídia, frequentemente age como um administrador dos intervalos de identidade que separam e distinguem as mídias. Nesse sentido, a sala de cinema, no entender de alguns, fornece o intervalo de identidade decisivo para distinguir o cinema de outras formas de imagens em movimento. De nossa parte, argumentamos em favor de uma leitura serial que clama para que os aspectos fixos desses intervalos institucionalizados separando as mídias sejam transcendidos e para que a categoria dos intervalos de mídia sejam revisados e reorganizados – não hesitando, no processo, em reinterpretá-los ou modificá-los ou criar novos para as necessidades da pesquisa.

Palavras-chave: Séries culturais, Intervalos seriais, Intermídia, Transmídia, Cinema, Netflix.

Abstract

The concept of the interval, to the extent that it exists only negatively, through an absence, makes it possible to explore genealogy of media and intermediality from a new perspective, and more particularly, in the present case, to examine our understanding of cinema with respect to the many and shifting ways it takes its place in the media environment. To that end, the present article proposes to examine the concept of the interval from the perspective of the concept of the cultural series. The institution, as an agent for defining the identity of each medium, and thus as the guarantor of a medium’s “ID card,” often acts as the manager of the identity intervals which separate and distinguish media. In this way the movie theatre, the view of some, provides a decisive identity interval for distinguishing cinema from other ways of apprehending images in motion. For our part, we will argue in favour of a serial reading which calls for the fixed aspect of these institutionalised intervals separating media to be transcended and for the cartography of media intervals to be revised and re-organised – not hesitating, in the process, to re-interpret or modify them or to create new ones for the legitimate needs of research.

Key-words: Cultural series, serial intervals, intermediality, transmedia, film, Netflix.



Introdução

A missão deste texto⁴, como seu título indica, é explorar o conceito de "intervalos seriais", situando-o no horizonte das "séries culturais", um conceito que foi originalmente formulado por um dos autores presentes (GAUDREULT, 1997) e que por mais de dez anos tem sido, para nós, um vasto projeto de trabalho intelectual. Como preâmbulo, nós vamos nos deter brevemente na palavra "série", que acreditamos ser interessante por si só, nem que seja apenas pelo mistério das línguas, algumas das quais parecem flexionar a palavra apenas em seu plural. A palavra "série" também é interessante tanto *pelo que diz explicitamente*, quanto *pelo que sugere*: "Eis aqui um conjunto de elementos relacionados entre si," parece afirmar explicitamente a série, enquanto subentende, implicitamente: "Eis aqui um conjunto de elementos, cada um deles singular". Em outras palavras, nós podemos definir uma série como "uma sequência de elementos que são ligados entre si, mas tendo, com cada um deles, a sua própria singularidade". Pensando em uma série ou outra, Bouvard poderia dizer "Oh! Uma série! Aqui estão bons elementos conectados!", assim enfatizando a ausência de quebra na continuidade entre esses elementos. Pécuchet, entretanto, poderia exclamar: "Oh! Uma série! Aqui estão alguns bons elementos singulares!", de sua parte, enfatizando, ao invés disso, a presença de uma quebra na continuidade entre os ditos elementos. É um pouco como a história do copo meio vazio, que algumas pessoas veem, ao invés disso, como estando meio cheio. Em termos mais eruditos, isso é o que é chamado em teoria pragmática de "orientações argumentativas".

Como as séries são uma forma de se referir a intervalos sistematicamente, de dar a eles significado, elas supõem como resultado o "gerenciamento" destes intervalos. Neste sentido, toda série é caracterizada pela dinâmica paradoxal de, por um lado, a *ligação* dos intervalos e, por outro lado, de *desligá-los*. Em um caso, a importância dos intervalos é reduzida e, em outro caso, é amplificada. Juntos, intervalos são os guardiões de uma função essencial: a de manter o que pode ser descrita como uma "promessa serial".

Mas o que, precisamente, faz uma série? Será a mera repetição de um elemento (a mesma fotografia cinquenta vezes, por exemplo) suficiente para constituir plenamente uma série? E serem idênticos e homogêneos é condição

4

A obra em que o presente texto se baseia foi beneficiada com apoio financeiro do Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC) of Canada, do Canada Research Chairs program e do Fonds de Recherche Du Québec – Société et culture (FRQSC), sob a égide das infraestruturas de quatro universidades, encabeçadas por André Gaudreault sob o guarda-chuva do Laboratoire Cinémédias at the Université de Montreal: o Canada Research Chair in Film and Media Studies, o Programa de recherche sur l'archéologie et la généalogie du montage/editing (PRAGM;e), the International Research Partnership on Cinema Techniques and Technologies (TECHNÉS) e do Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des identités médiatiques (GRAFIM).



Intervalos Seriais da Perspectiva das
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

sine qua non da serialidade? Ou diferença e variedade são condições requeridas? Qualquer que seja o caso, uma coisa é certa, é que o próprio conceito de série combina elementos tanto de *ligação* quando de *desligamento*.

Por trás da palavra "desligamento"⁵ está um conceito de grande interesse para abordar a questão dos intervalos seriais. Para explicar isso, precisamos, por um momento, nos voltar para o francês, nossa língua nativa e a língua na qual o presente artigo foi originalmente concebido e escrito; o argumento linguístico que estamos prestes a fazer, infelizmente, não tem equivalente exato no português. Em francês, para "ligação" e "desligamento", nós usamos os termos *liaison*, um termo também emprestado pelo português para estabelecer algum tipo de conexão ou relação; e *déliasion*, ou "desligamento". No jargão náutico (de antigamente), *déliasion* era o "jogo entre as partes de um navio, em particular suas tábuas de madeira" (CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, 2005) ou o termo usado para descrever a "separação ou desunião das tábuas" (LITTRÉ, 1873). Acabou que o único sinônimo em francês reconhecido para este intervalo náutico *déliasion* é...intervalo (*intervalle*)⁶. A *déliasion* náutica se torna um problema quando as tábuas do casco, construídas para serem solidamente unidas, começam a se separar por causa do clima hostil a que o navio está sujeito em alto mar, por exemplo. Onde havia *déliasion*, os intervalos apareciam entre as tábuas e outras partes do navio, ameaçando-o de quebrar. Ao criar um intervalo, *déliasion* pode ser vista como "aquilo que desassocia" – o que quebra a unidade do todo, o que o desfaz. A unidade é dividida, quebrada em pedaços: quando *déliasion* ocorria entre as tábuas, a unidade do casco do navio era comprometida. Intervalo e – para retornarmos ao português agora – desligamento criam, então, partes no todo. E isso, precisamente, é a condição existencial da série. Podemos ver, então, porque o termo "série" sempre assume o que parece uma forma "plural" no inglês. Desligamento e o intervalo introduzem o *plural* no todo *singular*. Ou, mais precisamente, o desligamento e o intervalo multiplicam a singularidade do todo enquanto criam singularidades plurais. Esse é o paradoxo das séries e dos intervalos.

Em um contexto como esse, os intervalos produzidos pelo desligamento são, necessariamente, de ordem dissociativa. Além disso, etimologicamente, a palavra desligar deriva do latim *disligare*, significando desamarrar ou abrir (e, assim, liberar algo ou alguém). Indiretamente, o

5

Nota do Tradutor: a tradução optou por usar os vocábulos "ligação" para o francês *liaison* (ou o inglês *linking*) e desligamento para o francês *déliasion* (ou o inglês, *unlinking*). Saliente-se, no entanto, que a palavra "desligamento", neste texto, remete à "separação" (e não à interrupção do funcionamento).

6

Essa relação é feita pelo dicionário de sinônimos no software de correção gramatical québécois e de auxílio à redação Antidote (10, version 5.1), da empresa Druide.



Intervalos Seriais da Perspectiva das “Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

desligamento então vai de mãos dadas com independência: em francês, diz-se que para alguém tocar piano, seus dedos devem ser *deliés* [desligados, separados], significando que cada um dos dedos do pianista precisam manter uma flexibilidade autônoma e serem capazes de agir independentemente uns dos outros. O mesmo vale, em francês, para a psicanálise, em que a *déliaison* é a liberação de energia psíquica, que pode então, *circular livremente* como, por exemplo, em um sonho.

Mas e no caso dos tipos de séries a que a expressão “séries culturais” se refere? Há razão para crer que os intervalos desempenham um papel duplo aqui, que sua condição intrínseca como agentes de desligamento não os impede, paradoxalmente, de criar relações entre elementos que separam? É essa hipótese que vamos examinar nas próximas páginas.

Intervalos e séries midiáticas

É no contexto de uma reflexão sobre as mídias e sobre a cultura midiática que abordaremos o papel contraditório dos intervalos relacionados com as séries. Nosso objetivo, em poucas palavras, é tentar entender como o intervalo, enquanto conceito, atua neste outro tipo de série, a mídia como um todo (ou as séries midiáticas).

Os dicionários comuns definem o intervalo como “o espaço ou distância entre duas coisas...um vão, uma abertura” ou “espaço de tempo entre dois pontos no tempo”. Em música, o intervalo é a “diferença de altura entre dois sons ou notas, sejam sucessivos (na melodia) ou simultâneos (na harmonia)”⁷. Essa qualidade, tanto espacial quando temporal do intervalo, e a referência à música são muito estimulantes: o que nós vamos esboçar diacronicamente é uma forma de intervalo melódico (tomando a forma de uma sucessão, significando um processo “histórico”), mas nós também veremos que os intervalos de identidade que distinguem uma mídia da outra são, por sua vez, sincrônicas, significando parte de uma dinâmica da simultaneidade específica dos intervalos harmônicos. Era sobre a esse tipo de intervalo “harmônico” criado em tempos determinados que Roland Barthes (1961,p.224) se referia quando falou em “imperialismo do cinema... sobre outros processos de informação visual”



Intervalos Seriais da Perspectiva das
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Nesse sentido, nosso modelo de duplo nascimento das mídias (GAUDREULT;MARION, 2000) pode ser compreendido como "sucendo" o ajuste de identidade de um intervalo: o "segundo nascimento" significando o nascimento institucional, era aquele em que, legitimado pela sua definição e reconhecida visibilidade, era capaz de estabelecer seus intervalos de identidade separando-os de outras mídias ou, se preferir, da série harmônica das outras mídias. A homeostase do sistema de mídia específico de um período e de um contexto sociocultural pode, obviamente, ser transformado e rapidamente mudar suas regras hierárquicas, como é o caso em nossa era digital. Nesse sentido, a perda de nitidez dos limites derivados do que chamamos "*digitalização gradual do cinema*" (GAUDREULT;MARION, 2013, p.59-60) resulta em um enfraquecimento do lugar do cinema no concerto das mídias (um ponto ao qual retornaremos).

Será útil neste momento, acreditamos, executar uma primeira limitação do campo de estudo, baseado em uma estrutura clássica. O conceito de intervalo, no caso das séries midiáticas, pode ser estudado tanto sincronicamente quanto diacronicamente. Nós começaremos explorando o nível sincrônico, assim nos posicionando mais do lado da teoria que da história. Se nós fôssemos desenvolver um conceito de como a cultura das mídias funciona, nós poderíamos analisar a respectiva posição que cada mídia mantém com as demais no diálogo intermediário. Entender a cultura das mídias também é apreender os *intervalos de identidade* que subjazem a série harmônica das mídias. Nosso ambiente de mídia coloca à disposição dos seus usuários mídias singulares em que cada uma ocupa um ou mais espaços distintos – e que são separados uns dos outros por espaços (*em uma acepção distinta da palavra*). Esses espaços situados "entre" mídias e que as separam e as diferenciam umas das outras são, precisamente, intervalos.

Como um agente de identidade da mídia e como um fiador do "RG" dessa mídia, a instituição gerencia os intervalos de identidade que distinguem uma mídia da outra. Na sincronia peculiar da era digital em que nos encontramos já há algumas décadas, a perda de nitidez dos limites entre as mídias deu lugar a tão alardeada "convergência das mídias" e a igualmente famosa "narrativa transmídia", para usar as palavras de Henry Jenkins (2013), que cria novos efeitos seriais onde a mídia se interconecta e cria híbridos, com intervalos intermediais tendendo a se atenuarem, se



Intervalos Seriais da Perspectiva das
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

tornarem mais porosos e mesmo desaparecerem enquanto se ligam na grande *mise en chaîne* da transmídia (ao invés de uma *mise en scène*).

Para ilustrar essa situação, basta retornarmos ao caso do cinema e seus intervalos de identidade institucionalizados, e em particular àquele cinema de não muito tempo atrás que isolou a experiência fílmica por meio de intervalos particulares, como a sala de cinema como um espaço singular e supostamente insubstituível para o consumo de filmes. Barthes (1975, p.104), por exemplo, disse "quando eu falo cinema, eu não posso deixar de pensar em 'sala de cinema' mais que 'filme'." Para Barthes, determinar a sala de exibição como identidade da mídia "cinema" era um critério ainda mais decisivo que o objeto filme exibido lá. No fundo, para o assim chamado "cinema clássico", o princípio era como segue: "Se está fora da sala de exibição, não é cinema!". Esse princípio ainda tem alguns defensores bastante zelosos, entre eles Raymond Bellour, que observa:

[...]a projeção em uma sala de cinema, no escuro, o encontro para uma experiência mais ou menos coletiva, se tornou e permanece a condição de uma experiência perceptiva única e memorável, que define seu espectador e que é alterada em graus variados em qualquer outra situação. E apenas isso merece ser chamado de "cinema" (*qualquer que seja o significado que a palavra tenha em outras conexões*). (Bellour, 2012, 14, itálicos no original)

Eis aqui Bellour, colocando-se como o grande campeão da instituição do cinema, daquele que nós podemos chamar de clássico, para o qual exibir um filme em um telefone celular *não é mais cinema e não pode ser considerado uma experiência cinematográfica*. Tal ideia, por mais generosa que possa parecer com relação a uma instituição que é amada, mesmo adorada, e em alguns casos fetichizada, está começando a perder terreno. Ao longo do tempo tem tido cada vez menos e menos adesão. Especialmente desde as mais recentes ofensivas, consideradas por alguns, de fato, ofensivas⁸, por parte da principal plataforma de *streaming*, Netflix, para o qual nós ainda retornaremos.

A ideia de Bellour é que afinal existe um intervalo entre o que é cinema e *o que não pode ser cinema*, mesmo que o produto consumido

8

De toda forma, é isso o que grita, à plenos pulmões, o título de um artigo de Nicole Vulser – "Le géant américain, poil à gratter des salles de cinéma" (VULSER, 2018a) – publicado na versão impressa do Le Monde de 14 de novembro de 2018 e na versão on-line um dia antes com o título "Netflix irrite les exploitants de salles de cinéma" (VULSER, 2018b).

Intervalos Seriais da Perspectiva das
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

em cada caso seja o mesmo. O que é consumido em salas de cinema é, então, completamente desligado do que é consumido em qualquer outro dispositivo. Entre uma exibição em uma sala de cinema e assistir a um filme em um terminal de dados conhecido como *smartphone* haveria, portanto, um intervalo, se não um abismo. Nesse sentido, definições de uma mídia são, no fim, uma questão de gerenciar seus desligamentos.

Como, então, o cinema pode encontrar o seu lugar, seu lugar particular, um lugar separado, no “abrangente magma audiovisual” do qual Stéphane Delorme fala no editorial do *Cahiers du cinéma* de março de 2018? Nesse caldeirão, *mexidões* e *sarapatéis* da produção contemporânea da “imagem em movimento” – uma expressão tão datada quanto inapropriada, no fim, que se pode perguntar como obteve sucesso em alçar voo no carro chefe do cinema Francês, o CNC, que em 2010 se tornou o Centre national du cinema *et de l’image animée* (o Centro nacional do cinema e *das imagens em movimento*). Nosso magma audiovisual contemporâneo então consiste em uma serialidade transmidiática sincrônica que atrapalha os intervalos de identidade. Colocado de outra forma, o paradigma generalista de *imagens em movimento* está fortalecendo esta supersérie (“meta-série”?) que constitui a transmídia.

Além disso, alguém também pode perguntar se essa impertinente expressão, “imagens em movimento”, roçando ombros com a palavra “cinema” no nome do CNC, não representa, em certo sentido, a morte simbólica do cinema, daquele cinema que está, para algumas pessoas, constantemente morrendo. Se nós considerarmos a “cronologia das mídias”⁹ do país, nós veremos que a instituição clássica do cinema perdeu completamente o controle da situação. Mesmo que esse sistema, que estabelece tempos de espera precisos entre os vários modos de disseminar filmes, tenha sido concebido, precisamente, para permitir aos fiadores da instituição do “cinema” regular, à sua própria maneira e como quiserem, a chegada de filmes em várias mídias (entendidas aqui no sentido limitado de modos de assistir ou disseminar conteúdo audiovisual), após elas terem sido mais ou menos desmaterializadas. Na França, por exemplo, há mais de trinta anos, todo filme precisa ser exibido primeiro exclusivamente em salas de cinema por períodos variados de tempo, mas ao menos por alguns bons meses. Após a *slow food* e o *slow professor*, aqui vai a circulação *slow* (ou a

9

Nota do Tradutor: o “Chronologie des médias” é um dispositivo da legislação francesa, que opera nos termos explicados no texto. Não há dispositivo com as mesmas características na legislação brasileira.



Intervalos Seriais da Perspectiva das
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

troca *slow* dos filmes em cartaz). Nos últimos anos, essa regulação encurtou o tempo entre as janelas de exibição, especialmente entre o lançamento de um filme nas salas de cinema e outras "mídias". Mas esse encurtamento é executado em doses homeopáticas (um caso de mudanças *slow!*), como pode ser notado nesta mudança, anunciada em dezembro de 2018 no website Franceinfo:

Após anos de negociações, o ramo do cinema chegou a um acordo com respeito a "cronologia das mídias". O acordo foi fechado na sexta-feira, 21 de dezembro, no Ministério da Cultura. Esse novo texto vai tornar possível para filmes lançados em salas de cinema serem disseminados mais rapidamente na televisão e em DVD e em certas plataformas de streaming...mas não todas. (AGENCE FRANCE PRESSE, 2018)

Não todas? É fácil imaginar a que se refere esse "não todas". É claro para quem eles estão dizendo não, ou "*nyet*"(...flix!). Mas por que essa reprovação a Netflix? A resposta é simples. É por que a Netflix é parte de um grupo visto como "delinquentes"! Não é parte do grupo de plataformas visto como "virtuosos".

Com esse novo acordo, plataformas de streaming por assinatura estão divididas em duas categorias. Algumas podem disseminar filmes 17 meses após o lançamento em salas de cinema, ao invés de 36 meses como era antes. Mas eles devem ser vistos como "virtuosos"... Netflix, a principal empresa de streaming por assinatura, não é parte desse grupo, e deve continuar a esperar 36 meses. (AGENCE FRANCE PRESSE, 2018).

E o que, para o Ministério da Cultura Francês, consiste em virtude para uma plataforma de streaming? Em "fazer compromissos de investimento em produção de filmes" (AGENCE FRANCE PRESSE, 2018). Em produção de filmes *franceses*, é claro. Regulamentações nacionais, na França e em qualquer outro lugar, normalmente são voltadas para proteger a "nação" que as concebe e as decreta. Ninguém se surpreende em saber:



Intervalos Seriais da Perspectiva das
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

- que aqueles melhor atendidos pelos tempos de espera impostos pelo acordo da "cronologia das mídias" em ação desde 2019 são, antes das plataformas de *streaming* (nacionais ou internacionais), redes de TV a cabo francesas;

- que o maior beneficiário desta "cronologia" é o nacionalíssimo Canal+ francês, que deve esperar, ao programar um filme, "apenas" 6 a 8 meses após o seu lançamento em salas de cinema (com outras redes de TV a cabo pagas tendo que esperar de 15 a 17 meses, e redes abertas de 20 a 22 meses).

E as outras plataformas de *streaming*? Embora algumas delas (aquelas que praticam a virtude) podem mostrar um filme para seus clientes uns 17 meses depois do lançamento, a Netflix, por sua vez, precisa esperar 36 meses, ou TRÊS ANOS. Isso certamente pode dar a impressão de eternidade...

Para garantir a sobrevivência das salas de cinema, o streaming foi empurrado para trás, ao menos na França, para uma "vida após a morte" do filme. Mas eles não contaram com a Netflix sendo capaz de...contar! Contar seus trocados, em particular. E de usá-los de modo a subverter a ordem estabelecida e destruir a hegemonia da sacrossanta "cronologia das mídias", que garante prioridade às associações corporativas "tradicionais" no campo do cinema. Entre estes, a associação dos proprietários de salas de cinema é preponderante, especialmente quando o estado se envolve para proteger seus interesses, se não para proteger sua própria sobrevivência.

Antes da chegada da Netflix e seus consortes, era dado como certo que grandes filmes, feitos por grandes diretores, mostrando grandes estrelas, eram vistos em grandes telas em salas de cinema. Isso foi antes da Netflix ter "comprado" os Martin Scorseses, Susanne Biers, Steven Soderberghs e irmãos Coen deste mundo.

De fato, pode-se dizer que a Netflix pegou como seu modelo os heróis de suas maiores séries, como *Narcos*, *Narcos:Mexico* e *El Chapo*, que trazem personagens que ganham tanto dinheiro que se tornam capazes de subverter o sistema inteiro comprando não apenas um certo número de policiais, mas *todos os policiais*, um depois do outro. E comprando não "políticos", mas *todos os políticos*. Isso é exatamente o que está acontecendo no mundo do cinema. Como Capucine Cousin aponta:



Intervalos Seriais da Perspectiva das "Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Netflix...é o novo arruaceiro, tanto temido quanto cortejado pelo cinema e pela TV. Em 2015, o *Hollywood Reporter* citou o produtor Nigel Sinclair como dizendo "todos querem se encontrar com Netflix, todos os artistas, todos os talentos querem fazer um acordo inovador com a Netflix". (COUSIN, 2018, p. 5)

Netflix é uma companhia que faz tanto dinheiro que eles podem despejar grana, muita grana, para "comprar" quem eles quiserem e explodir com todas as regras e normas. Um pouco como traficantes de narcóticos que consegue, com milhões, se não bilhões de dólares, comprar silêncio e a *vista grossa* de cada funcionário do estado, permitindo a eles estenderem seu território sem limites.

Netflix, o El Chapo do streaming

Nós podemos, então, ver certa similaridade entre o modo como negociantes de drogas atuam e os métodos da companhia sediada em Los Gatos, California. Primeiramente, na forma como eles ganham dinheiro. É fácil imaginar quanto dinheiro a Netflix faz por mês com seus 167 milhões de assinantes¹⁰. Mês após mês, ano após ano. Graças a todo o seu dinheiro, a Netflix tem os meios para persuadir todos os envolvidos a adotar o seu modelo. Um modelo que nós podemos bem acreditar que seja *anti-espectador no cinema*, dada a notória relutância da companhia em trabalhar com salas de exibição.

A analogia entre os cartéis de drogas e a plataforma de *streaming* torna possível por em ação uma metáfora que é, em última instância... estupefaciente! Nós sabemos que a atividade de um traficante de drogas consiste em *produzir drogas e fazê-las viajar o mundo*, apontando o nariz em direção às fronteiras. E a Netflix também não faz produtos que atravessam fronteiras e deixam as pessoas "eufóricas"? Não chegam ao extremo de promover um vício¹¹ por apresentar o próximo episódio tão logo os créditos subam no final do anterior¹², de forma que eles sigam um após o outro quase automaticamente, promovendo as maratonas e estimulando a bulimia dos "devoradores de séries"? É quase como se os episódios fossem enfileirados, um após o outro, como carreiras de cocaína prontas para serem consumidas...

10

De acordo com os resultados financeiros de 2019 divulgados pela Netflix. Ver Tristan Gaudiaut.

11

No tocante a esse vício em Netflix, ver Mathilde Cesbron.

12

Capucine Cousin descreve esse encorajamento ao vício praticada pela Netflix da seguinte maneira: "Quando o primeiro episódio de uma série termina, a empresa sugere que nós sigamos diretamente para o próximo, zapeando os créditos de encerramento, e evidentemente sem ter que esperar pelos comerciais, o que poderia nos levar a interromper. Por padrão, o episódio seguinte começa automaticamente após alguns poucos segundos. No começo de cada episódio, a Netflix chega a sugerir, para "ganhar tempo", pular os créditos [da abertura]" (COUSIN, 2008, p39).



Intervalos Seriais da Perspectiva das
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

em série. Alguns gaiatos podem mesmo ir mais longe ao sugerir que a lógica da Netflix é menos Cartesiana do que "carteliana" – com o cartel, aqui, não aquele de Cali ou Medellín, mas de Los Gatos...

Mas vamos voltar a nossa linha – ou carreira?- de raciocínio. De onde vem a relutância da Netflix em lançar seus filmes em salas de exibição? É realmente uma declaração de fé *anti-espectador no cinema*? Na verdade, não...As partes culpadas a respeito da posição da Netflix são, ironicamente, os exibidores: exatamente os mesmos por trás da "cronologia das mídias", uma regra que, ironicamente, foi criada para protegê-los. Uma regra que, na prática, se tornou uma faca de dois gumes. Isso pode ser visto na reportagem da *Franceinfo* citada abaixo:

Em diversas situações...Netflix [...] tem criticado as leis francesas e explicado que é por causa dessas leis que eles não lançam mais os filmes que produzem nas salas de exibição: isso os forçaria a fazer seus assinantes esperarem 36 meses para ver o filme.(Agence France Presse, 2018)

Ai está! Entregaram o ouro! É fácil ver que o que está em jogo aqui não é nem mais, nem menos, que uma questão existencial: se a Netflix lançar seus filmes nas salas de exibição, estará condenada a não poder exibi-los na sua própria *raison d'être*, sua plataforma de vídeo *on demand*...e apenas depois de anos exibindo os filmes em salas de cinema poderá incluir os filmes em sua plataforma, quando os filmes já terão se desgastado e seu valor comercial já não será o mesmo. Uma vez que os filmes da empresa sejam mantidos fora das salas de cinema francesas, contudo, ela poderá aproveitar plenamente o uso exclusivo de um filme recente de Scorsese, por exemplo.

Em certo sentido, então, Netflix estava à mercê dos exibidores, que fazem as regras. Exceto por...algo não planejado que ocorreu apenas alguns anos atrás. Diversas plataformas de streaming acumularam dinheiro suficiente para atrair, sem nenhum esforço, os maiores nomes do cinema, cujo trabalho normalmente é visto em salas de exibição. Então estas plataformas começaram a produzir filmes que elas querem exibir. Mas exibir onde, exatamente? Nas suas próprias plataformas de vídeo *on demand*, claro. Deste modo, em um ato de doce vingança, privando as salas de exibição de algumas das maiores produções de hoje em dia.



Intervalos Seriais da Perspectiva das “Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Disso nós devemos concluir que, no choque entre salas de exibição e a Netflix, a plataforma americana teve êxito em reverter completamente os papéis com relação a “cronologia das mídias”, que algumas pessoas predizem que vai desaparecer no futuro próximo. De toda forma, se depender dos exibidores, nós podemos dizer que eles mudaram o seu tom. Podemos ver, por exemplo, em um artigo do *Le Monde* citado abaixo, que a responsável pela Associação dos Cinemas Independentes de Paris, Isabelle Gibbal-Hardy, está acenando a bandeira branca ao declarar que os filmes da Netflix “não devem perder a oportunidade de passar na tela grande. Scorsese é bom para os meus cinéfilos. Nós devemos encontrar uma solução” (*apud* VULSER, 2018a).

Séries Culturais e Intervalos de Identidade

No nível diacrônico, ou na forma abreviada, no nível da história mais que o da teoria, nós podemos confrontar os conceitos de *intervalo serial* e *série cultural*. Desta perspectiva, a abordagem da série cultural seria um modo de transcender o intervalo de identidade entre as mídias (tal como a sala de cinema, o decisivo intervalo diferenciador para Bellour) ou, para ser mais preciso, entre *séries midiáticas institucionalmente reconhecidas e delineadas*. De fato, o que torna possível a noção de série cultural não é, precisamente, ir além da aparente descontinuidade escavada pelos intervalos de identidade entre as mídias para trazer ao primeiro plano os elementos de continuidade que permitam estabelecer pontes entre as características menos óbvias, ou mesmo insuspeitas, que unam diferentes elementos midiático-culturais?

Devemos aclarar uma coisa aqui, contudo, com respeito aos intervalos de identidade. Primeiro, uma pergunta: quando falamos de sala de exibição como um elemento discriminador do cinema, estamos realmente mobilizando o que chamamos de intervalo de identidade? De fato, há uma forma melhor de colocar essa pergunta: com qual autoridade a sala de exibição convida a si mesma para a primeira fila dos elementos de identidade? Nós podemos, de qualquer forma, observar que, sob *pressão institucionalizante*, os intervalos sincrônicos separando mídias frequentemente tendem a amplificar seu poder de desligamento: é melhor criar margens do que ser vampirizado



Intervalos Seriais da Perspectiva das
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

pela primeira mídia vizinha que aparecer. Colocado mais metaforicamente, em uma dada cartografia midiática (em oposição a uma cartografia “fixa”), cada ente instituído tende a proteger seu território. Há uma lufada de lógica medieval no “classicismo” da institucionalização da mídia: a lógica da fortaleza, da torre de marfim. A resistência final da instituição “cinefilia” na França, que quer preservar esse intervalo diferencial da sala de exibição contra os assaltos da Netflix, não se parece como aquela de um castelo sob o cerco inimigo? Dessa forma, a força da singularização e da diferenciação que a institucionalização de cada mídia “clássica” mobiliza normalmente tende a transformar *intervalos* em *fraturas* – e, ao mesmo tempo, a nos fazer esquecer a conexão paradoxal entre os intervalos e as séries. Pois embora a separação criada pelo fosso do castelo realmente seja um vão, um desligamento, também é algo que autoriza a ligação possibilitada pela ponte levadiça...isto é, a junção interior/exterior. E isso, precisamente, é o que torna possível a ressonância simpática¹³ do intervalo harmônico.

Foi este o caso, por exemplo, do cinema foto realista no começo do século XX, que se estabeleceu expandindo o intervalo que o separava da animação (ao mesmo tempo em que estava intrinsecamente vinculado ao desenvolvimento dessas imagens em movimento conhecidas, precisamente, como “fotos animadas”) ao ponto de empurrar a animação para a periferia de seu sistema de identidade¹⁴. Neste caso, historicamente o intervalo se transformou em separação, ruptura, limites, fosso do castelo. Colocado de outra forma: o desligamento trazido pelos intervalos se tornou dominante. É como se a institucionalização da mídia houvesse instilado o desligamento como o princípio ativo dominante nos intervalos seriais.

Em certo sentido, a abordagem serial-cultural força o serialista cultural (se aceitarmos chamar assim o observador que utiliza as séries culturais como uma retícula para compreender a cultura midiática) a revisar estes intervalos que se tornaram rupturas e forças discriminatórias de isolamento, para instilar neles um princípio ativo diferente daquele do desligamento. Aqui é uma questão simples de tentar interconectar esses intervalos de diferenciação, pois é esse princípio de “reconexão” (*reliance*¹⁵) que, uma vez que nos livremos de noções institucionais congeladas, faz emergir as séries culturais no sentido em que entendemos o termo. Então, o elemento *sala de cinema* – o familiar intervalo de identidade singular – se

13

Nota do Tradutor: trata-se da continuação da metáfora com a música.

14

Sobre essa questão da “mise en périphérie” da animação pelo cinema clássico, ver Lev Manovich (2010, p.302).

15

No francês, usamos o termo *reliance* como é usado por cientistas sociais, com o sentido de “criar vínculos entre pessoas e sistemas”. Ver Marcel Bolle De Bal (2003).



Intervalos Seriais da Perspectiva das
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

beneficia por ser colocado em relação com o elemento *projeção luminosa* e o elemento *entretenimento compartilhado por um grupo de espectadores em um mesmo lugar*: é esse o tipo de "continuidade" que, em nosso modo de ver pode, precisamente, ser erigido como uma série cultural. Trabalhar com séries é, então, transcender esse aspecto fixo dos desligamentos institucionalizados, escolher outros eixos de relevância, no sentido de jogar uma luz diferente sobre nossa cultura das mídias.

"Institucionalização midiática clássica", nós dissemos acima. De fato, o qualificativo "clássico" é parte de um sistema de diferenciação de identidade de antes da era digital: nós sabemos o quanto a "digitalização" precipitou e acelerou a porosidade e a "suspensão da disjunção"¹⁶ entre as mídias. Isso cristaliza efetivamente a ideia de multimídia, ou o princípio da convergência identificado por Jenkins. A esse respeito, seria benéfico compreender o conceito de multimídia como o resultado de uma nova concepção de cartografia das mídias e dos intervalos seriais que os separam, e que busca neutralizar os intervalos de identidade que até então eram a lei. É como se alguém estabelecesse um novo sistema de *serialidade contínua*, livrando-se dos intervalos.

Nós também devemos notar que, de uma maneira relativamente inesperada (porque não envolve os mesmos regimes de conhecimento e de observação), as séries culturais no universo digital e a ecologia dos novos meios se fundem a medida em que se desenvolve seu caráter "hermenêutico". A hibridização e a porosidade do "magma audiovisual" que o digital produziu na cartografia midiática e seus territórios são, em certo sentido, um reflexo do viés científico de nossas séries culturais, que também modifica essas cartografias ao desvanecer numerosas fronteiras de identidade. A abordagem serial-cultural põe em jogo a necessária redistribuição dos intervalos seriais, assim colocando em série elementos de mídia aparentemente discrepantes que não são interconectados com a devida coerência e obviedade como uma mídia reconhecida com uma forte instituição por trás dela. De qualquer forma, a abordagem serial-cultural não conta (não mais), necessariamente, com os intervalos ou os desligamentos genericamente reconhecidos e "oficiais" entre as mídias. Nós repetimos, contudo, que o trabalho de um serialista cultural é heurístico e metodológico por natureza, enquanto a quebra de fronteiras entre as mídias



Intervalos Seriais da Perspectiva das
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

– que corresponde ao que nós chamamos de "pós-institucionalização" ou "neo-institucionalização", ou mesmo de "terceiro nascimento do cinema" (GAUDREULT; MARION, 2013, pp.171-177) – ocorre de fato na paisagem midiática contemporânea concreta.

A relação que estabelecemos entre as séries culturais e a consideração dos "novos" intervalos deveria obviamente ser discutida e refinada. Nesse sentido, o papel do serialista cultural não é apenas o de criar novos intervalos seriais. Sua tarefa deve consistir em reestabelecer o estado dos intervalos àquilo que a institucionalização pode ter tornado fraturas e rupturas, significando desligamentos de identidade. É como se a divisão e a procura por continuidades entre séries culturais restaurasse uma forma de intervalos seriais dinâmica, flexível – flexibilidade essa que é perdida no momento em que a identidade de uma mídia se cristaliza. É neste sentido que a abordagem serial-cultural talvez faça parte de uma perspectiva mais intermediática (trazendo à tona o sentido de fricção entre as mídias ou seus elementos) que transmidiática (mesmo que a transmidialidade pareça ter se tornado a norma na era da cultura digital e das práticas digitais). As observações de Jürgen Müller que seguem, além disso, dão uma boa indicação dessa dinâmica intermediática atuando nas séries culturais:

Nosso eixo de pertinência levará, então, a uma história rizomática [do audiovisual] da perspectiva dos pólos tecnologia, séries culturais e modos de pensar históricos, sem esquecer as práticas sociais e de produção de mídia. Essa história ...*não pode ser limitada à mídia tradicional, institucionalizada e estabelecida em séculos passados, mas deve incluir imaginações esquecidas, utopias e práticas; e representações textuais, pictóricas e pragmáticas por mídias "novas", "virtuais" e "em desuso". As histórias já escritas em mídias criadas e institucionalizadas são, então, cercadas por uma gama de histórias não escritas ou não escritas ainda, em pontos de vista datados sobre mídia e sobre mídias esquecidas. Nem é óbvio como fazer a história de uma mídia... porque não é óbvio que a mídia exista por si só...Então não devemos fazer, ao invés da história de uma mídia, a história da rede de relacionamentos dessa mídia?* (MÜLLER, 2007, 94, ênfases no original)



Intervalos Seriais da Perspectiva das
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Notamos que também poderíamos esboçar uma tipologia dos intervalos mais simples: intervalos no *sentido forte*, que dá origem a fortes desligamentos em meio a série; e intervalos no *sentido fraco* do termo, significando intervalos que não criam abismos ou mesmo vãos de identidade, algumas vezes ao ponto de esquecer que estes intervalos são, precisamente, seriais: neste caso o intervalo é mais próximo de uma transição, de uma preocupação em criar continuidade entre dois polos seriais. Aqui vemos o paradoxo animando as séries: elas tentam negar os intervalos que, paradoxalmente, as estabelecem. Em certo sentido, a abordagem serial-cultural é também a negação dos intervalos para melhor entender as séries que o pesquisador constrói. Notamos, mais uma vez, que estes intervalos em um sentido fraco do termo podem também ser interpretados à luz das características da cultura popular e da cultura das mídias. Eles podem então ser classificados como seriais, ou como Matthieu Letourneux (2017) descreve como tendo um “efeito de serialidade”. E os intervalos deste tipo de serialidade funcionam, em particular, para manter a continuidade, para criar a continuação dos elementos recorrentes, ao mesmo tempo em que injetam diferença (mesmo que apenas no tempo, cadência ou ritmo).

A Perspectiva Institucional VS. A Perspectiva do Serialista Cultural

A fixação de intervalos promovida pela instituição para preservar sua identidade precisa, também, por mais que seja fixa, ainda ser vista como diacrônica e em evolução. Porque a instituição evolui, uma vez que não tem escolha ou então se tornaria esclerótica, ela pode também incorporar (ou tentar incorporar, absorver) e codificar, por conta própria e sob seu controle, complementos tecnológicos, novos dispositivos de distribuição, novas práticas, etc. Mas onde o ponto de vista institucional é claramente distinto do ponto de vista do “serialista cultural” é na recusa em adotar o ponto de vista “serie-centrista” (GAUDREULT; MARION, 2015, pp.214-219) da instituição erigida em torno de uma mídia. Então essa questão recorrente, postulada em termos diacrônicos e baseada na “genealogia” dos intervalos de identidade: como uma mídia bem estabelecida pode se comportar



Intervalos Seriais da Perspectiva das “Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

diante da nova mídia rival em crescimento e avançando? Ou, novamente, como essa nova mídia pode gerenciar dissidências internas, a contestação de seus intervalos de identidade ou das hierarquias aceitas entre eles (assim como vimos com a crise da sala de cinema provocada pela Netflix)?

Basicamente, a instituição tem uma escolha entre duas soluções: ela pode recusar o aprofundamento de um intervalo de identidade, tentando incorporar o rival através de absorção – como o lanternista Roger Child Bayley que, cinco anos após a invenção dos irmãos Lumiere, situou o desenvolvimento do recém-formado Cinematógrafo como orbitando a lanterna mágica¹⁷ – ou, no outro extremo, pode criar diferença e, então, reforçar o poder de desligamento do intervalo.

Nos dias do início de sua competição com a televisão, aquela “máquina de fazer doido” em rápida expansão, e após ter desistido de absorvê-la, a instituição do cinema tentou usar o intervalo de identidade do tamanho da tela: era a tela grande *versus* a tela pequena, com tudo o que aquilo implicava acerca de julgamentos de valor. Televisão, contudo, recusando ser reduzida a sua tela pequena que por um bom tempo serviu como um apelido que acompanhava sua identidade, no final, aumentou a qualidade e o tamanho de suas telas domésticas em uma tentativa de neutralizar o intervalo diferencial. Com os *home theaters*, chegou a tentar absorver o cinema para o espaço doméstico¹⁸.

O cinema, por sua vez, tinha que compensar sua perda de intervalo (aquele entre a tela grande e a tela pequena, que se tornou cada vez maior) com algo mais – fazendo-o com seus recursos de atração, como fez ao longo de toda a sua história: HFR (alta taxa de quadros), 3D, tecnologia IMAX, etc. Notem que, neste aspecto, existe uma terceira solução para somar aos dois tipos de reações institucionais que nós já descrevemos, uma solução intermediária consistindo em encontrar novas formas de tornar as duas mídias complementares. Alguns exibidores, por exemplo, vão mais longe a ponto de verem a Netflix não como uma inimiga mas, ao invés disso, como um estimulante, levando-os a buscar novas formas de atração, o que pode consistir, por exemplo, em criar eventos em torno de filmes ao convidar atores ou produtores, ao arranjar encontros e debates etc.

17

Child Bayley escreveu em 1900, no começo do capítulo intitulado “Imagens de Lanternas Animadas”, adicionado ao final da segunda edição de seu livro, originalmente publicado em 1895: “No início de 1896, uma novidade no trabalho com a lanterna foi mostrada pela primeira vez em Londres, na forma de Mr. Birt Acres’ Kinetic Lantern, como era então chamada, pela qual cenas das ruas e outros objetos eram exibidos em movimento em uma tela com fidelidade admirável. Quase imediatamente depois, um número de outras invenções estavam em campo com instrumentos para executar exatamente a mesma operação, e as fotos de lanternas animadas sob toda a sorte de nomes gregos e latinos eram a sensação do momento.” (BAYLEY, 1900, p.102). Sobre este tópico, ver André Gaudreault e Philippe Marion (2013), pp. 217-218) e André Gaudreault (2015)

18

Um espaço doméstico que permite ao espectador evitar a provação social da sala de cinema, da mesma forma que a Amazon, como fornecedora de livros, permite que os leitores evitem a provação social das livrarias e das filas para o caixa. Sobre isso, ver o artigo da jornalista canadense e ensaísta Naomi Klein, que fala em um “futuro do não-encostar” em que “quase tudo é entregue em casa, mesmo virtualmente...ou fisicamente” e em que “nossos lares...já tornados nossos inescapáveis escritórios e nossos locais de entretenimento...nunca mais serão espaços pessoais exclusivos mas também, graças à conectividade digital de alta velocidade, serão nossas escolas, os consultórios de nossos médicos, nossas salas de ginástica, e...nossas prisões.” (KLEIN, 2020a).



Intervalos Seriais da Perspectiva das "Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Qualquer que seja a nuance, o que nós acabamos de descrever é uma boa indicação de como a concepção de intervalo é focada na instituição de mídia em questão. Isso, repetimos, não é a posição da abordagem serial-cultural. Neste sentido, serialistas culturais podem, se eles decidem que é isso que é preciso para as necessidades legítimas do vetor de seu trabalho, erigir a *tela* como uma super-série. Eles podem também limitar e delinear essa escolha, por exemplo, garantindo à *tela doméstica* o status de uma série cultural, eliminando (ou modificando ou reorganizando) os intervalos entre, por exemplo, a lanterna mágica, os projetores de slides domésticos, televisão, *home theaters*, etc.

Cinefilia como o Fiador dos Intervalos Identitários

A cinefilia também permite interrogar os intervalos de identidade gerenciados pela instituição do cinema a partir de um outro ângulo. A cinefilia é interessante por organizar os intervalos de uma maneira frequentemente paralela a da instituição, mas injeta neles uma motivação afetiva pronunciada (cinefilia sendo, de certa forma, o polo afetivo da instituição cinematográfica). É esse o caso das reivindicações feitas sobre a experiência social da sala escura do cinema como uma condição da cinefilia e mesmo, de acordo com Susan Sontag (1996), da resiliência do cinema. Para muitos cinéfilos, a sala de cinema é o que define a singularidade do cinema na série sincrônica das mídias visuais e é o que amplia os intervalos "harmônicos" (ver acima) entre o que é cinema e o que não é. Note, contudo, que assim como a instituição, a cinefilia também evolui diacronicamente, particularmente acerca daquilo que Jenkins (2013) chama de "tecnologias de entrega"¹⁹, estabelecendo uma clara distinção entre estes e o conteúdo da mídia. Jenkins explica: "Som gravado é a mídia. CDs, MP3s e cassetes de 8 pistas são tecnologias de entrega" (*apud* LARRUE, 2015, p.13).

Recentemente, com o rápido desaparecimento dos DVDs e das videolocadoras (os famosos e agora datados vídeo clubes), nós estamos vendo uma forma de resiliência cinéfila que tem dado origem, entre alguns usuários de DVDs, a um tipo de culto em torno dos discos e de seus estojos. O objeto físico em si se tornou o objeto concreto de uma nova cinefilia em um tempo da desmaterialização geral do cinema e da supremacia

19

Para Jenkins (2013,p.33), tecnologias de entrega são "as ferramentas que usamos para acessar os conteúdos de mídia"; eles são "apenas e simplesmente tecnologias" colocadas a serviço do conteúdo com o intuito de propagá-los e torná-los disponíveis, audíveis, visíveis, consumíveis etc. Observe que usamos a expressão aqui "Tecnologias de entrega" - em vez de "tecnologias de fornecimento" (o equivalente a "delivery technologies" na versão francesa do livro de Jenkins) - que pegamos emprestado de Jean-Marc Larrue (2015), que explica sua tradução em um e-mail pessoal de 5 de setembro de 2018 dirigido a André Gaudreault: "Eu conhecia a fórmula do 'abastecimento' mas há uma dimensão performativa inerente ao conceito de Jenkins que [fornecimento] não faz. Daí 'entrega', também no sentido de entregar uma mensagem (já que ele fala de 'conteúdo dos meios de comunicação'). " NOTA DO TRADUTOR: Optamos por manter a oposição entre "entrega" e "fornecimento" à luz dos sentidos construídos no arrazoado dos autores; no Brasil, o livro de Jenkins utiliza a expressão "tecnologias de distribuição".



Intervalos Seriais da Perspectiva das
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

das plataformas de streaming. Como o ex-diretor de uma agora defunta videolocadora em Quebec City, Michel Savoy, disse em uma entrevista para a jornalista Valérie Cloutier (2019), “o mercado do filme em mídia física vai permanecer para os verdadeiros amantes do cinema”. Ele acrescenta: “Algumas pessoas estão felizes com o sinal digital, mas para mim, eles [DVDs] são os meus amigos. Eu sou uma dessas pessoas que gosta de ficar cercada com objetos que me prolongam” (*apud* CLOUTIER, 2019). É preciso notar que quando Savoy fala em “mídia física” e seus amigos, os filmes, ele está se referindo a filmes em DVDs (e, anteriormente, a fitas VHS) que seu negócio tornou disponíveis para alugar: “na história, o cinema tem 120 anos. Se eles desaparecessem, o negócio de locação de filmes teria durado uns trinta e cinco anos, ou quase um quarto da história do cinema” (*apud* CLOUTIER, 2019), ele conclui filosoficamente. A paixão dos “DVDófilos” (DEQUEN, 2009) é, então, perceptivelmente similar à conexão que colecionadores cinéfilos tem com películas. Em certo sentido, cinéfilos são os guardiões dos intervalos de identidade.

Daí a pergunta incômoda: qual é, em relação aos intervalos de identidade, o efeito da desmaterialização que as mutações digitais têm nos reservado? Podemos até tentar uma comparação com outra mídia visual, o videogame. Nós sabemos que nesse campo, o console é uma tecnologia de entrega (no sentido amplo). É o console que dá acesso ao jogo e permite aos jogadores experimentarem suas características. O console é a condição de interatividade que cria os inconfundíveis intervalos de identidade dos videogames, há muito vistos como discriminantes. Então, em março de 2019, o Google lançou sua “Netflix do videogame”: uma plataforma de streaming para videogames sem consoles. Como Anthony Morel (2019) relata, “Isso é o que é conhecido como ‘*cloud gaming*’, e é a próxima ruptura tecnológica no mundo dos videogames, que antecipa no nome da mídia o desaparecimento puro e simples dos consoles”²⁰. Será que esta *cloud gaming* vai lançar os consoles na vala da perda dos intervalos de identidade? Ou eles serão reinvidicados por alguns (quem sabe, com um toque de nostalgia), como a película de cinema e os DVDs para os cinéfilos, como uma tecnologia indispensável para criar um intervalo de identidade entre videogame e outras mídias?

20

Ver também o artigo de Elsa Trujillo, “Stadia, le ‘Netflix du jeu vidéo’ de Google, débarquera en France en novembre” (2019), além do vídeo da coluna Cultura Geek of Anthony Morel, carregado em 19 de novembro de 2019 no site da BFMTV, onde se pode ler: “Os consoles de jogos são uma espécie em extinção? Esta é a aposta do Google, que está lançando o Stadia, sua plataforma de streaming de jogos. O princípio: um catálogo jogos de última geração que podem ser acessados sem a necessidade de um console ou PC. Tudo que você precisa é de uma tela, uma conexão com a Internet e um controlador.” (MOREL 2019).



Intervalos Seriais da Perspectiva das
“Séries Culturais”

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

Para concluir, diremos que o delineado acima mostra bem o que ganhamos ao associar a noção de série cultural à de intervalo como uma zona de fricção dinâmica com uma serialidade atualizada pelo pesquisador: o serialista cultural que assume a missão de identificar características seriais em um aglomerado de dados midiáticos-culturais. Colocar em série e identificar intervalos: essa é a *função editorial* do serialista cultural. Nós também vimos o quanto esse conceito de séries leva a contrariar o poder de desligamento dos intervalos. Como escrevemos em nosso artigo “Defesa e Ilustração do Conceito de Séries Culturais”:

Os contornos de uma série podem ser confundidos por um tempo com os de uma *prática*, mas sua vocação é outra: é ir além da prática ao forjar outras ligações e outras continuidades, para libertá-la de seu status de prática, para “desmediatizá-la” para dar-lhe uma função de um enquadramento heurístico, que é precisamente o que uma série cultural faz. (GAUDEREAULT; MARION, 2016,p.66).

Além disso, acreditamos que a seguinte observação de Laurent Gerbier sobre nossa concepção de série cultural toca na mesma questão:

O que é fundamental sobre o conceito de “série cultural” é que isso não é apenas uma prática cultural. Ela é, acima de tudo, uma escolha feita pelo pesquisador em resposta a um problema, que traz à existência uma categoria que parece fazer sentido. Visto sob esta luz, o conceito de “série cultural” é uma ferramenta de pesquisa que produz inteligibilidade que seja menos enviesada possível (significando o menos brutalmente genealógico possível, por que vai envolver usar o conceito para prevenir a eterna questão da origem de uma mídia, que funciona [...] como uma tela que impede o pesquisador de trabalhar inteligentemente)”. (GERBIER;GAUTIER, 2011)

Refletir em termos de séries culturais é um modo de revisitar – com uma sugestão de deliberado construtivismo – os intervalos de identidade entre mídias: um modo de, reiteramos, interpretar discontinuidades



Intervalos Seriais da Perspectiva das
"Séries Culturais"

André Gaudreault, Philippe Marion
Tradução de Christian Hugo Pelegrini

em termos de continuidades. Isso é para manter a perspectiva, também construtivista, de Michel Foucault, para quem a arqueologia tinha uma missão dupla, aquela de trazer à luz certos aspectos do fenômeno enquanto criava conexões e continuidades entre eles.

Uma leitura serial revisita, então, os intervalos melódicos e harmônicos da grande serialidade (a grande sintagmática serial?) midiático-cultural. Ela traz, nesse sentido, conexões e continuidades entre elementos disseminados e aparentemente disparatados. É nesse sentido que o serialista cultural revisita e reorganiza a cartografia dos intervalos intermediáticos – ao não hesitar em reinterpretá-los ou modificá-los ou ao criar novos para as necessidades legítimas da pesquisa.

Referências Bibliográficas

AGENCE FRANCE PRESSE. "Un nouvel accord modifie la 'chronologie des médias', les films arriveront à la télévision plus vite après leur sortie». **Franceinfo**, décembre 2018. https://www.francetvinfo.fr/culture/tv/canal/unnouvel-accord-modifie-la-chronologie-des-medias-les-films-arriveront-plusvite-a-la-tele-et-en-vod-apres-leur-sortie_3111671.html.

BARTHES, Roland. «Première Conférence internationale sur l'Information visuelle (Milan, 9-12, juillet, 1961)». **Communications**, 223-25. 1961 https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_938.

———. «En sortant du cinéma». **Communications**, 23:104-7. 1975 <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1353>.

BELLOUR, Raymond. **La querelle des dispositifs**. Paris : P.O.L. 2012.

BOLLE DE BAL, Marcel. «Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques ». **Sociétés 2** (80) : 99-131. 2003 <https://www.cairn.info/revuesocietes-2003-2-page-99.htm>.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES. «Déliaison » Trésor de la langue française. 2005. <https://www.cnrtl.fr/definition/dé-liaison>.



CESBRON, Mathilde. «Les trois mesures de Netflix pour renforcer votre addiction». **Le Point Pop**, avril.2017 https://www.lepoint.fr/popculture/dossiers/dans-l-antre-de-netflix/les-3-mesures-de-netflix-pour-renforcer-votre-addiction-06-04-2017-2117754_3394.php#.

CHILD BAYLER, Roger. **Modern Magic Lanterns : A Guide to the Management of the Optical Lantern, for the Use of Entertainers, Lecturers, Photographers, Teachers, and Others**. 2e éd. Londres/New York : 1900. Upcott Gill/Charles Scribner's Sons. <https://archive.org/details/cu31924031263183/page/n18/mode/2up>.

CLOUTIER, Valérie. «Clubs vidéo : des irréductibles qui tirent leur épingle du jeu». **Radio-Canada**, mars.2019 <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1161218/clubs-video-films-cinema-ville-quebec>.

COUEGNÁS, Daniel. **Introduction à la paralittérature**. Paris : Seuil.1992.

COUSIN, Capucine. **Netflix & Cie. Les coulisses d'une (r)évolution**. Paris: Armand Colin.2018.

DELORME, Stéphane. « Pourquoi le cinéma ? » **Cahiers du cinéma**, n°742.2018 <https://www.cahiersducinema.com/produit/edito-n742-pourquoi>.

DEQUEN, Bruno. «Les collectionneurs de DVD. Technophilie galopante et reconfiguration de la cinéphilie». **24 images**, n° 142 : 22-27.2009. <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2009-n142-images1108039/25059ac.pdf>.

GAUDIAUT, Tristan. «Netflix fait le plein d'abonnés à l'international». **Statista**, janvier.2020. <https://fr.statista.com/infographie/10302/nombreabonnes-payants-netflix-monde-etats-unis-international/>.

GAUDREAULT, André. «Les vues cinématographiques selon Georges Méliès ou Comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)». In **Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?**, édité par Jacques Malthête et Michel Marie, 111-31. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.1997.

———. «Le cinéma dit des premiers temps. Un bouillon de culture en pleine ébullition». In **Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et**



pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire, édité par André Gaudreault et Martin Lefebvre, 41-60. Rennes : Presses universitaires de Rennes.2015.

GAUDREULT, André; Philippe MARION. «Un média naît toujours deux fois...» **Sociétés & Représentations**, n° 9 : 21-36.2000.

———. **La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique**. Paris : Armand Colin.2013.

———. «Défense et illustration de la notion de série culturelle». In **A History of Cinema without Names : A Research Project**, édité par Leonardo Quarésima et Federico Giordano, 59-71. Milan : Mimesis International.2016.

GERBIER, Laurent;Flaurette GAUTIER. «Naissance d'un genre, naissance d'un medium : les séries culturelles et la question des origines (science fiction et comic books). Compte rendu rédigé par Flaurette Gautier». In Deuxième séance du séminaire série culturelle. Université François-Rabelais (Tours) : Laboratoire InTRu.2011. <https://intru.hypotheses.org/537>.

JENKINS, Henry. **La culture de la convergence**. Des médias au transmédia. Traduit par Christophe Jaquet. Paris/Bry-sur-Marne : Armand Colin/INA Éditions.2013.

KLEIN, Naomi. « La stratégie du choc du capitalisme numérique ». Traduit par Christophe Bonneuil. **Alternative révolutionnaire communiste**, mai. 2020a. <https://alt-rev.com/2020/05/19/la-strategie-du-choc-du-capitalismenumerique>.

———. "Screen New Deal : Under Cover of Mass Death, Andrew Cuomo Calls in the Billionaires to Build a High-Tech Dystopia". **The Intercept**, mai. 2020b. <https://theintercept.com/2020/05/08/andrew-cuomo-ericsschmidt-coronavirus-tech-shock-doctrine/>.

KRISTEVA, Julia. **Séméiotikè**. Recherches pour une sémanalyse. Paris :Seuil. 1969.

LARRUE, Jean-Marc. «Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale ». In **Théâtre et intermédialité**, 27-56. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.2015.



LETOUNEUX, Matthieu. **Fictions à la chaîne**. Littératures sérielles et culture médiatique. Paris : Seuil.2017.

LITTRÉ, Émile. « Déliasion ». **Dictionnaire de la langue française**. Tome 2. Paris : Hachette.1873. <https://www.littre.org/definition/déliasion>.

MANOVICH, Lev. **Le langage des nouveaux médias**. Traduit par Richard Crevier. Dijon : Les Presses du Réel.2010.

MOREL, Anthony. «Google lance son Netflix du jeu vidéo ». **BFMTV**, mars.2019. <https://www.bfmtv.com/mediaplayer/video/google-lance-son-netflixdu-jeu-video-1147972.html>.

MÜLLER, Jürgen E. «Séries culturelles audiovisuelles. Des premiers pas intermédiatiques dans les nuages de l'archéologie des médias». In **Intermedialité et socialité : histoire et géographie d'un concept**, édité par Marion Froger et Jürgen E. Müller, 93-110. Münster : Nodus.2007.

SONTAG, Susan. "The Decay of Cinema". **The New York Times**, février, 60.1996. <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>.

TRUJILLO, Elsa. «Stadia, le "Netflix du jeu vidéo" de Google, débarquera en France en novembre». **BFMTV**, juin.2019. https://www.bfmtv.com/tech/nouveaux-produits/stadia-le-netflix-du-jeu-video-de-google-debarquera-en-france-en-novembre_AN-201906060079.html.

VULSER, Nicole. «Le géant américain, poil à gratter des salles de cinéma». **Le Monde**, novembre.2018a

———. «Netflix irrite les exploitants de salles de cinéma». **Le Monde**, novembre. 2018b. https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/11/13/netflix-irrite-les-exploitants-de-salles-de-cinema_5382868_3234.html.

A gestualidade vocal na canção popular brasileira contemporânea

Resenha de: Ricardo Alexandre de Freitas Lima.
Actâncias vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo. 2020. 343 p. Tese de Doutorado – UNICAMP, Campinas.

Rafael Barbosa¹

Resumo

Esta é uma resenha crítica da tese de doutorado do Dr. Ricardo Alexandre de Freitas Lima. O autor organiza o trabalho em quatro capítulos: (I) no primeiro capítulo uma densa revisão de literatura acerca das bases teóricas; (II) no segundo capítulo o autor disserta sobre o conceito de autoetnografia e propõe a aproximação deste conceito aos seus procedimentos metodológicos; (III) no terceiro capítulo são contempladas a metodologia, a apresentação das canções escolhidas e o processo analítico acerca deste repertório; (IV) por fim, no quarto capítulo, considerações conclusivas acerca das análises são realizadas. Este estudo se faz importante à literatura do canto popular brasileiro ao fortalecer o estudo dos gestos vocais, semiótica da canção e particularidades da Nova MPB.

Palavras-chave: Canto popular brasileiro; semiótica da canção; gestos vocais; Nova MPB.

Abstract

This is a critical review of Dr. Ricardo Alexandre de Freitas Lima's doctoral thesis. The author organizes the work in four chapters: (I) in the first chapter a dense literature review about the theoretical bases; (II) in the second chapter the author talks about the concept of autoethnography and proposes the approximation of this concept to his methodological procedures; (III) in the third chapter the methodology, the presentation of the chosen songs and the analytical process about this repertoire are contemplated; (IV) finally, in the fourth chapter, conclusive considerations about the analyzes are carried out. This study is important to the literature of Brazilian popular singing by strengthening the study of vocal gestures, semiotics of the song and particularities of Nova MPB.

Keywords: Brazilian popular song; semiotics of the song; vocal gestures; NewIntroduction

1

Artista multimídia. Mestra em Artes
Visuais pelo Instituto de Artes da
UNICAMP (2019).



Esta é uma resenha crítica em que proponho uma síntese analítica da tese de doutorado do Dr. Ricardo Alexandre de Freitas Lima. Orientado neste estudo pela Dra. Regina Machado (uma importante referência na Gestualidade Vocal e Semiótica da Canção), o autor acumula uma trajetória acadêmica com estudos valiosos sobre Ary Barroso e Edu Lobo, bem como pesquisas nos campos de história da música popular, canto popular e comunicação social. Para iniciar o resumo deste denso trabalho, antepoño uma breve apresentação da estrutura escolhida pelo autor para tal discussão. Vejamos:

“Actâncias vocais: por uma cartografia gestual no canto popular brasileiro contemporâneo” (LIMA, 2020) é título deste estudo guiado pela Semiótica da Canção e pela Qualidade Emotiva da Voz em que houve a investigação dos gestos interpretativos de alguns cantores da contemporaneidade. O autor estruturou sua tese em quatro capítulos: (I) no primeiro capítulo, “Ferramentas de pensar: contextualização e aspectos teóricos”, o autor traz suas principais bases teóricas que consolidaram os estudos, entre elas a TAR (Teoria Actor-Rede) (LATOURET, 2012), Semiótica da canção (TATIT, 1996) e Qualidade Emotiva da Voz (MACHADO, 2012).; (II) no segundo capítulo, “Nu com a minha voz: a inflexão autoetnográfica da pesquisa”, o conceito de autoetnografia, fomentado a partir de concisas revisões de literatura, é trazido pelo autor a fim de apontar ao leitor pistas sobre a interação do pesquisador com as obras analisadas; (III) o terceiro capítulo contempla a metodologia, a apresentação das canções escolhidas e o processo analítico acerca deste repertório; (IV) no quarto capítulo, “De gestos e acionamentos da tradição”, as discussões acerca das análises são aprofundadas e o debate sobre tradição é um dos pilares para tais considerações.

Neste estudo o autor buscou entender as particularidades de gestos vocais² empregados na atualidade da música popular brasileira tendo por amostra padrão a tradição da canção na MPB³. As vozes da Nova MPB que percorreram as páginas analíticas da pesquisa foram Filipe Catto, Silva, Dani Black, Johnny Hooker, Tiago Iorc e Tó Brandileone. A escolha por tais artistas vem da reputação dos cantores no meio digital, da associação de pertencimento à Música Popular Brasileira, que as respectivas obras representam, e pela relação do pesquisador – na dimensão de cantor-pesquisador – com os objetos pesquisados. Este último ponto é amparado pela revisão de literatura que o cantor-autor traz sobre a autoetnografia que reflete a própria inserção social e identitária do sujeito com sua pesquisa.

1

Rafael Barbosa é graduado em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (2020). É discente do Mestrado em Performance Musical pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, tendo como orientador o Professor Dr. Clifford Hill Korman. É professor de canto e guitarra da Avanguarda Escola de Música desde 2016. Cantor popular e instrumentista (violonista e guitarrista) pesquisa a gestualidade vocal de Johnny Alf e Nat King Cole e, enquanto performer, possuiu, entre os inúmeros projetos, um quarteto de samba-jazz (Rafa Barbosa Quarteto) com releituras de canções populares brasileiras e canções tradicionais do repertório jazzístico onde atua como cantor, guitarrista e arranjador.

2

Os gestos vocais são efeitos, ornamentos e qualidades vocais utilizados pelo intérprete em sua performance vocal (LIMA, 2020; MACHADO, 2012; PICCOLO, 2006) particularly from the MPB (música popular brasileira).

3

Sigla comumente empregada para designar Música Popular Brasileira.



Estudos acerca da Semiótica da Canção, que tiveram como precursor Tatit (1996), foram insumos para que autores como Regina Machado (2012), em seu estudo que trata sobre gestos vocais no âmbito da semiótica, pudessem adquirir alicerces para seus trabalhos. Nesse sentido, a semiótica também observa o comportamento vocal dos cantores a fim de compreender os sentidos inscritos nos gestos interpretativos.

O autor ainda contextualiza o ambiente e período no qual os fonogramas analisados pertencem. É destacada a revolução digital evidente e inevitável aos cantores da contemporaneidade e pelas novas possibilidades comerciais, estéticas e sonoras associadas a esta nova era. Antes, na Antiga MPB, os festivais televisivos da Record, Excelsior e Rio guiavam os artistas às grandes gravadoras e à projeção midiática. Agora, na atual Nova MPB, o alcance às grandes massas é comumente realizado pelos canais alternativos e independentes provindos da atualidade globalizadora.

Como protocolo analítico, Lima utilizou os seguintes parâmetros para a análise de cada fonograma: andamento, tonalidade, tessitura, instrumentação, forma e ano da gravação. Estes padrões também foram utilizados por Regina Machado (2012) como procedimentos analíticos em seu trabalho acerca dos gestos vocais na música popular brasileira. Dois outros parâmetros, já não comuns ao trabalho de Machado, foram recursos do protocolo analítico trazido por Ricardo Lima: o suporte da mídia e a categoria sugerida para tais fonogramas nas plataformas de *streaming*. Tais critérios, a fim de relacionar contemporaneidade e tradição, são analisados em mesmas canções gravadas em momentos e por intérpretes tidos como embrionários da MPB em confronto com interpretações atuais. O autor percebe, a partir das análises, a retomada de um hibridismo cultural que foi vigente na MPB dos anos 1960. Na Nova MPB, tal hibridismo é resultado da globalização cultural dado pela proximidade com estilos da música atual como o pop, o rock, a música eletrônica e o hip hop.

Muito ainda há para se investigar acerca da Música Popular Brasileira. Trabalhos que exaltam sua história, contextos sociais e que buscam estudos minuciosos a abeirar-se da sua técnica interpretativa e composicional, são de suma importância para a resultante reflexão em práticas performáticas, etnográficas e pedagógico-musicais. No recorte do canto popular brasileiro,

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)



tal como na música popular em sua amplitude performática, estes estudos são adensamentos daquilo que é repassado e consolidado de forma oral e muitas vezes sem relações teóricas e científicas (em qualquer possível relação com a performance). Sob a luz do método científico, termos como gestos vocais – que já incorporavam a linguagem cotidiana do cantor e professor de canto popular – passam a ter validação na academia.

A tese de Ricardo Lima avigora a sequência de trabalhos sobre Semiótica da Canção – Tatit (1996) e Machado (2012) – e Gestos Vocais – Piccolo (2006) particularly from the MPB (música popular brasileira e Machado (2012). Estes são caminhos relevantes, adequados e novos para a investigação da canção popular nacional. A delimitação em obras musicais contemporâneas, tendo por meio investigativo uma plataforma de *streaming* (*Spotify*), indica a modernização do *performer*, do ouvinte e do pesquisador em música que não mais se delimita aos feitos do passado (que, sem dúvidas, devem ser alvos de estudo), mas também à performance musical em movimento. O pesquisador, por sua vez, é aqui inserido a uma vigorosa aproximação aos reais dados de audiência, entretanto, caso fosse a realidade deste trabalho um aprofundamento em dados estatísticos para a determinação deste *corpus*, é provável que fosse necessária a comparação de números com outras plataformas de *streaming*.

O estudo no qual aqui discutimos é revestido por bases teóricas sólidas e profundas que proporcionam às análises caminhos densos e, de fato, analíticos. São trazidas pistas de direções arrojadas e sérias para as pesquisas voltadas ao canto popular. Acredito que a contribuição da tese de Ricardo Lima, seja um agente catalizador para pesquisas no vasto campo, a ser explorado, da canção popular brasileira.

Referências

LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. 1ª ed. Salvador: EDUFBA, 2012.

LIMA, Ricardo Alexandre de Freitas. *Actâncias vocais: por uma cartografia gestual do canto popular brasileiro contemporâneo*. 2020. 343 p. Tese de Doutorado – UNICAMP, Campinas.



A gestualidade vocal na canção popular brasileira contemporânea
Rafael Barbosa

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. 2012. 192 p. Dissertação de Mestrado – USP, São Paulo.

PICCOLO, Adriana Nogueira. *O Canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa*. 2006. 233 p. Dissertação de Mestrado – UFRJ, Rio de Janeiro.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 1996.

Artista-burocrata

Lucas Rossi Gervilla¹

Patrícia Lobo Ferraz de Andrade²

Resumo

O presente ensaio tem como objetivo apresentar uma nova categoria de trabalho nas artes, a qual os autores chamam de artista-burocrata. São apresentadas novas obrigações no processo artístico contemporâneo desse novo tipo de artista. No que diz respeito à metodologia, são brevemente levantadas algumas características, editais e mecanismos de financiamento criados durante a pandemia, e como artistas-burocratas tiveram que adaptar-se a elas. São mencionadas as principais habilidades necessárias nessa categoria e, por fim, especula-se sobre possíveis desdobramentos futuros dessa nova profissão em um cenário pós-pandêmico.

Palavras Chave: Arte; artista-burocrata; burocracia; mercado de arte.

Abstract

This essay aims to present a new working category in the arts, which the authors call as artist-bureaucrat. New obligations in contemporary artistic process of this new kind of artist are presented. Regarding the methodology, some characteristics are briefly raised about public financing mechanisms created during the pandemic and how bureaucratic artists had to adapt to them. The main skills needed in this occupation are mentioned and, finally, the authors speculate about possible future developments of this new profession in a post-pandemic scenario..

Keywords: Art; artist-bureaucrat; art market; bureaucracy.

1

Artista Visual e cineasta. Doutorando (Bolsa Capes) e mestre pelo Instituto de Artes da UNESP e bacharel em Comunicação e Múltiplos pela PUC-SP. lucas.gervilla@unesp.br

2

Artista Visual, cineasta e pesquisadora. Graduada em Comunicação Social e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes pela UNESP. Lançou seu primeiro longa-metragem intitulado de 'O Palhaço, Deserto' no *Marché Du Film*, Festival de Cannes 2021. patricia.lobo@unesp.br



*"O artista era um fazedor de objetos;
hoje, é um facilitador, educador e burocrata."
Miwon Kwon, 2002.*

Fetichismo ou burocracia?

As artes estão em constante transformação. A ideia do artista que trabalha em um grande e iluminado ateliê parece pertencer a um passado cada vez mais distante. Já estão praticamente extintos cenários como um galpão com o pé-direito alto numa zona rural da França ou antigo prédio industrial em Nova Iorque, ambos cheios de cavaletes com telas em processo e bancadas onde pincéis dividem espaço com o café da manhã. A visão romântica do artista que está sempre trabalhando inspirado virou um estereótipo de séries *sitcom*.

Não basta apenas idealizar e realizar a obra, o artista tem que criar meios e contatos para viabilizar sua produção, exibição e incorporação ao mercado da arte. A partir do momento em que a arte é considerada uma mercadoria, ela passa a ser precificada, iniciando uma complexa relação entre o "regime de consumo e a arte", como aponta Anne Cauquelin (2005).

Na constante busca de intermediários entre os espaços criativo e apresentativo, há um vazio que precisa ser trilhado. Alguns artistas conseguem reconhecer esse caminho, outra parcela não. Alguns, na necessidade de ter uma obra apresentada ao público final, aprendem a desenvolver o próprio caminho e, o olhar tão cobrado pelo mercado, ou proposto pelo sistema econômico capitalista no qual vivemos cobra absurdamente o despertar do ser empreendedor que não há dentro de cada artista.

Empreender na própria arte é uma tarefa exaustiva para os artistas que se veem obrigados a saber determinadas funções caracterizadas como burocracias. Ao observar que isto deve-se ao período do século XIX, que é percebido com a chegada da burguesia ao poder, quando a arte torna-se "artigo de luxo", convertendo-se em uma mercadoria que apenas poucas pessoas poderiam ter acesso. Anteriormente, boa parte da arte produzida era encomendada por autoridades de cunho religioso ou pela nobreza. Entretanto, nesse período, a arte deixou de ser um sentimento, uma verdade expressada por um indivíduo na função existencial de artista.



Tal pensamento, apesar de parecer obsoleto, ainda tem seus resquícios na função nomeada neste ensaio de "Artista-Burocrata".

O capital pauta o *modus operandi* da categoria e sua criação: a busca incessante para adquirir o tão desejado financiamento para materializar a realização e comercialização da obra. Isto não quer dizer que os trabalhos artísticos são analisados sob perspectiva subjetiva e técnica do que é bom ou ruim em relação à feitura da obra. Gostar ou não gostar. Para isso, bastam os críticos e até mesmo os colunistas. Há mais colunistas do que críticos de arte nos meios de comunicação. Muitas notas jornalísticas e poucas críticas profundas.

Em nossos dias há ainda uma nova figura nesse jogo: o influenciador digital. Não é necessário ter formação para ser um influenciador, basta ter um vasto número de seguidores. O influenciador passa a ser um curador do mundo digital, usando suas redes sociais para divulgar a arte que ele ou ela consideram como "boa". O número de curtidas e compartilhamentos passa a aferir o valor da obra.

Envolto por esse cenário, o artista-burocrata vê seu tempo dedicado a intermináveis tarefas, e o fazer artístico é apenas uma delas e, talvez, à qual ele dedique menos horas. Seu ateliê é a própria burocracia.

A burocracia pandêmica

Com a pandemia do Covid-19, a classe artística se viu empurrada para uma situação ainda mais complicada: como continuar produzindo em meio ao isolamento social? Como expor? Como ser remunerado pelo trabalho? Evidentemente, não estamos falando de artistas milionários, como cantores que fazem lives patrocinadas por cervejarias multinacionais ou herdeiros de grandes fortunas *quatrocentonas*.

No Brasil, em meio a todo esse caos, começaram a surgir diversos editais - tanto da iniciativa privada quanto de instituições públicas - para fomentar a arte e evitar uma iminente falência do setor.

O Banco Itaú foi um dos primeiros mecenas pandêmicos, criando uma série de editais intitulada Arte Como Respiro, nas categorias de artes visuais, audiovisual, literatura, música, artes cênicas e poesia surda. Cada selecionado iria receber a quantia de 3 mil reais para ceder os direitos de uma obra para a



instituição. Em cada um dos editais, o valor disponibilizado foi em torno dos 600 mil reais, uma verdadeira quirela para um banco que tem seu lucro anual na casa de dezenas de bilhões de reais. A imposição de temas específicos para os trabalhos e a seleção de artistas consagrados fez com que a comissão organizadora tivesse que dar explicações públicas sobre suas decisões.

Na sequência, a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) lançou os editais Arte em Toda Parte e RespirArte, ambos com valores próximos ao do Itaú e com um número ainda menor de selecionados. Em muitas das categorias dos programas mencionados até agora, as obras deveriam ser inscritas no formato de vídeo, para facilitar sua veiculação na internet. Mas, e os artistas que não são familiarizados com essa linguagem? Novamente, o artista-burocrata adquiriu uma nova habilidade: produtor e editor de vídeos, passando também a ser videomaker.

Além disso, surgiram novas demandas para os artistas, como produzir versões digitais em 3D de seus trabalhos, além de criarem visitas virtuais. O burocrata da arte agora é programador, designer e aprendeu a mapear ambientes com fotos 360°. Artistas educadores se viram obrigados a produzir videoaulas. Multimeios. Tudo integrado, sem uma noção definida de tempo e espaço.

No final de junho de 2020 foi sancionada a Lei Adir Blanc³, através da qual o governo federal repassou, em uma única parcela, 3 bilhões de reais do Fundo Nacional de Cultura para os estados e municípios em ações emergenciais de apoio ao setor cultural. A lei foi dividida em três eixos: I - renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura; II - subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais; III - editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural. Novamente o artista-burocrata se viu desafiado. Para participar do eixo I, ele não poderia ter sido beneficiado pelo auxílio emergencial nacional (criado meses antes); No caso do eixo II, exigia-se obrigatoriamente o registro como Pessoa Jurídica, com uma razão social ligada à cultura. Por sua vez, no eixo III (editais), a inscrição não significa a aprovação, e um número alto de pessoas que iria competir por uma quantia limitada de prêmios, valores abaixo do mercado. O Mercado, esse ser invisível que está sempre se manifestando na vida do artista-burocrata, tem sido cada vez mais presente durante a pandemia, afetando diretamente os processos criativos. O artista-burocrata faz tudo, menos arte.

3

O filme pode ser visto no Youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gyfh9t8JAuo>. Acesso em 25 mai 2021.



Novas atribuições do artista-burocrata:

Nesse cenário de burocracia atrelada à arte, novas atribuições são impostas ao trabalho do artista: Trabalhar com planilha do Microsoft Excel, saber montar tabelas e orçamentos para incluir nos seus projetos; ter noções avançadas de administração de empresas, saber emitir nota fiscal eletrônica, Documento de Arrecadação de Receitas Federais (DARF), Recibo de Pagamento Autônomo (RPA), certidões negativas de todos os tipos; fazer declaração de imposto de renda (Pessoas Físicas e Jurídicas).

Além disso, dominar o pacote Adobe: Photoshop, Premiere, InDesign, Illustrator, Acrobat Pro; seja para a sua produção ou para montar seu portfólio; ter instalado em seu computador quase todos os *plugins* do *WordPress*. Para cada projeto, o artista precisa de uma conta diferente no Instagram e TikTok, e saber qual tipo de postagem gera mais engajamento.

Ainda como parte dessas novas atribuições, o artista precisa estar completamente familiarizado com o sistema de editais na área de cultura (eventualmente, também na área de esportes e outros correlatos), de todas as esferas: municipal, estadual e federal. Depois de mais de uma década se inscrevendo nesse tipo de programa, o artista-burocrata aprendeu a fazer orçamentos detalhados e sabe como funcionam os métodos de pagamento de cada uma das instituições.

Quando o artista-burocrata está inserido do mesmo modo na academia, ele passa a conhecer todas as categorias do Currículo Lattes, *Orcid* e *Research Gate*. Sabe diferenciar os principais tipos de citação bibliográfica: ABNT, Chicago e Hannover. Sempre que consegue criar uma nova obra, procura escrever um artigo sobre ela. Assim, pode aumentar seu prestígio acadêmico e pontuar ainda mais no seu Lattes.

Considerações Finais

Arte e burocracia andam hoje de mãos dadas em uma relação que parece ser indissociável. Com o ambiente pandêmico essa aliança foi ainda mais fortalecida, tornando-se a única forma de sobrevivência para milhares de artistas em todo o Brasil. É difícil prever qual será o futuro desse par em um mundo pós-pandêmico, mas o que podemos afirmar com certeza é



que uma retomada da economia artística não está nos planos do governo brasileiro.

Será que as exposições com visitas virtuais através da tela do celular irão continuar existindo? Se sim, estamos diante de mais um acúmulo de funções para artistas-burocratas: além de montarem as exposições físicas, terão que preocupar-se com a transposição delas para o ambiente digital (o que consome um parcela significativa do já diminuto orçamento).

Como ficam as famosas residências artísticas com as restrições de viagem ainda vigentes? Bate-papos via *Zoom* entre artistas de diferentes regiões não podem ser chamados de residência. Por que pagar para artistas viajarem para apresentações de trabalho quando é possível que eles apenas enviem um vídeo com palavras de gratidão à instituição promotora do evento?

Que os e as artistas-burocratas possam transformar todas essas dificuldades em impulsos criativos, comprovando que a arte jamais irá deixar de fazer parte da sociedade.

Referências Bibliográficas

CAUQUELIN, Ana. **Arte contemporânea – uma introdução**. Martins Fontes: São Paulo, 2005.

KWON, Miwon. **One place after another**. MIT Press: Massachusetts, 2002.

A Música como inspiração interdisciplinar para outros campos do saber

Music as interdisciplinary inspiration for other fields of knowledge
La música como inspiración interdisciplinaria para otros campos de conocimiento

José D'Assunção Barros¹

Resumo

O artigo propõe desenvolver o princípio de que é possível renovar e enriquecer um campo de saber a partir da assimilação dos modos de imaginação derivados de outro. O exemplo que sustenta a argumentação é o da Música. Busca-se mostrar como um certo modo de imaginação musical, ao lado da utilização de conceitos e perspectivas inspiradas na música, poderia contribuir para a renovação de diversos outros campos de saber. Sucessivamente, mostra-se como o modo de imaginação musical poderia inspirar renovações na História, Linguística, Filosofia, Antropologia, Sociologia, Geografia e Física. O artigo encerra-se com um convite para a experiência de enxergar cada um dos diversos campos de saber a partir de modos de imaginação extraídos de outras disciplinas.

Palavras-Chave: Interdisciplinaridade; Música; Harmonia, Polifonia.

Abstract

The article proposes to develop the principle that it is possible to renew and enrich a field of knowledge from the assimilation of modes of imagination derived from another. The example that supports the argument is that of Music. It seeks to show how a certain mode of musical imagination, together with the use of concepts and perspectives inspired by music, could contribute to the renewal of several other fields of knowledge. For this, it shows how the musical imagination mode could inspire renewals in History, Linguistics, Philosophy, Anthropology, Sociology, Geography and Physics. The article concludes with an invitation to the experience of understanding each of the various fields of knowledge on the perspectives derived from modes of imagination drawn from other disciplines.

Keywords: Interdisciplinarity; Music; Harmony, Polyphony.

Resumen

El artículo propone desarrollar el principio de que es posible renovar y enriquecer un campo de conocimiento a partir de la asimilación de modos de imaginación derivados de otro. El ejemplo que apoya el argumento es el de la música. Busca-se mostrar cómo un cierto modo de imaginación musical, junto con el uso de conceptos y perspectivas inspirados en la música, podría contribuir a la renovación de varios otros campos del conocimiento. Para tal, se demuestra cómo el modo de imaginación musical podría inspirar renovaciones en la Historia, Lingüística, Filosofía, Antropología, Sociología, Geografía y Física. El artículo concluye con una invitación a la experiencia de se entender cada uno de los diversos campos del conocimiento desde las perspectivas derivadas de modos de imaginación extraídos de otras disciplinas.

Palabras llave: Interdisciplinarietà: Música; Armonía, polifonía.

1

Professor-Associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História, e Professor-Permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. É Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense, e Graduado em História e Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.



1. Imaginação Musical e interdisciplinaridade

Neste artigo, nosso principal objetivo será o de abordar e propor, para diversos campos de saber, um diálogo interdisciplinar que talvez pareça pouco usual a algum deles. A origem de nossa reflexão e da interdisciplinaridade proposta será a Música. A questão que nos anima refere-se à oportunidade de utilizar conceitos e modos de imaginação típicos da Música para a renovação dos mais diversos campos de saber, tais como a História, Geografia, Filosofia, Antropologia, Educação, Psicologia, Literatura, e mesmo saberes ligados às ciências duras, como a Física. Veremos que certos conceitos tipicamente musicais – como os de acorde, polifonia, harmonia – tem sido aplicados ou poderiam ser aplicados aos mais diversos campos de saber. Há também um modo de imaginação típico da Música e dos músicos – que os habitua a lidar simultaneamente e de maneira harmônica com diversas realidades sonoras, as quais podem ser harmonizadas inclusive tirando partido de suas contradições e dissonâncias – que poderia ser incorporado, conforme nossa proposta, a outros campos de saber. Além das perspectivas harmônica e polifônica, das quais falaremos bastante neste artigo, certas formas musicais poderiam servir de inspiração para a expressão textual de campos de saber diversos. Vamos considerar este conjunto de potencialidades que a Música poderia oferecer não apenas como uma visão de mundo, mas também como uma perspectiva para trabalhar o conhecimento em suas diversas áreas, de um ‘modo de imaginação musical’.

Poderíamos começar por qualquer campo de saber. Vamos escolher, entretanto, a História – que é uma disciplina que, assim como a Música, lida com o tempo em seus modos de expressão. Qualquer realização musical desenvolve-se necessariamente no tempo, assim como qualquer experiência histórica também se dá no tempo e estende-se no tempo durante a sua realização; além disso, a História como campo de conhecimento também precisa criar narrativas para falar destas experiências históricas que um dia ocorreram, e essas narrativas historiográficas também precisam lidar com o tempo. Por tudo isso, podemos dizer que o tempo é uma dimensão essencial para a História, assim como é para a Música. Neste sentido, parece-nos mais do que oportuno começar pela História nesta busca de campos de saber que poderiam se beneficiar de um diálogo com o modo de imaginação musical.



Deve-se ressaltar que já há muito os historiadores estudam a música como objeto (a História da Música), e já há bastante tempo utilizam a música como fonte para a História (a História através da música)². Mas o que me interessa neste momento é outra possibilidade, menos comum: o uso da Música como interface interdisciplinar capaz de oferecer meios para a renovação da própria História como disciplina. Depois de explorar este primeiro campo de saber, quero me perguntar também, ou refletir sobre os progressos já feitos nesta direção de maior amplitude: poderá a música funcionar como interface interdisciplinar para qualquer outro campo de saber?

Já se pensou nisso em algumas ocasiões, mas há ainda um vasto caminho a ser percorrido no sentido de permitir que a Música funcione como fonte interdisciplinar para os saberes diversos. Será que certos conceitos típicos de Música (enquanto disciplina ou prática) não poderiam contribuir para oferecer à História, ou a qualquer outra disciplina, novos modos de análise, novos recursos expressivos, novas aproximações teóricas? A imaginação musical, típica dos músicos, não poderia contribuir para renovar os modos de imaginação que já são típicos dos historiadores, geógrafos, psicólogos, linguistas, físicos, biólogos, e assim por diante?

2. Polifonia: na Linguística e na História

O primeiro conceito musical que pensamos em abordar é o de polifonia. Este tem sido incorporado principalmente pela lingüística, para lidar com certas realidades discursivas, e também pela história, para lidar com fontes históricas que trazem dentro de si certa multiplicidade de extratos discursivos e de pontos de vista. Vejamos como este conceito tem ajudado a renovar estes saberes e outros, e como poderia abrir ainda outros espaços de inspiração interdisciplinar.

A polifonia, na música, corresponde à sucessão simultânea de diversas vozes musicais, ou de diversas melodias que caminham juntas, estabelecendo contrapontos, diálogos, imitações, dialéticas de pergunta e resposta. A música de Johan Sebastian Bach, compositor alemão da última fase do período barroco (primeira metade do século XVIII), oferece inúmeras realizações de construções polifônicas. Os conjuntos de choro no Brasil contemporâneo, nas suas realizações instrumentais, também elaboram a

2

Aqui me refiro à utilização da música como fonte histórica que permite compreender aspectos da história diversos, que não apenas a própria Música. Pode-se estudar a economia, a política a cultura de uma sociedade através de fontes musicais (canções, instrumentos musicais, registros relacionados aos espetáculos e ao consumo de música, por exemplo). Pode-se estudar a história religiosa através da música, a vida cotidiana de certa população, sua cultura material, ou inúmeros outros aspectos de uma sociedade e da história.



polifonia à sua maneira. Para resumir, podemos dizer que a escrita polifônica seria aquela na qual a composição se desenvolve em várias vozes que se sobrepõem ao mesmo tempo, avançando paralelamente e interagindo umas com as outras para a realização de um resultado maior. Opostos disto são a *monodia* (escrita musical em uma única voz, como ocorre nos cantos gregorianos) e a *homofonia*, modo de apresentação musical no qual uma melodia na voz superior comanda o discurso musical apoiada em uma base harmônica estabelecida a partir de uma sucessão de acordes. É somente na polifonia autêntica que todas as vozes afirmam cada qual a sua identidade, sem que uma se sobreponha às outras em termos de importância. A polifonia, pode-se dizer, é uma trama musical composta por muitas vozes.

Linguistas já clássicos e bastante conhecidos como o russo como Mikhail Bakhtin (1895-1975) utilizaram o conceito de polifonia fora do campo mais propriamente musical, aplicando-o à Literatura³. Bakhtin vale-se da ideia de polifonia para se referir à escrita do romancista russo Dostoevsky (1821-1881), mas também a estende a diversas outras criações no campo do Romance. Argumenta que, nesta forma de escrever, o discurso autoral é contraposto a uma diversidade de vozes distintas que se afirmam enfaticamente, seja a partir dos diversos personagens, seja através de inserções narrativas que trazem outros discursos que não são o do autor do texto. A esse jogo de várias vozes que ora dialogam, ora se contrapõem ou se digladiam, ora se citam mutuamente, ora expressam diferentes discursos ligados a distintas comunidades linguísticas, Bakhtin denominou “dialogismo”.

O chamado “romance polifônico”, para Bakhtin, seria aquele no qual, ao lado do narrador principal que conduz temporalmente o fio do discurso, afirmam-se diversas vozes ideológicas contraditórias (BAKHTIN, 2008, p.208). A bem dizer, na polifonia literária autêntica não deveria existir uma voz que subordina as outras, o que seria uma “monologia” ou o equivalente a uma “homofonia musical”, mas sim um autêntico dialogismo que estabelece uma trama na qual as diversas vozes polemizam entre si, afirmando cada qual a sua visão de mundo.

A incorporação à linguística e à crítica literária deste conceito extremamente familiar aos músicos – a polifonia – e a exploração criativa de suas potencialidades para abordar problemas não musicais, configura

3

A obra clássica é o ensaio de Mikhail Bakhtin sobre os Problemas da Poética de Dostoevsky (1963). Para aprofundar o uso do conceito de polifonia na linguística, ver MAINGUENEAU, 1990, p.69-83.



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

um fascinante uso interdisciplinar. Bakhtin mostrou, com a utilização deste conceito, que é possível pensar a criação literária, e a própria língua, a partir de uma imaginação musical. Depois do sucesso de sua aplicação ao campo da lingüística, a perspectiva da polifonia começou a ser trazida para a História, também a partir de Bakhtin, por autores como o micro-historiador italiano Carlo Ginzburg (n.1939), entre muitos outros. Pode-se dizer, neste caso, que um conceito originário da Música, mediado pelo campo da crítica literária, terminou por ser assimilado pela História de modo a produzir novas perspectivas teóricas e metodológicas. Essa triangulação entre três distintos campos de saber – a Música, a Crítica Literária e a História – constitui uma prática interdisciplinar extraordinariamente rica. No caso, o vocabulário musical que define a polifonia como um discurso multivocal, entretido por diversas melodias que se harmonizam e se confrontam, passou da teoria literária inspirada em Bakhtin à metodologia da História. Chamamos de ‘fontes polifônicas’ àquelas que apresentam um padrão mais intenso de dialogismo em decorrência da própria maneira como estão estruturadas, ou então em função dos próprios objetivos que as materializaram. Podemos também chamá-las de “fontes dialógicas”, em atenção à contribuição de Bakhtin. De todo modo, a característica deste tipo de fontes históricas é que a polifonia torna-se especialmente tangível. O historiador pode ler nelas uma trama formada por diversas vozes, da mesma maneira que o maestro tem sob seus olhos, ao ler a sua partitura, as diversas melodias encaminhadas pelos vários instrumentos da orquestra.

Fontes dialógicas por excelência, entre várias outras que poderiam ser mencionadas, são os processos criminais e processos inquisitoriais – os quais envolvem depoimentos de réus, testemunhas e acusadores, mas também a figura destes mediadores que são os delegados de polícia, os juízes e os inquisidores, e ainda os advogados para o caso dos processos jurídicos modernos. Os processos também são, além de dialógicos, “fontes intensivas” – fontes que buscam apreender e dar a perceber muitos detalhes, particularmente os que passariam despercebidos ou aos quais em outra situação não se dá a devida importância (lembramos, nos filmes policiais, os investigadores criminais vasculhando as latas de lixo e as pequenas pistas deixadas na cena do crime). Por fim, os processos também costumam apresentar um esforço significativo de compreender



a fala de um outro, de dar a compreender esta fala, embora também envolvam a possibilidade da manipulação da fala e as estratégias de silenciamento do inquirido.

Os micro-historiadores, de sua parte, têm desenvolvido uma habilidade quase musical de ler a polifonia nas fontes dialógicas. As diferentes versões dos acontecimentos que através delas se conflitam, as visões de mundo que os atores sociais encaminham uns contra os outros, as redes de rivalidades e solidariedades que daí emergem, as identidades e preconceitos, é todo este vasto e dialógico universo – não apenas capaz de elucidar as relações interindividuais, como também de esclarecer a respeito das relações de classe – o que se mostra como principal objeto de investigação para a análise micro-históricográfica que se torna possível a partir de fontes dialógicas como os processos criminais. A percepção polifônica, definitivamente, adentrou a metodologia histórica e os seus modos de expressão. Os historiadores, certamente, tiveram e ainda terão muito a aprender com os músicos.

3. Acordes: seu uso como conceito possível para os diversos campos de saber

Quero propor outra possibilidade interdisciplinar oferecida pela imaginação musical. Trata-se da possibilidade de trazer para os modos de elaborar a História (e para outros campos de saber inseridos nas ciências humanas, e mesmo fora delas) um outro conceito muito importante para os músicos: o de *acorde*. O “acorde”, na teoria e na prática musical, pode ser entendido como um conjunto de notas musicais que soam juntas e assim produzem uma sonoridade compósita. Tentemos esclarecer melhor este conceito musical, antes de prosseguirmos.

De maneira simplificada, podemos dizer que o acorde é um som constituído de outros sons, cada um dos quais integra a sua identidade sonora. Deve-se notar, ainda, que não são apenas os sons constituintes do acorde aquilo que configura a sua identidade sonora, mas também as relações de cada um destes sons com cada um dos outros e com a totalidade que os integra. Um som interferido por um outro, e mediado por um terceiro, transforma-se na verdade em um fenômeno sonoro novo,



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

de modo que podemos dizer que um acorde corresponde não apenas a uma combinação de sons, mas também a uma combinação de relações de sons que interagem reciprocamente. Além disso, é importante notar que o conceito de acorde tanto permite associar sons que estão ocorrendo ao mesmo tempo (as várias notas que compõem um único acorde e que podem ser representadas por um feixe transversal de pequenos círculos que representam cada som), como sons que se sucedem no tempo, já que uma mesma música é muito habitualmente constituída por uma sucessão de acordes que se resolvem uns nos outros de modo a entretecer uma espécie de narrativa harmônica⁴. Por ora, vamos nos ater ao potencial do acorde para representar uma simultaneidade de sons.

Podemos visualizar através de uma pauta de cinco linhas, como a que foi acima desenhada, a representação de um acorde musical. Todavia, devemos sempre compreender que o acorde é um fenômeno sonoro, independente da representação que lhe atribuamos em uma folha de papel. A representação de acordes na pauta musical, e de melodias formadas por notas musicais em sucessão, constituiu apenas um recurso prático e eficaz que os músicos inventaram para comunicar, uns aos outros, a música que deve ser executada⁵. No caso do acordes, entretantes, deve-se entender que, na realidade musical efetiva, as notas não se manifestam uma por cima da outra, como a figura de pauta musical exposta mais acima parece sugerir, mas sim uma “por dentro” da outra. Um acorde, enfim, deve ser compreendido como um som formado por vários sons que soam simultaneamente, uns interferindo nos outros e todos terminando por produzir uma coisa nova. De fato, tal como bem sabem todos aqueles que praticam a música, não é possível, senão rudimentarmente, representar um fenômeno musical e sonoro: só podemos senti-lo, depois de apreendê-lo através de nossos recursos auditivos. Só é possível perceber plenamente isto, esta realidade pungente que é o fenômeno sonoro, capaz de agregar simultaneamente realidades diversas que se presentificam em um único movimento, quando ouvimos ou tocamos música.

Se na teoria e na prática musical, o “acorde” pode ser de fato entendido como um conjunto de notas musicais que soam juntas e assim produzem uma sonoridade compósita, devemos lembrar, adicionalmente, que a noção de “acorde” não aparece exclusivamente na música, embora aí

4

Para uma compreensão mais aprofundada da dinâmica de acordes, na Música – a qual constitui a arte da Harmonia – ver SCHOENBERG, 1999; PISTON, 1987, KOELLREUTTER, 1986; MENEZES, 2002 e WISNIK, 1989.

5

A notação musical apresenta suas primeiras realizações conhecidas na Grécia antiga. O pentagrama musical atual, entretantes, desenvolve-se a partir de pautas mais simplificadas de duas e quatro linhas que fazem a sua aparição na Idade Média. Enquanto isso também tem uma origem medieval o conjunto de aspectos que iriam cada vez mais permitir um delineamento mais preciso no que concerne à identificação gráfica das notas musicais (alturas dos sons) e seus ritmos correspondentes (durações de cada som). Já bem estabelecido à altura da modernidade renascentista, o pentagrama (pauta musical de cinco linhas) prosseguiu com alguns aprimoramentos até atingir a pauta musical que hoje é eficazmente adotada pelos músicos do mundo inteiro. Para uma história da notação musical, ver BORDINI, 2011; PARRISH, 1978; TARUSKIN, 2005; David E LUSSY, 1882.



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

tenha a sua origem. O conceito de “acorde” também fundamenta campos diversos da criação humana, o que já revela mais uma vez o imenso potencial interdisciplinar deste conceito. A ideia e a noção de acorde aparecem, por exemplo, na Enologia – ciência e arte que estuda todos os aspectos envolvidos na produção e consumo do vinho. Um bom vinho é formado por notas que se harmonizam para formar o seu acorde de sabores. De igual maneira, a noção de acorde também está na base da arte da elaboração de perfumes, e, neste caso, o acorde passa a corresponder a uma mistura de aromas que, combinados, equivalem à informação total captada pelo olfato humano. Deste modo, o acorde olfativo também é constituído de notas⁶. Além disso, existem acordes cromáticos, como bem demonstraram os pintores impressionistas e pontilhistas⁷, e também a arte da produção de alimentos utiliza o conceito com vistas a representar as diferentes combinações de ingredientes.

Cada um destes campos – a arte da perfumaria, a enologia, a culinária, a pintura – beneficiou-se do conceito de acorde através de uma atitude interdisciplinar que proporcionou a cada um destes campos a introdução de toda uma nova perspectiva e de um novo vocabulário que inclui, além do conceito de acorde, a ideia de harmonia, notas, consonância, e outras palavras mais que primordialmente eram encontradas apenas na prática musical. Na Música – ou mais especificamente no sistema harmônico que se desenvolveu na história da música nas culturas ocidentais – o acorde costuma ser constituído por uma suposição de intervalos de terças que se estabelecem, do grave para o agudo, a partir da “nota fundamental”. Na figura atrás trazida pela pauta, cada um daqueles pequenos círculos que estão empilhados um sobre o outro corresponde a um som que poderia ter sido perfeitamente emitido de maneira isolada. No acorde, contudo, eles soam juntos: estão amarrados em um único momento, e por isso implicam um no outro formando uma identidade sonora nova. O acorde corresponde a uma simultaneidade de sons, a um feixe transversal de notas musicais que passam a interagir umas com as outras de modo a formar uma coisa nova. Quando escutamos um acorde, simultaneamente podemos prestar atenção no todo (na totalidade acórdica), em cada nota específica que o constitui, e em cada relação singular que se estabelece entre duas ou três notas no interior do acorde (ou seja, podemos escutar setorialmente as relações entre as notas e grupos de notas no interior do acorde). O acorde é um portal de percepções integradas.

6

Basicamente, a combinatória de aromas com vistas à produção de um perfume trabalha com três grupos de notas: as “notas de fundo”, que são constituídas pelos fixadores que mantêm o perfume por mais tempo, fazendo-o perdurar por sete ou oito horas; as “notas de corpo” (ou “notas de coração”), constituídas por moléculas que perduram 4 ou 5 horas antes de se volatilizarem; e as “notas de topo” (ou “notas de cabeça”), responsável pelo primeiro impacto do perfume.

7

Com relação à assimilação da imaginação harmônica ao tratamento das cores, Goethe, em seus estudos sobre a cor, já havia introduzido no trânsito do século XVIII para o XIX o conceito de “harmonia” – que na música remete ao ambiente acórdico – na sua Doutrina das Cores (1790-1810), assim como o pintor e químico Jean François Leonor Merrimée também esboçaria na mesma época uma teoria da harmonia fundada em misturas de cores (1830).



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

A minha proposição, que aqui apresento como ilustração de como a teoria musical e o modo de imaginação típico dos músicos pode beneficiar interdisciplinarmente diversos campos de saberes, é a de incorporar a este último campo de estudos esta poderosa imagem musical, a do “acorde”. A primeira proposta encaminhada é a de que, ao analisarmos um determinado pensamento autoral (na filosofia, na historiografia, na teoria antropológica, ou em quaisquer outros campos de saber), seria possível falar com bastante adequação em acordes formados por diversos elementos. Um “acorde teórico”, ou um “acorde historiográfico”, é a metáfora a ser aqui utilizada para se falar em um grupo de aspectos e/ou linhas de influência que permitem definir a visão de mundo e a prática de determinado filósofo, historiador ou antropólogo. O mesmo recurso, conforme sustentaremos, pode ser empregado para o exame de pensadores ligados a qualquer campo de saber. Este recurso interdisciplinar – a possibilidade de enxergar a complexidade de um pensamento autoral através da imagem musical do acorde – pode ser estendido a qualquer campo de saber.

Tal proposta busca superar a prática tão comum de classificar ou acondicionar autores em paradigmas ou correntes intelectuais, sempre de maneira simplória e como se estes paradigmas fossem enormes caixas nas quais poderiam ser encerrados definitivamente os diversos autores. A noção de “acorde teórico” nos permite restituir alguma complexidade à percepção sobre as especificidades de cada autor, de cada historiador, filósofo, educador ou intelectual. Se enquadrar um autor no interior de um paradigma pode trazer o efeito de podar algumas de suas especificidades, ou de pôr a perder algumas de suas singularidades, já a utilização da noção de ‘acorde teórico’ apresenta-se a possibilidade de enfrentar o desafio de recuperar um pouco desta complexidade. Assim, um filósofo como Walter Benjamin (1892-1940) já não é tão somente um materialista histórico (seu paradigma básico), mas também inúmeras outras coisas. Seu acorde teórico contém elementos diversos como a influência da Psicanálise, o estilo aforístico à maneira do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), uma consciência trágica, uma perspectiva messiânica revolucionária, a recusa à ilusão de progresso, e tantas outras notas quantas possamos pensar de modo a capturar a sua complexidade. Tudo isto se junta ao materialismo histórico para a formação desta identidade teórica extremamente complexa



que é a de Walter Benjamin, para dar apenas um pequeno exemplo entre outros que poderiam ter sido evocados. Isso é um acorde: a complexidade representada por um combinado de notas que supera a simplicidade das meras caixas classificatórias.

Proponho, enfim, que utilizemos o conceito de acorde para renovar o modo de abordar as identidades teóricas, mas também outros campos como a filosofia, antropologia, historiografia, sociologia, educação, psicologia, e tantos âmbitos de saber quantos possamos pensar. Isso seria investir efetivamente na interação entre a imaginação musical e cada um dos diversos saberes conhecidos. Trata-se de explorar a possibilidade de deixar que a Música atue em cada campo de saber interdisciplinarmente, fornecendo-lhe conceitos, vocabulários, modos de imaginação distintos daqueles que habitualmente são encaminhados pelos praticantes destes campos.

O modo de imaginação baseado no acorde também pode contribuir para visualizarmos identidades complexas, fora do universo autoral. Deste modo, a imaginação musical proporcionada pelo conceito de acorde pode contribuir para renovar interdisciplinarmente a Antropologia. Ao analisar realidades culturais diversificadas, os antropólogos e historiadores da cultura poderiam pensar em "acordes de identidades". Um indivíduo nunca é uma coisa apenas: frequentemente ele corresponde a um entremeado de coisas que o definem, ou a um acorde de identidades.

4. Outras sugestões de usos para o conceito de acorde: na Filosofia e na Geografia

Outra potencial aplicação do conceito de acorde refere-se ao estudo dos conceitos na Filosofia. A ideia de acorde coaduna-se perfeitamente com a imagem que, de um ponto de vista filosófico, podemos fazer de qualquer conceito. Um conceito, tal como um acorde, é formado também por diversos elementos que interagem uns sobre os outros, constituindo esse todo que é o conceito. A filosofia, aliás, chama aos elementos que entram na composição da compreensão de um conceito de "notas". Esta é uma coincidência bastante significativa, uma vez que, na Música, os sons que constituem uma composição (e também um acorde) são chamados de notas musicais. A aplicação da imagem do acorde ao âmbito da 'compreensão' e 'extensão' de um conceito mereceria um artigo à parte.



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

Por ora, quero também propor outro campo de possibilidades para o emprego da imaginação acórdica, agora associado à Geografia. Sabe-se que o espaço geográfico contém tempo. Quando contemplamos uma paisagem, podemos ver a superposição de objetos (em nossa metáfora, notas) com tempos e durações distintas. É possível enxergar, no meio que preenche e reconfigura um determinado espaço, muitas histórias simultâneas, assim como objetos que revelam as sucessivas mudanças no tempo, com seus ritmos diferenciados, do espaço e do meio físico.

Imaginemos uma pequena ou grande cidade, com seus elementos naturais e artificiais, com suas fileiras de edifícios, cada um deles erguido em uma data distinta. O calçamento também foi colocado em certo momento; às vezes, podemos até mesmo enxergar, através dos seus retalhos, setores distintos de tempo. As árvores na calçada talvez tenham idades distintas. Todos esses elementos e inúmeros outros, e também os fluxos de homens e mulheres que passam pelas ruas movimentadas em seu fluir cotidiano, fazem parte do acorde visual oferecido por uma paisagem. Com relação aos elementos mais fixos – os acidentes geográficos, os prédios e as estruturas construídas pelos seres humanos – qualquer paisagem esconde (ou revela) uma simultaneidade de camadas de tempo, através da sua complexa polifonia de objetos que remontam a épocas diferentes. Enxergar essa diversidade de elementos e aspectos, ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica, ao mesmo tempo harmônica e entrelaçadora de distintas séries polifônicas, é de alguma maneira pensar acórdicamente. Valemo-nos de uma imaginação musical quando ousamos evocar o acorde como conceito organizador de uma realidade urbana (ou rural). A Música, desta forma, é uma intertextualidade também possível para a Geografia.

Cada aspecto da natureza, ademais, pode ser compreendido a partir da ideia do acorde. Tomemos como exemplo o clima. O que chamamos de clima, com todas as sensações que o envolvem, pode ser compreendido como um tríptico acorde formado pela interpenetração da temperatura, pressão e unidade do ar. Entrementes, se o Clima pode ser pressentido como uma tríade formada pela combinação (em intensidades distintas) destes três fatores, o próprio clima torna-se também uma nota em um acorde mais amplo, que formará o Meio. Combinado ao bioma, ao relevo, à estrutura geológica, ao regime das águas, ao movimento dos gases, o clima constitui um meio



físico e natural ao qual os seres humanos acrescentarão as suas próprias notas com a materialidade por eles construída (os prédios e rede viária de uma cidade, as casas e estruturas produtivas em uma fazenda, e assim por diante). Uma paisagem geográfica, enfim, pode ser compreendida como uma interpenetração de acordes que contém outros acordes.

5. Uma sugestão acórdica na sociologia

Outras aplicações da analogia ou da estrutura dos acordes, ainda que não explicitados com este nome, parecem também estar presentes, de alguma maneira, em outros autores ligados às ciências humanas, através de algumas propostas teóricas ou analíticas específicas. Um exemplo notável, a meu ver, é o do sociólogo interacionista Howard Becker (n.1928).

Becker, além de sociólogo, também é músico, e chegou a atuar em determinado momento de sua vida como pianista jazzista. Ele reconhece a Música como uma linha forte de influências que ajuda a estruturar o seu pensamento sociológico. Chama-nos atenção a perspectiva sociológica de Becker sobre os objetos materiais, e também sobre os objetos sociais. Um de seus ditos mais conhecidos é o de que “as coisas são apenas pessoas agindo juntas”. Considero que isso é outra maneira de dizer que os objetos são complexos acordes formados por ações executadas por diversos seres humanos. Vejamos uma passagem do autor bem elucidativa de sua perspectiva. Sintomaticamente, o objeto escolhido para exemplificação é um instrumento musical. Mas poderia ser qualquer outro: um projetor de imagens preso ao teto de uma sala de aula, um automóvel que se desloca pela rua, um relógio de pulso... qualquer coisa. Mas vamos ao exemplo:

“Podemos ver que um objeto é, como eu disse mais acima, a encarnação física de todas as ações que todos praticaram para lhe dar existência. Um instrumento musical, apesar de sua indubitável realidade física, é a encarnação material de todos os experimentos em acústica que o tornaram possível. Mas é também a encarnação das escolhas feitas por muitas e muitas gerações de executantes e compositores para construí-lo e tocá-lo de determinada maneira, de ouvintes que aceitaram os sons resultantes como música e das empresas comerciais que tornaram tudo isso possível” (BECKER, 2007, p.72).



Howard Becker está nos dizendo que podemos fazer a leitura sociológica de um objeto – ou uma leitura sociológica dos objetos como um todo – se conseguirmos enxergar (ou escutar) as diversas notas que o constituem. Estas notas, na perspectiva de Becker sobre os objetos, são ações humanas: individuais, mas sobretudo coletivas. Se olharmos para um pequeno ventilador que gira suas hélices para aliviar o calor em um verão escaldante, poderemos ter sucesso em compreender este objeto sociologicamente se pensarmos na cadeia de ações que possibilitaram a sua idealização, construção, manutenção, permanência naquele recinto, uso de acordo com a função para a qual foi projetado (ou, ao contrário, o deslocamento para uma outra função não prevista).

O ventilador foi construído por alguém. Na verdade, em uma sociedade industrial, terá sido certamente construído por uma empresa, através da mobilização do trabalho de diversos trabalhadores. Seus materiais foram extraídos da terra, mas depois refinados por processos fabris. Como mercadoria, o ventilador foi posto à venda em uma loja inserida em uma rede comercial. Precisou ser transportado para lá da fábrica onde foi produzido, e precisará depois ser transportado da loja para o consumidor que dele se beneficiará. Há uma tradição ou uma fórmula industrial materializada no ventilador, este objeto que, além disso, foi inventado há muitos anos atrás, e aperfeiçoado sucessivamente para chegar a ter aquela forma e desempenhar aquela função. O ventilador, ademais, remete a uma rede de invenções mais amplas, e mesmo à descoberta da eletricidade que agora o anima. Funciona, aliás, porque há terminais elétricos por toda a parte, aos quais pode ser conectado. A sociedade, em alguns de seus aspectos, pode ser lida no ventilador que ela mesma produziu. As ações estão ali, combinadas de maneiras extremamente complexas, mas prontas a serem decifradas a partir de uma leitura sociológica que começa com o próprio exame da materialidade do objeto, de sua funcionalidade, das tradições que nele se materializam, do sistema econômico e produtivo que nele se projeta. Ali está um acorde de ações humanas combinadas, rodando ao ganhar vida através da energia que circula em suas fiações. Eis a possibilidade de enxergar um objeto inserido em uma sociedade como um acorde com todas as suas notas, embora o autor não tenha utilizado explicitamente este conceito.



O truque⁸ proposto por Becker é o de “ver objetos como o resíduo da ação conjunta de pessoas” (BECKER, 2007, p.270). Não seria este artifício típico de uma visão musical do mundo? Poderia ser diferente, se o próprio autor reconhece em diversas oportunidades como a Música ajudou a estruturar o seu pensamento sociológico? Com perspectivas como esta, afirma-se a possibilidade ou a habilidade de pensar musicalmente a Sociologia, ou de combinar uma visão musical ao tratamento dos objetos sociológicos, A Sociologia, nesse caso, pode ser utilizada como um instrumento (musical). O mesmo poderia ser dito com relação à História, Psicologia, Antropologia, ou à Física. Podemos nos valer dos diversos saberes como se eles fossem instrumentos musicais. Seus objetos (suas paisagens, suas identidades teóricas, suas identidades culturais, objetos materiais, formas sociais de organização, sistemas econômicos e inúmeros outros elementos) podem ser percebidos como acordes constituídos de muitas notas, ou como polifonias que colocam em jogo diversas vozes.

6. Formas Musicais: um exemplo na Antropologia

Outro aspecto musical que pode se abrir à inspiração interdisciplinar para os diversos campos de saber é a ‘forma’. A forma – na Música, como nas demais artes – é correspondente à organização interna dos materiais e temas no tempo ou no espaço (dependendo do tipo de arte) bem como à formação de ambientes internos na obra de arte. Dependendo da modalidade de arte, também se relaciona ao modo como organizamos o discurso (em frases que se interconectam umas às outras, por exemplo, tal como ocorre na poesia e na música). A forma cria – em uma obra de arte – uma divisão em partes internas, sessões e subseções. Também estabelece os tipos de limites e as conexões entre estas partes, de maneira explícita ou implícita, Em três palavras, a forma é o caminho percorrido pelo conteúdo. Tudo isso ficará mais claro a seguir.

Na Literatura e em outros gêneros de escrita, fica bem evidente o fato de que a forma estabelece partes internas através das quais flui o conteúdo da obra, uma vez que a tradição literária do Romance (um gênero literário que pode ser tomado como exemplo) costuma habitualmente dividir um livro em capítulos e outras sessões que se apresentam bem explícitas ao

8

Howard Becker, entre muitas obras, publicou um manual de pesquisa sociológica que intitulou “Segredos e truques da pesquisa” (2007).



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

leitor (mas mesmo um capítulo pode ter, dentro de si, também os seus ambientes internos). Uma peça de teatro, de igual maneira, é habitualmente organizada em dois, três ou mais atos, e cada ato é subdividido em cenas através das quais a trama se desenvolve. De maneira análoga, um filme também comporta as suas divisões internas. Esses três exemplos mostram o uso da forma relativamente ao tempo, pois a narrativa literária, a obra teatral ou fílmica, e também a música, expressam-se através do de uma sucessão temporal. Todavia, há outras artes – como a pintura, a escultura e a arquitetura – que não constituem (pelo menos não necessariamente) uma narrativa ou discurso no tempo, mas que nem por isso deixam de ter forma. Nestes casos, a forma torna-se uma organização não no tempo, mas no espaço de duas dimensões (no caso da pintura), ou de três dimensões (no caso da escultura e da arquitetura).

A Música também se desenvolve através de inúmeras formas⁹. Uma canção frequentemente apresenta uma forma repartida em duas seções recorrentes, ou também em três sessões nas quais a última é uma retomada dos materiais apresentados na primeira sessão. Mas há formas bem mais complexas, como a Forma-Sonata clássica, a qual coloca em jogo dois temas que se contrastam em sessões distintas da música e são posteriormente desenvolvidos pelo compositor até retornarem mais uma vez na sua forma inicial¹⁰. A Fuga, de sua parte, é uma forma polifônica por excelência: nela o tema circula através das diversas vozes musicais (os vários instrumentos, por exemplo) num intrincado jogo de perguntas e respostas. Já o *Tema e Variações*, para evocar um último exemplo, consiste em apresentar um tema simples para, em seguida, rerepresentá-lo sucessivas vezes de maneira mais complexa e transformada. Esses são alguns exemplos de formas musicais, embora não seja nosso objetivo discuti-las em profundidade no pequeno espaço deste artigo.

Poderia a forma musical – ou formas inspiradas na Música, como as que acabamos de lembrar – servir de suporte a obras científicas ou ensaísticas nos diversos campos de saber? Encontramos na literatura antropológica pelo menos um exemplo particularmente interessante. Lévi-Strauss (1908-2009), em *O Cru e o Cozido* [1964], decidiu organizar os capítulos de seu livro com base em formas musicais. Os capítulos desta obra que examina os mitos indígenas brasileiros apresentam títulos bem peculiares, como 'Canto Bororo', 'Variações Jê', 'Sonata de boas maneiras',

9

Entre outras obras, para uma visão da diversidade de formas musicais ver COOK, 1987; BAS, 1990; BERRY, 1985; MOORE, 1991; e ZAMACIOS, 1997.

10

Para um tratado dedicado inteiramente a esta forma musical, ver ROSEN, 1988.



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

'Fuga dos cinco sentidos', e assim por diante. O antropólogo belga ressalta, já na parte introdutória de sua obra (por ele denominada "Abertura"¹¹), que não se trata de um mero capricho autoral:

"Rapidamente, quase desde o início desta obra, constatamos que seria impossível distribuir a matéria deste livro de acordo com um plano conforme às normas tradicionais. O corte em capítulos não violentava apenas o movimento do pensamento; empobrecia-o e mutilava-o, tirava da demonstração sua agudeza. Paradoxalmente, parecia que, para que ela fosse determinante, era preciso conceder-lhe mais flexibilidade e liberdade." (LEVI-STRAUSS, 2010, p.33)

A forma tradicional de capítulos em sucessão linear simples, prossegue Lévi-Strauss em uma cuidadosa justificativa para o seu leitor, não seria a mais adequada à exposição de sua pesquisa e ao desenvolvimento de sua argumentação e reflexão. A ideia de inspirar a organização de sua obra em formas musicais conhecidas surgiu ao antropólogo para atender a demandas específicas, como a busca desta *simultaneidade* que já discutimos ao apresentar os conceitos de acorde e de polifonia, e também de outras possibilidades que têm seu lugar na música – como, por exemplo, a apresentação de um tema com seu sucessivo retorno em novos níveis de complexidade (à maneira da forma barroca *Tema e Variações*), ou ainda a possibilidade de apresentar um tema e desenvolvê-lo, para depois novamente retornar a ele (*Forma Sonata Clássica*). A opção por uma divisão da obra em capítulos não necessariamente simétricos, e cada qual com a sua própria especificidade de forma – ou com o seu próprio modo específico de organização interna – foi o que levou Lévi-Strauss ao audacioso uso de formas musicais na obra *O Cru e o Cozido* (1964). Também era importante assegurar a um só tempo a sensação de sucessividade e de simultaneidade, o que já vimos atrás que a Música consegue realizar extraordinariamente bem através de recursos composicionais como o da polifonia e de outros elementos de sua linguagem, como os acordes. A necessidade de conciliar sucessividade e simultaneidade aparece claramente na justificativa de Lévi-Strauss para as suas escolhas formais:

11

Abertura é também o nome de uma forma musical que aparece frequentemente nas óperas. Nela, o compositor apresenta os temas musicais que serão empregados na ópera, alguns deles relacionados aos personagens ou situações específicas.



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

“Percebemos também que a ordem de apresentação dos documentos não podia ser linear e que as fases do comentário não se ligavam umas às outras por uma simples relação entre antes e depois. Artífícios de composição eram indispensáveis, para dar às vezes ao leitor a sensação de uma simultaneidade, certamente ilusória, já que continuamos atrelados à ordem do relato, mas da qual podíamos ao menos buscar um equivalente aproximado, alternando um discurso alongado e um discurso difuso, acelerando o ritmo depois de tê-lo baixado, ora acumulando os exemplos, ora mantendo-os separados. Assim, constatamos que nossas análises situavam-se em diversos eixos. O das sucessões, evidentemente, mas também o das compacidade relativas, que exigiam o recurso a formas evocadoras do que são, em música, o solo e o tutti; o das tensões expressivas e dos códigos de substituição, em função dos quais apareciam, ao correr da redação, oposições comparáveis àquelas entre canto e recitativo, conjunto instrumental e ária” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p.33-34).

Com o intuito de mostrar que sua escolha também se relaciona ao caráter de seu objeto de estudo (a mitologia indígena), Lévi-Strauss também discorre sobre aspectos análogos entre o Mito e a Música, mostrando que ambos lidam de uma maneira muito peculiar com o tempo. De todo modo, para a discussão que mais nos interessa neste momento – a saber, a possibilidade de que uma imaginação musical possa vir a beneficiar diversos campos científicos de estudo – parece-nos legítimo considerar que a diversidade de formas musicais disponíveis aos compositores poderia inspirar também uma renovação das formas textuais utilizadas pelos cientistas ligados aos mais variados campos de saber. O insight de Lévi-Strauss, deste modo, merece uma especial atenção.

Somos ainda, nos diversos campos científicos de saber, e mesmo nas ciências humanas, um pouco limitados nas escolhas de nossas formas textuais. O modelo habitual de tese, que costuma perseguir uma única hipótese e se contentar em desenvolver monograficamente um tema único tratado em uma só direção, parece soar como um grande *Bolero* de Ravel.



Essa famosa e bela composição musical, elaborada pelo compositor francês Maurice Ravel em 1928, pode ser considerada uma forma monolítica. Ela extrai todo o seu interesse estético de uma progressiva densidade instrumental e de uma sempre crescente dinâmica (isto é, de uma evolução progressiva da intensidade sonora); e, principalmente, do tratamento de um mesmo e único tema a partir de sucessivas modificações na estrutura tímbrica (cada nova sessão da música reinterpreta o tema, embora com um novo instrumento conduzindo a melodia). O *Bolero* de Ravel propõe, pode-se dizer, uma coerência absoluta, limitando-se a uma sucessão linear do mesmo tema através de diversos timbres.

De certo modo, não deixa de ser também este o modelo de forma preconizado pela maior parte dos textos de demonstração científica, em especial nas teses e monografias. Não é nada raro que uma obra de antropologia ou sociologia, ou em diversos outros campos de saber, empenhe-se em esgotar um tema em uma única direção. O modelo monográfico mais habitual nas academias parece privilegiar claramente essa forma. Seria ela a única forma adequada para a exposição de uma pesquisa científica ou de uma reflexão acadêmica? Antes de prosseguir, será oportuno registrar algumas convenções utilizadas quando estudamos as formas musicais, pois nos valeremos delas mais adiante.

Em Música, costumamos nomear cada uma das sessões de uma composição com letras do alfabeto (a, b, c, d, etc). Uma nova letra (uma nova sessão da música) refere-se a um novo ambiente sonoro que se coloca para o ouvinte, dentro da mesma música. O *Bolero* de Ravel, contudo, é uma forma monolítica do tipo A', A'', A''', A''''', e assim por diante. Por outro lado, há outras formas musicais que colocam em jogo mais materiais temáticos. A forma ternária simples, muito usada nas canções, apresenta uma sessão A, uma sessão B, e o retorno de uma sessão A ou A' (utiliza-se a ' [linha] quando uma sessão retorna um pouco modificada, mas não o suficiente para que o ouvinte possa identificá-la como algo propriamente novo). A célebre Forma-Sonata, muito usada pelos compositores clássicos e ainda hoje, também coloca em jogo dois temas distintos, bem contrastantes. Há também formas que, embora trabalhando com um único tema, fazem-no com vistas a instituir mais decisivamente a variedade. A forma Tema e Variações, por exemplo, sempre apresenta na sua sessão inicial um tema



simples para depois, em suas sucessivas sessões, explorar este mesmo tema de muitas maneiras, variando pelo menos um dos seus aspectos (ritmo, harmonia, melodia, entre outros), tornando-o mais e mais complexo, introduzindo modificações sofisticadas, ou o que mais o compositor possa pensar para instituir uma significativa variedade a partir da unidade temática. De sua parte, a Forma Fuga, muito utilizada pelos compositores do período barroco, também trabalha com o tema único, mas lança mão da polifonia e reapresenta o motivo temático nas diversas vozes instrumentais, além de abordá-lo em distintas tonalidades.

Acabamos de mencionar algumas das muitas formas disponíveis aos compositores. Na escrita científica ou acadêmica, como já dissemos, às vezes fica a impressão de que temos sempre um Bolero de Ravel. São trabalhos vigorosos e impressionantes, mas sempre restringidos à mesma forma, ao mesmo padrão de escrita monográfica. Como um todo, parece faltar ao conjunto de trabalhos acadêmicos um pouco daquela ousadia levi-straussiana que permitiu ao antropólogo belga propor novas formas para o texto que apresentou sua pesquisa e argumentação sobre os mitos indígenas expostos no livro *O Cru e o Cozido*. Qualquer inovação formal, no meio acadêmico, é frequentemente admoestada. As digressões muito grandes são proibidas em nome de uma concisão e de uma linearidade argumentativa. Os retornos, em outras partes da obra, aos assuntos que já foram discutidos são desaconselhados¹². Fica aqui a questão. Poderá uma maior interdisciplinaridade com a música ajudar a mudar este quadro de tendências, um dia? Na área da História, começamos a ver um pouco a experimentação de novas formas com as chamadas “histórias cruzadas” e as “histórias interconectadas”, modelos que já aparecem muito na literatura moderna e no cinema mais recente¹³. A História Comparada, ao contrapor dois recortes distintos de espaço-tempo, também não deixa de suscitar novas experiências formais. O mesmo se pode dizer para outras propostas comparativas, como a sociologia comparada e a educação comparada. Quando se trabalha com duas séries, torna-se imperativo experimentar formas textuais não-lineares. Os modelos formais musicais poderão ajudar nesta empresa?

12

Já na Música temos formas como o Rondó, que apresenta duas séries que se alternam na composição: a série que reapresenta periodicamente o tema principal, embora comportando ligeiras modificações, e a série que sempre introduz novos temas. O esquema-rondó pode ser descrito, em letras, como ABACADAEA, etc...

13

O filme 'Pulp Fiction' (1994), por exemplo, constrói uma forma entrelaçada através da qual consegue “interconectar histórias” nas quais o protagonismo vai se deslocando para diferentes personagens da trama. Outros exemplos são *Crash – no limite'* (2004) e *21 Gramas* (2003). Além disso, o Cinema já trabalha há muito tempo com a experimentação formal em suas narrativas, com idas e vindas no tempo, desenvolvimentos paralelos, e muitos outros recursos.



7. A Música em interdisciplinaridade com a Física

Gostaria de evocar mais um campo, agora fora das ciências humanas, que também foi, em alguns momentos importantes, beneficiado por uma imaginação musical. Trata-se da Física. É atribuído ao célebre físico alemão Albert Einstein (1879-1955), aliás, um comentário particularmente significativo nesta direção: “se eu não fosse físico, acho que seria músico. Penso em termos de músicas. Vejo minha vida em termos de música”¹⁴. Não apenas isso, em outra oportunidade Einstein também fez um comentário revelador em uma entrevista acerca da descoberta da teoria da relatividade: “Ocorreu-me por intuição e a música foi a força motriz por trás desta intuição. A minha descoberta resultou da minha percepção musical”.

É este encontro interdisciplinar – entre a Física e a Música – que gostaríamos de abordar neste momento final. A ninguém ocorreria contestar, obviamente, que a Física ajuda muito a compreender a Música, uma vez que um de seus objetos de estudo é a produção e propagação das ondas sonoras, e é este fenômeno que está na base do trabalho musical, que não é mais do que a estetização e elaboração artística de ondas sonoras produzidas por instrumentos diversos e articuladas aos diversos aspectos do som musical, como o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre. Posto isto, poderíamos também dizer o inverso? Queremos nos perguntar se poderia a Música, de sua parte, ajudar também a compreender a própria Física. Antes do mais, podemos lembrar que a sintonia de físicos com a Arte – em suas diversas formas de expressão – não foi incomum na história da Física. Pode-se ressaltar a contribuição do físico dinamarquês Niels Bohr (1885-1962), um dos consolidadores do pensamento quântico. Bohr era um admirador entusiástico da revolução estética encaminhada pelos pintores Picasso, Braque, Juan Gris e Jean Metzinger¹⁵ na primeira metade do século XX, e imaginou o universo probabilístico dos elétrons como um mundo essencialmente cubista. Em certo momento, ele chegou a afirmar que o quantum seria o equivalente físico do cubismo, esta corrente estética que desenvolveu, na pintura, a possibilidade de enxergar um objeto a partir de várias posições ao mesmo tempo. Naturalmente que a teoria quântica e o cubismo desenvolveram-se ao mesmo tempo e de maneira independente, mas o reconhecimento da analogia entre os dois movimentos por um dos pioneiros da perspectiva quântica tem certamente algo a nos dizer em termos de uma abertura para o aspecto interdisciplinar¹⁶.

14

Einstein, por sinal, era um bom violinista amador. O exemplo não é isolado. Podemos lembrar também o astrônomo William Herschel (1738-1822), responsável pela descoberta do planeta Urano e da radiação infravermelha, que antes de se dedicar à astronomia havia sido um organista virtuoso, compositor e regente de orquestra.

15

Jean Dominique Antony Metzinger (1883-1956), além de pintor, foi um dos teóricos do movimento, sendo autor de diversos artigos que esclarecem e refletem sobre a proposta do cubismo, movimento ao qual aderiu em 1910.

16

De sua parte, os artistas cubistas sempre estiveram muito atentos aos desenvolvimentos da Física em sua época. Marcel Duchamp, em sua fase cubista, pinta o seu quadro “Nu Descendo a Escada” – no qual o personagem não apenas se encontra despido de sua roupa, mas também da sua epiderme – em atenção à tecnologia dos Raios X, descoberta que havia ocorrido em 1895



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

Somos levados a pensar, agora já novamente com referência à relação entre Física e Música, na interdisciplinaridade que se abre entre ambos os campos a partir das três grandes perspectivas que foram introduzidas pelos físicos a partir do século XX: a teoria da relatividade, a física quântica e a teoria das cordas.

Embora a Relatividade não seja muito diretamente apoiada em conceitos da Música, não deixa de ser interessante observar que seu criador pioneiro, Albert Einstein, tenha se expressado diversas vezes a respeito da inspiração musical que devia à Música por ocasião das intuições que o levaram a pensar relativisticamente¹⁷. Pensar o espaço e o tempo não mais como âmbitos separados, mas sim como um espaço-tempo no qual a três dimensões espaciais se entrelaçam à quarta dimensão temporal formando um único campo gravitacional, já revela algo da capacidade de pensar acordicamente proporcionada por Einstein – ele mesmo violinista e pianista, além de físico. Como em um acorde, o espaço e o tempo podem ser pensados (escutados) separadamente, como vinham fazendo os físicos que seguiam o tradicional paradigma newtoniano, mas também podem ser pensados juntos. Já mostramos no momento anterior que esta é uma das propriedades de um acorde: suas várias notas podem ser percebidas separadamente, se direcionarmos nossa escuta nesta direção, ou podem ser percebidas associadas às outras notas do acorde (em setores que revelam os intervalos produzidos por duas ou mais notas). Para além disso, ou ao lado disso, o acorde pode ser percebido de uma só vez, em sua totalidade.

Também a proposta da Física Quântica coaduna com este modo musical de pensar a realidade que é proporcionado pela harmonia musical¹⁸. Podemos lembrar, de saída, que a revolução proporcionada pela Física Quântica teve como um dos seus eventos fundadores a possibilidade de pensar o elétron simultaneamente como partícula e como onda. O modelo quântico ultrapassou o modelo planetário do átomo ao pensar nos termos de probabilidades. Um elétron, ao girar em torno de um núcleo, pode estar simultaneamente em um lugar e em outro, em todos, ou em nenhum. O elétron que gira em torno do núcleo atômico pode ser visto como uma onda probabilística. Nas experiências quânticas, dependendo do modo e momento de observação, o elétron também pode se apresentar como partícula ou como onda.

17

Para uma biografia de Einstein, ver CLARK, 1971 e HOLTON, 1996. As notas autobiográficas de Einstein podem ser consultadas em SCHILPP, 1979.

18

Para uma introdução à mecânica quântica, ver LIBOFF, 1994 e SAKURAI, 1994.



Não deixa de ser bastante revelador que tenha cabido a mais um físico-músico a ultrapassagem do modelo de imaginação que, a partir de 1911, vinha sendo utilizado para compreender o átomo. Este modelo, que já havia sido um avanço bastante significativo em relação às representações anteriores do átomo, havia sido idealizado pelo físico neozelandês Ernest Rutherford (1871-1937), o primeiro a visualizar os elétrons como mini-planetas de carga negativa a orbitar em alta velocidade torno do núcleo de carga positiva¹⁹. Entrementes, não tardaria que esse modelo – o qual considerava os elétrons (somente) como partículas – fosse amplamente superado pela proposta por Louis de Broglie (1892-1987), um jovem físico que também era violinista!²⁰ De Broglie foi capaz de imaginar os elétrons que giravam em torno do núcleo atômico não como propriamente partículas (ou não exclusivamente como partículas), mas sim como verdadeiras ondas orbitais. Esse insight estabeleceu definitivamente a possibilidade de pensar a dualidade ‘onda-partícula’ da matéria, abrindo novos caminhos para o desenvolvimento da Física Quântica. Teria sido uma mera coincidência o fato de que foi um físico-músico, acostumado a lidar no exercício de sua arte com ondas sonoras, o principal responsável por extrair todas as implicações da ideia de que os elétrons ora se comportavam como partículas, ora como ondas? Mais ainda, De Broglie foi capaz de visualizar um novo mundo formado por “ondas de matéria”, uma vez que a natureza dual dos elétrons e fótons foi logo estendida para as demais partículas atômicas e, em tese, para todos os objetos por elas formados²¹.

Se para o senso comum, e mesmo para a física mais tradicional (paradigma newtoniano), há obstáculos conceituais que dificultam bastante a possibilidade de se admitir que um objeto pode ser duas coisas ao mesmo tempo (onda e partícula), já para os músicos a dualidade (e a multiplicidade) fazem efetivamente parte de diversas de suas práticas. Certos conceitos da música afrontam criativamente as regras cotidianas do mundo físico dos objetos. Se o princípio da impenetrabilidade da matéria diz que dois corpos não podem ocupar um mesmo espaço no mesmo tempo, com os acordes musicais, conforme já vimos anteriormente, o que ocorre é precisamente que várias notas podem ocupar o mesmo lugar, interpenetrando-se e interferindo umas nas outras de modo a produzir uma simultaneidade sonora.

19

O modelo anterior, preconizado pelo físico britânico Joseph John Thomson (1856-1940), visualizava o átomo como uma espécie de “pudim de ameixas” no qual os elétrons de carga negativa ficavam incrustados em um núcleo de carga positiva (1904). Os dois modelos, o de Thomson, físico descobridor do elétron em 1897, e o de Rutherford – demonstrado em 1909 com a experiência de Geiger-Marsden, competiram durante algum tempo, mas em 1911 as evidências penderam para demonstrar a maior eficácia do modelo de Rutherford.

20

Louis De Broglie (1892-1987) iniciou seus estudos de graduação, na Sorbonne, em 1909, no curso de História, mas logo se transferiu para o curso de Física. Sua teoria sobre a dualidade onda-partícula foi apresentada em sua Tese de doutorado, em 1924, o que lhe granjeou o prêmio Nobel em 1929 (BROGLIE, 1924). Outro ensaio importante nesta mesma direção foi *Une tentative d'interprétation causale et non linéaire de la mécanique ondulatoire: la théorie de la double solution* (BROGLIE, 1956). Para uma biografia de Louis De Broglie, ver GEORGE, 1953 e LOCHAK, 1992.

21

A partir da formulação de De Broglie, inúmeros experimentos foram feitos com vistas a explicitar a dualidade da onda-matéria, em especial demonstrando que o observador necessariamente modificava o comportamento do objeto observado. Assim, o paradoxo da dualidade onda-partícula pode ser resumido de acordo com as palavras de Bruce Rosenblum: “Olhando de uma certa maneira, podia-se demonstrar que um átomo é um objeto compacto, concentrado em um único lugar. No entanto, olhando de maneira diferente, podia-se demonstrar exatamente o contrário. Podia-se mostrar que o átomo não é um objeto compacto, que é uma onda espalhada sobre uma larga região” (ROSENBLUM e KUTTNER, 2017, p.12).



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

Um detalhe interessante, aliás, deve ser observado. Vários sons podem caber no mesmo lugar (o acorde); por outro lado, um único som (uma nota isolada) também pode ocupar vários espaços ao mesmo tempo, se considerarmos que um mesmo som pode ser escutado em vários lugares no momento mesmo em que é emitido²². Um flautista, por exemplo, pode tocar uma melodia em um ambiente fechado ou semiaberto, e ouvintes situados em ambientes distintos podem escutar esta melodia no instante mesmo em que ela é tocada, embora não possam ver o músico que a está produzindo. Dito de outro modo, a música – beneficiando-se da difração que é característica dos fenômenos ondulatórios – ocupa vários lugares simultaneamente, embora os músicos que a produzem, rigorosamente falando, estejam sempre em um único lugar.

Voltemos, entretanto, aos acordes. Além da sua pluralidade simultânea, já comentamos que a atenção auditiva pode extrair várias situações distintas de um mesmo acorde. Podemos escutá-lo em sua totalidade, mas podemos também direcionar nossa audição para apreender setores separados deste acorde (intervalos produzidos pela combinação de dois ou mais dos sons que dele fazem parte). Por fim, se este for o direcionamento de nossa escuta, podemos prestar atenção em uma única nota dentro da totalidade acórdica. Para isto, basta ter algum treino auditivo. A possibilidade de extrairmos diferentes audições de um simples acorde, tanto para o músico como para o ouvinte, não deixa de ser uma abertura de horizontes para a dualidade. Escutar o acorde na sua totalidade equivale a percebê-lo como o fenômeno que engloba todas as possibilidades. Escutar apenas uma única nota escolhida no interior do acorde, através de uma observação (uma escuta) dirigida, equivale a apreender a nota em uma posição e materialidade específicas.

Estamos lidando muito livremente com esta analogia, pois a nossa intenção é apenas a de aqui evocar um modo de percepção múltipla da realidade que é facilmente proporcionado àqueles que praticam (e escutam em um maior nível de profundidade) a música. Em termos simples, o acorde, além de ser uma realidade sonora compósita, permite ao ouvinte a dualidade ou multiplicidade de percepções. Como nas experiências de observação de feixes de elétrons realizadas pela Física Quântica, é o observador (o ouvinte) quem define o que o acorde oferecerá para a sua escuta.

22

Isso sem mencionar que o som atravessa o tempo. Sofisticados instrumentos físicos, nos dias de hoje, conseguem captar até mesmo as ressonâncias dos ruídos produzidos no Big Bang, no início da formação de nosso universo. Além disso, a obra de arte musical também atravessa o tempo, em sucessivas reinterpretações.



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

Para um músico acostumado com as dualidades e multiplicidades de sons que se combinam no interior de uma harmonia, não é difícil aceitar, contra o senso comum, a dualidade onda-partícula, e tampouco outras aparentes ambiguidades do mundo físico que foram identificadas pela física quântica. Na Música – com a utilização de texturas polifônicas e com a profundidade harmônica oferecida pelos acordes formados por diversas notas – somos habituados a perceber uma realidade na qual diversas coisas acontecem ao mesmo tempo, e, ademais, onde as contradições (as dissonâncias) harmonizam-se esteticamente. Na música, as contradições não são vistas como inconsistentes: são trabalhadas esteticamente.

Existe um modo musical de imaginação – é o que sustento aqui – que habitua à percepção da diversidade, da convivência e harmonização dos contrários, das escolhas feitas no interior de um universo sonoro mais amplo. A Música, por assim dizer, abre caminhos para um novo padrão de consciência. Com relação à possibilidade de compreender com clareza a dualidade onda-partícula, será que não teria sido esse modo musical de imaginação o que auxiliou o físico-músico Louis de Broglie a imaginar a Física de uma nova maneira?

A Física Quântica, enfim, firmou-se como uma das perspectivas fundamentais da Física contemporânea. Antes de prosseguirmos, aliás, é interessante lembrar que este novo paradigma científico também tem sido compreendido como um benefício para a proposta da transdisciplinaridade. Assim, o documento final do congresso internacional *Ciência e Tradição – Perspectivas Transdisciplinares para o Século XXI*, realizado em Paris em 1991, cita a Física Quântica como uma revolução epistemológica a partir da qual, surpreendentemente, “um diálogo capital, cada vez mais rigoroso e profundo, entre a ciência e a tradição pode então ser estabelecido a fim de construir uma nova abordagem científica e cultural: a transdisciplinaridade”²³.

Prosseguindo nossa reflexão sobre os insights acerca das relações possíveis entre fenômenos musicais e a Física não foram nada incomuns neste último campo de saber. Por um lado, podemos considerar que as analogias musicais podem beneficiar a investigação em Física, fornecendo-lhe novos modos de ver as coisas e de agir com relação a elas. Este é um aspecto da interdisciplinaridade entre os dois campos. Por outro lado, coloca-se em debate se o próprio universo não apresentaria, ele mesmo (e não apenas as suas possíveis representações), uma espécie de caráter musical²⁴.

23

“Ciência e Tradição: Perspectivas Transdisciplinares para o Século XXI – Comunicado Final” (Paris, UNESCO, 1991) Documento redigido por BERGER, CAZENAVE, FREITAS e NICOLESCU e incluído na coletânea SOMMERMAN (org.), 2002, p.191-192.

24

Este debate é antigo, e remete nos seus primórdios aos filósofos pitagóricos, que entre outras possibilidades especularam sobre a célebre “música das esferas”, um conjunto de sons emitidos pelos corpos celestes em seu movimento cósmico. Entre os físicos contemporâneos, merece destaque a perspectiva desenvolvida pelo físico (e jazzista) Stephon Alexander, que escreveu um livro que tem um título que já diz tudo: *O Jazz da Física – a ligação secreta entre a música e a estrutura do universo* (2016).



Pensemos, por enquanto, nos diversos espaços interdisciplinares que se abrem com a impressionante Teoria das Cordas – uma proposta teórica ainda mais moderna que se apoia nesta mesma ‘dualidade onda-partícula’ e que descreve cada uma das partículas elementares como ondas de harmônicos de micro-cordas vibrantes. Aqui, a Física encontrou e reencontra a Música nos diversos exemplos e analogias que costumam ser evocados pelos físicos ligados a este novo paradigma, particularmente quando desejam divulgar para o grande público os princípios essenciais da Teoria das Cordas. Michio Kaku (n.1947), um dos físicos que mais tem contribuído para a difusão da Teoria das Cordas em um público mais amplo, costuma dizer que “o Universo é uma sinfonia de cordas vibrantes”²⁵. Pode-se facilmente entender a validade desta imagem quando tentamos compreender a perspectiva da física das cordas nos seus aspectos fundacionais.

A Teoria das Cordas, como a Música, coloca no centro de suas operações e compreensão a propriedade da vibração como fenômeno capaz de produzir todo um universo. Da perspectiva dos músicos, a vibração produz os sons que serão transformados em música e em um mundo de sonoridades que é convertido em arte. Na Física da teoria das cordas, a vibração é o fenômeno fundador do próprio universo manifestado. Para ela, os elementos primordiais na constituição do Universo, conforme veremos a seguir, são os minúsculos filamentos de energia que, de acordo com o modo como vibram, produzem todas as partículas de matéria-energia e de força que se combinam ou interagem de alguma maneira para produzir tudo o que existe.

Explicar a totalidade, aliás, é um horizonte possível para a teoria das cordas. Foi na sua busca de compreensão simultânea do micro-espaco atômico e do macro-espaco cósmico que, nas últimas décadas, consolidou-se esta teoria que, a certa altura do seu desenvolvimento, postulou a possibilidade de se afirmar como uma “teoria de tudo” (uma teoria capaz de explicar essencialmente todos os fenômenos que acontecem no universo, do universo quântico das partículas micro-atômico à formação das estrelas e buracos negros).

De acordo com a Teoria das Cordas, se pudermos de alguma maneira afinar o olhar na direção do inimaginavelmente pequeno, ampliando e aprofundando cada vez mais a nossa visão, iremos encontrar em certo

25

O título de um artigo de Michio Kaku é precisamente este: “The Universe is a Symphony of Strings” (<http://bigthink.com/dr-kaku-universe/the-universe-is-a-symphony-of-vibrating-strings>). Para uma introdução à Teoria das Cordas, ver BECKER, BECKER e SCHWARZ, 2007; para um tratado de maior aprofundamento, ver POLCHINSKI, 2007.



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

momento moléculas, depois átomos, em um nível ainda menor os quarks e, por fim, o elemento último (ou primeiro) que constitui todas as manifestações energéticas e materiais do universo: as cordas.

As cordas seriam pequeníssimos filamentos energéticos abertos ou circulares que estão sempre vibrando. Conforme o modo como vibram, as cordas produzem tudo o que existe. O conjunto de vibrações de todas as minúsculas cordas constitui a música do universo, por assim dizer. Conforme uma corda vibra, pode-se produzir um próton, um nêutron, um elétron, um fóton, os vários bósons conhecidos, e assim por diante. A Teoria das Cordas é complexa, e não será minha pretensão explicá-la aqui. Estamos apenas registrando a interdisciplinaridade que a acolhe ou pode lhe dar suporte. Estamos acostumados a pensar nas vibrações das cordas como produtoras dos sons que saem de inúmeros instrumentos musicais. Certos físicos, contudo, ousaram pensar nas cordas primordiais (ou nestes minúsculos filamentos que funcionam como cordas) como produtoras de vibrações que dão origem ao próprio universo manifestado, com tudo o que existe! Aliada a uma elegante matemática, esta teoria tem se apresentado como uma promessa com vistas a explicar simultaneamente o universo quântico e o universo cósmico.

Também alguns dos físicos que investigam o momento primordial de criação da matéria no universo – entre eles o físico e músico jazzista Stephon Alexander – têm explorado a ideia de que o nosso universo conhecido foi gerado a partir de vibrações que originaram o plasma primordial. Neste caso, avança-se não apenas pelo âmbito de utilização de analogias musicais para compreender a física, mas também na direção de compreender a própria natureza musical do Universo. A entender por aqui, o som está na própria origem do universo manifestado. Além disso, ao lado de sua função geracional e criadora em relação ao universo manifestado, o som é ainda responsável por sustentar subsequentemente o universo, pois além da vibração primordial “o próprio universo é também fundamentalmente ondulatório e pode ser representado como uma evolução temporal de formas de ondas sonoras”. “Tudo no Universo, inclusive o espaço-tempo que o suporta, deve vibrar ou oscilar” (ALEXANDER. 2010, p. 281).



A Música como inspiração interdisciplinar
para outros campos do saber
José D'Assunção Barros

Curiosamente, aqui encontramos – com a recente hipótese cosmológica de um som ou vibração primordial que teria dado origem a tudo o que existe - uma ideia que é análoga à intrigante sugestão bíblica de que “no princípio, era o verbo”. De igual maneira, os sufis – uma antiga corrente mística e contemplativa ligada ao Islam – reconhecia a existência de um som primordial por eles denominado “saute surmad”, o qual poderia ser definido como “o som que preenche o cosmos”. Analogamente, os textos sagrados dos hindus também mencionam um som primordial, o “anahad nad”²⁶.

Encerramos este último capítulo evocando, depois de todo o caminho percorrido, os benefícios que podem decorrer de se pensar um certo campo de saber através de um modo de imaginação relacionado ou derivado de outro campo. Pensar musicalmente a Física – assim como pensar musicalmente a História ou a Antropologia (ou, de igual modo, pensar a Música antropologicamente, historiograficamente, etc) – pode contribuir não só para o enriquecimento de um campo através dos aportes teóricos e metodológicos inspirados no outro. Como vimos no último item, as inspirações musicais levaram a descobertas na Física, à possibilidade de levantar novas hipóteses ou propor novos sistemas de compreensão para questões fundamentais como a origem ou estrutura do universo.

Também é perfeitamente possível investir no caminho inverso. Pode-se citar o músico John Coltrane (1926-1967), que, nos discos produzidos em seu último ano de vida (*Stellar Regions, Inteterestelar, Cosmic Music, Jupiter Variations*), explorou a possibilidade de pensar astrofisicamente a sua música²⁷. Coltrane não apenas tematizou a astrofísica, como Gustav Holst (1874-1934) na célebre série *Os Planetas* (1916), mas pensou astrofisicamente a música, o que constitui outro gesto²⁸. Há ainda exemplos, na história das ciências, em que a utilização de um modo de imaginação típico de um campo para enxergar o outro proporcionou não apenas descobertas a este último campo, mas também retroagiu para o primeiro, já o modificando. Um exemplo clássico é o de John Dalton (1766-1844), que, ao investir na proposta de imaginar quimicamente a Meteorologia e a Física, com vistas a resolver certos problemas específicos, terminou por renovar a própria Química, ensejando a descoberta do moderno atomismo e permitindo que a comunidade científica alcançasse uma nova compreensão sobre a estrutura da matéria.

26

Há mais ainda. Vem ao encontro de mais outra concepção mítica outra das proposições da Física recente, a da chamada “cosmologia cíclica”, a qual prevê que o Universo vem sendo eternamente submetido a uma alternância de contrações e expansões, daí se produzindo em escala cósmica um jogo de infinita destruição e recriação. A antiga cosmologia hindu já falava nos ciclos de Brahma, através dos quais o universo é criado e destruído incessantemente com um ritmo regular de muitos bilhões de anos. Para a reflexão sobre a natureza musical do universo, esse pulsar cósmico que alterna inflação e recolhimento também pode ser pensado como uma vibração regular, o que estende para uma outra escala, muito mais abrangente, a perspectiva da oscilação cósmica.

27

Esta é uma tese levantada pelo físico e jazzista Stephon Alexander em *O Jazz da Física* (2010, p.295).

28

De Gustav Holst, de sua parte, pode-se dizer que este compositor inglês investiu, em muitas oportunidades, em uma imaginação mística da música (em *Os Planetas*, inclusive, pode-se dizer que se apresenta mais uma leitura astrológica do que astronômica sobre o tema).



O convite, que estes e outros exemplos nos proporcionam, é o de não apenas percorrer as ligações entre um campo e outro através de suas habituais pontes interdisciplinares (teoria, método, discurso, temáticas compartilhadas, pesquisadores de múltipla formação, equipes multidisciplinares), mas também investir nos modos interdisciplinares de imaginação. Pensar musicalmente a História; utilizar a imaginação musical em favor da abordagem sociológica; analisar musicalmente o discurso lingüístico; apreender musicalmente a estrutura física do universo – tais operações nos mostram como acionar um modo de imaginação relativo a uma determinada disciplina pode ajudar a enriquecer a teoria e prática em outros campos de saber. Seria igualmente possível enxergar matematicamente a língua; pensar antropológicamente a matemática; abordar linguisticamente a antropologia; apreender geograficamente o mundo da informação; e tantas outras operações nas quais se utiliza o modo de imaginação de uma disciplina de modo a abordar uma outra sob novas perspectivas. Repensar uma disciplina a partir de outra. Esse é o convite com o qual encerramos o presente artigo.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Stephon. *O Jazz da Física – a ligação secreta entre a música e a estrutura do universo*. Lisboa: Editora Gradiva, 2016.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Ricordi. Buenos Aires, 1990.
- BECKER, K; BECKER, M e SCHWARZ, J. H. *String Theory and M-Theory, a modern introduction*. Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- BERRY, Wallace. *Form in Music*. USA: Prentice Hall, 1985.
- BORDINI, Ricardo Mazzini. *Notação Musical, Parte I – Breve História da notação Musical*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011. Disponível em: <http://www.clem.ufba.br/bordini/not_mus.html> Acesso em 21 de agosto de 2018.



BECKER, Howard S. *Segredos e Truques da Pesquisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007 [orig.: 1998].

BROGLIE, L. *Recherches sur la théorie des quanta* (Researches on the quantum theory). Paris: Faculty of Sciences at Paris University, 1924.

BROGLIE, L. *Une tentative d'interprétation causale et non linéaire de la mécanique ondulatoire: la théorie de la double solution*, Paris: Gauthier-Villars, 1956.

CLARK, Ronald W. *Einstein. The Life and Times*. New York: Crowell, 1971.

COOK, N. *A guide to musical analysis*. London: Dent & Sons, 1987.

DAVID, Ernest & LUSSY, Mathis. *Histoire de la notation musicale: depuis ses origines*. Paris: Heugel et fils, 1882.

GEIGER, H e MARSDEN, E. *On a Diffuse Reflection of the α -particles*. Manchester: University of Manchester / Royal Society, 1909.

GEORGE, Andre. *Louis de Broglie, physicien et penseur*. Paris: Albin Michel, 1953.

GINZBURG, C. "O Inquisidor como Antropólogo" In *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991. [original: 1989].

GOETHE, J. W. von. *Doutrina das Cores*. Apresentação, tradução, seleção e notas de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993 [original: 1790-1810].

HOLTON, G. *Einstein, History, and Other Passions*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996s.

KAKU, Michio. The Universe is a Symphony of Strings in: <http://bigthink.com/dr-kakus-universe/the-universe-is-a-symphony-of-vibrating-strings>. Acessado em: 01.01.2021.

KOELLREUTTER, J. H. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi, 1986.

LÉVI-STRAUSS. *O Cru e o Cozido (Mitológicas, I)*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2010 [original: 1964].



LIBOFF, R.L. *Introduction to Quantum Mechanics*. New York: Addison-Wesley, 1994.

LOCHAK, Georges. *Louis de Broglie : un prince de la science*. Paris: Flammarion, 1992.

MAINGUENEAU, D. "Polyphonie". In: *Elements de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Bordas, 1990.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg – Tratado Sobre as Entidades Harmônicas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MERRIMÉE, Léonor. *De la peinture à l'huile : ou, Des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours*. Paris, Mme Huzard, 1830.

MOORE, Douglas. *A Guide do Musical Styles*. USA: W. W. Norton & Company, 1991.

PARRISH, Carl. *The notation of Medieval music*. Pendragon Press, New York, 1978.

PISTON, Walter. *Harmony*. New York: W. W. Norton & Company, 1987.

POLCHINSKI, J. *String Theory*, vols. 1 e 2, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

ROSENBLUM, Bruce e KUTTNER, Fred. *O Enigma Quântico – o encontro da física com a consciência*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

ROSEN, Charles. *Sonata forms*. W.W. Norton. New York, 1988.

RUTHERFORD, Ernest, *Radio-Activity*. New York: Dover Phoenix Editions, 2004 [original: 1904].

SAKURAI, J. J. *Modern Quantum Mechanics*. New York: Addison-Wesley, 1994.

SCHILPP, Paul. (org.). *Albert Einstein: Autobiographical Notes*. La Salle: Open Court, 1979.



SOMMERMAN, A. et al. (orgs.) *Educação e transdisciplinaridade II*. São Paulo: Triom, 2002.

TARUSKIN, Richard. *Music from the earliest notations to the sixteenth century*. Oxford University Press, New York, 2005.

THOMSON, Sir Joseph John, *On the Structure of the Atom*. Cambridge [England]: University Press, 1904.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de formas musicales. con numerosos ejemplos musicales*. Span Press. Cooper City, 1997.

O SURREALISMO (DI)ANTE(S) (D)E NÓS

THE SURREALISM BEFORE (AND) US

Carolina Cerqueira Correa¹

Resumo

Este artigo é uma tradução possível para o texto da escritora martinicana Suzanne Césaire 1943: *Le Surréalisme et nous*. Voltando nosso olhar para o pensamento poético de Césaire y buscando epistemologias não-hegemônicas, a tradução potencial, proposta para o seu texto, vai além do processo “uma palavra de um idioma para um outro”, porque também encarna a possibilidade de comunicação, através da poesia y multiplicidade da existência, que tenciona a linguagem, o tempo y o espaço transcendendo as aparências y os dualismos: negros/brancos, africanos/europeus, conhecedores/selvagens.

Palavras-chave: Suzanne Césaire; surrealismo; tradução

Abstract

This article is a possible translation for the text of the writer Suzanne Césaire, born in Martinique, 1943: *Le Surréalisme et nous*. Turning our eyes to Césaire’s poetic thinking and seeking non-hegemonic epistemologies, the potential translation proposed for her text thinks beyond the process “one word from one language to another”, because it is also looking for communication through poetry and multiplicity of existence, which means language, time and space transcending appearances and dualisms: blacks / whites, Africans / Europeans, connoisseurs / savages.

Keywords: Suzanne Césaire; surrealism; translation

1

Artista visual e pesquisadora. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Desenvolve pesquisa poética sobre identidade, relações raciais e pertencimento. Vem apresentando sua pesquisa em instituições brasileiras e estrangeiras (África do Sul, Argentina, Nigéria, Estados Unidos e México). Mestre em Belas Artes pela University of the Witwatersrand, África do Sul, em 2018. Graduada em Artes Visuais e Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora, onde também ganhou bolsa para realizar intercâmbio na Tomsk State Pedagogical University, TTIIV, Rússia, entre 2012 e 2013.



Original Depois Y² Tradução Primeiro

Apresento uma possível tradução para o texto *1943 Surrealism and Us*³ de Suzanne Césaire (1915-1966), publicado originalmente em francês, *1943: Le Surréalisme et nous*.

O artigo foi o sexto texto de Césaire na revista *Tropiques Revue Culturelle*, nos números 8 y 9, publicados conjuntamente, em outubro de 1943.

Me inspirando na forma de escrever y de pensar da pesquisadora Denise Ferreira da Silva, y articulando umas outras (im)possibilidades de criar mundos, proponho uma tradução do título y do texto de Suzanne Césaire que tenciona linguagem, tempo y espaço. Logo, em *O Surrealismo (di)ante(s) (d)e nós* sugiro não só transposições de palavras de um idioma ao outro, mas uma versão que perturba a temporalidade linear, confronta códigos y realoca expressões em uma vertigem histórica. Uma tradução que abre possibilidades de realizações, impugnando banalidades que palestram metade claro/metade escuro. Um múltiplo, uma tradução entre outras críveis, onde cada uma das partes é verdadeira.

Tradução primeiro y original depois? Olhe com desconfiança⁴.

O trabalho irá atuar no interdito, em um jogo de palavras, proposto pelo poeta André Capilé (informação verbal)⁵, entre o bloqueio y a brecha. Lendo no que não estava escrito, uma paráfrase. Entre aquilo que não pode ser falado, mas que *deve* ser falado. Em um momento apagando, noutra acrescentando. "Fingir que a criação é um trabalho individual, de acordo com o pensamento Bantu, é uma mentira y um crime social: criações são trabalhos coletivos porque eles representam o acúmulo dos pensamentos de um povo." (FU-KIAU, 2001, p.79, tradução nossa)

Surrealismo, limite Y esperança

Os anos 1930 y 1940 marcaram na Martinica o começo de uma nova literatura. Foi um momento de experimentação y mudança de perspectiva cultural que estavam, em parte, conectadas com os intelectuais y escritores Aimé Césaire (1913-2008), René Ménil (1907-2004) y Suzanne Césaire.

2

Encruzilhada.

Nós temos olhos y ouvidos y consciência para interpretar y traduzir o mundo. A língua é viva. O português, falado no Brasil, é o que é pelas marcas de africanização que carrega. A antropóloga, pesquisadora y professora Lélia Gonzalez nos diz que no Brasil, localizado em América Latina, todos nós aprendemos a falar português.

Cortamos "r"s, condensamos "está" em "tá"...

Falamos y também escrevemos. Juntamos a comunicação, a abertura de caminhos, a desobediência de Pombagira, com camadas de sentidos. O português é oralidade escrita, é língua americana com fronteiras alargadas.

Nós sugerimos que o português, que Gonzalez nomeou, troque o "e" pela encruzilhada de três pontas, o "y".

Português estrupiado?

O português já falado, agora é bem grafado.

3

Em inglês, os sete artigos que Césaire escreveu para a *Tropiques* foram publicados juntos, em um único volume, *The Great Camouflage: Writings of Dissent (1941-1945)*. Disponível em: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/postcol_theory/cesaire_reading.pdf>. Acesso em: 21 out. 2020

4

Informação obtida durante a palestra Tradução-exu, ministrada por Guilherme Gontijo Flores, parte da série Lida em LA, UCLA, 10 de novembro de 2020.

5

Informação obtida durante a disciplina Seminários em Estudos Literários II, Tradução-exu, ministrada por Guilherme Gontijo Flores (UFPR) y André Capilé (UniFOA). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=__B1vJw_8A>. Acesso em: 21 out. 2020.



Suzanne Césaire, nascida Roussi, nasceu em 11 de agosto de 1915 em Les Trois-Îlets na Martinica. Estudou filosofia na França, em Toulouse y Paris, onde conheceu seu marido, também martinicano, Aimé Césaire.

De volta ao seu país natal, foi uma das fundadoras⁶, y uma das principais colaboradoras da revista *Tropiques Revue Culturelle*, onde publicou sete artigos, durante o período de existência da revista, entre 1941 y 1945. Césaire faz parte da geração de jovens martinicanos que estavam interessados em suas raízes africanas, atreladas a identidade negra diaspórica, com o objetivo de conquistar liberdade, igualdade y a renovação da literatura da Martinica.

Dentre vários amigos y intelectuais, a passagem do escritor y crítico francês André Breton (1896-1966), pela ilha em 1941, deixou uma marca nos escritos de Césaire.

Muitos acreditaram que o surrealismo estava morto. Muitos assim escreveram. Bobagem: sua atividade se estende, ontem y hoje, pelo mundo inteiro, y o surrealismo se mantém vivo y mais audacioso que em tempo algum. André Breton pode ter orgulho do período entre guerras y afirmar que o modo de expressão criado por ele, mais de muitos anos atrás, está aberto a um vasto y imenso "além".

Se o mundo todo é, ainda, arrebatado pela influência da poesia francesa, é, em partes, porque a voz de André Breton não estava sossegada, y porque em todas as partes, nos Estados Unidos⁷, no Brasil, no México, na Argentina, em Cuba, no Canadá y na Argélia, vozes ecoam que não seriam o que são (em alcance y repercussão) sem o surrealismo. Na verdade, o surrealismo pode reclamar a glória de ser o ponto extremo, no arco da vida, forçado até sua ruptura. (CÉSAIRE, 2012, p.34, tradução nossa)

Césaire tinha como um preceito o "canibalismo literário", que significava, para a escritora, uma reescrita da literatura do outro em uma apropriação mágica. No texto de 1942, também publicado na *Tropiques*, *Misère d'une poésie: John Antoine-Nau*⁸, ela diz "A poesia martinicana

6

Outros escritores que colaboraram na fundação da revista são os seus amigos René Ménil, Aristide Maugée, Georges Gratiant, Lucie Thésée y seu marido Aimé Césaire.

7

Entre genérico y específico, optei por colocar todas as localidades como países.

8

John Antoine-Nau foi um escritor francês.



O SURREALISMO (DI)ANTE(S) (D)E NÓS
- THE SURREALISM BEFORE (AND) US
Carolina Cerqueira Correa

será canibal ou não será.”⁹ Em uma alusão ao personagem Shakespeareano Caliban, o escravizado que o nome é um de jogo de palavras criado com a reorganização das letras de “canibal”, Césaire opõe-se a educação y a linguagem colonial. Assim como Caliban, ela carregava o desafio da transformação dos modos de expressão impostos. (WILKS, 2008)

Um dos caminhos mágicos de mudança y expansão, canibalística, do pensar de Césaire era o surrealismo:

Portanto, a presença do surrealismo. Jovem, intenso y revolucionário. Em (um)¹⁰ 1943 o surrealismo permaneceu o que sempre foi, uma atividade que atribui a si mesma o propósito de explorar y expressar, sistematicamente, as áreas proibidas da mente humana, a fim de neutralizá-las. Uma atividade que arrebatadamente procura dar à humanidade os meios de reduzir as antigas contradições que são “os verdadeiros alambiques de sofrimento”. Um poder, o único, que nos permite nos reconectar com “esta faculdade original, da qual” nosso ancestral “retêm vestígios, y que derruba a barreira intransponível entre o mundo interno y o mundo externo”. Da mesma forma, na arte y na vida, o surrealismo é a causa da liberdade, o sinal de vitalidade, o surrealismo em si é giro. A gira, melhor ainda, a volta contrária libertando de todos os mandos. Criado o surrealismo, a tarefa mais urgente era a de libertar nossas mentes algemadas à lógica absurda, também conhecida como razão ocidental.¹¹

Mas, a liberdade ameaçada em todo o mundo, 1943, o surrealismo, que nem por um instante deixou de servir à maior emancipação humana, desejava unir a totalidade de todos os esforços em uma palavra trêmula: liberdade.

Da mesma forma, na arte y na vida, o surrealismo é a causa da liberdade. Hoje, mais do que nunca, inspirar-se abstratamente na liberdade, ou celebrá-la em termos convencionais, é prestar um péssimo serviço. Para iluminar o mundo, a liberdade deve se fazer carne y sangue y, para tanto, deve ser refletida y recriada na linguagem, na palavra.

9

Em francês: “La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas.” (1942 apud WILKS, 2008, p.107).

10

O aparecimento do artigo indefinido sugere que não interessa, necessariamente, o ano, mas o discurso pensado naquele momento y que ainda encontra ressonância nos dia de hoje.

11

“Testemunho de outros modos, outros valores, pedem também a validação de outros olhares. Olhares que reconheçam sua qualidade estética, e que saibam ler a variedade de significados que trazem.” (BITTENCOURT, 2005, p.155)



O SURREALISMO (DI)ANTE(S) (D)E NÓS
- THE SURREALISM BEFORE (AND) US
Carolina Cerqueira Correa

Assim falou Breton. A urgência pela liberdade. A necessidade de absoluta pureza – é o revolucionário em Breton, daí o seu “não, obrigado” às concessões, duramente denunciado aos seus amigos mais dispostos a ceder.

Para aqueles que constantemente perguntam o porquê certos cismas ocorreram no centro do movimento surrealista, o porquê de anúncios abruptos de exclusões, eu acredito que posso responder com a consciência tranquila que todos os que se afastaram durante o processo tinham, alguns mais óbvios que outros, quebrado o sério pacto com a liberdade. Liberdade, em seu estado puro, considerada sagrada pelos surrealistas. Defendendo todas as formas de autonomia, existem, certamente, muitas maneiras de quebrar o pacto. Em minha opinião, foi, por exemplo, o retorno, como fizeram ex-surrealistas, às formas fixas na poesia, quando já ficou demonstrado que a qualidade da expressão lírica se beneficiou, mais do que qualquer outra coisa, da vontade de ser independente de regras obsoletas. Y essa verdade também é válida para a pintura durante o mesmo período. Foi também uma traição, de uma vez por todas, à liberdade de renunciar à “expressão pessoal” y, dessa forma, sempre perigosamente fora do quadro estrito que funciona para enriquecer uma “fação” que quer restringir, mesmo que aos seus olhos ela seja a facção da liberdade (perda do sentimento de originalidade). A liberdade é ao mesmo tempo loucamente desejável y bastante frágil, o que lhe dá o direito de sentir uma reação complexa a uma ameaça perceptível a uma relação valiosa. (2012, p.34-36, tradução nossa)

Com a palavra “fação”, busco traduzir o que acredito ser uma referência, que Césaire faz, através de Breton, a ideia de movimento em si, isto é, determinadas características, quadro de atuação y a reunião de artistas que se identificam y produzem dentro de critérios específicos. A ideia se torna paradoxal na defesa da “qualidade surrealista”. Ou seja, a delimitação de parâmetros y regras de atuação é incompatível com o movimento, já que a sua principal qualidade é a “sagrada liberdade”.



O SURREALISMO (DI)ANTE(S) (D)E NÓS
- THE SURREALISM BEFORE (AND) US
Carolina Cerqueira Correa

A intransigência consequentemente da liberdade, que é, aliás, ela própria a condição da sua fecundidade. Y vemos que Breton, no final de seus exames mais comovidos, não hesita em se aventurar nos espaços virginais mais amplos que o surrealismo cedeu à ousadia humana. O que Breton pede às mentes mais perspicazes? Nada menos do que a coragem de embarcar em uma aventura que pode revelar-se mortal, pelo que se pode dizer, conquista total da mente. Uma época pode dar conta, se tiver por objetivo o despertar da desconfiança para todas as formas convencionais de pensar, cuja insuficiência é por demais evidente, em viagens à la Bebedor de Vinho de Palmeira¹². Y, não está excluída da viagem em que os convidado hoje, toda (im)possibilidade de chegar a algum lugar, mesmo depois de certos desvios, a terras mais razoáveis do que aquelas que deixamos para trás. O surrealismo está vivendo intensamente, magnificamente, tendo encontrado y aperfeiçoado um método de investigação de eficácia incomensurável. O dinamismo do surrealismo. Y é esse sentido de movimento que o tem mantido sempre na cabeça, infinitamente sensível às rupturas, o “flagelo do equilíbrio”

Essa é a atividade surrealista, uma atividade total, a única que pode libertar a humanidade ao revelar-lhe o inconsciente, uma das atividades que ajudarão a libertar as pessoas ao iluminar os mitos cegos que os conduziram até aqui. (2012, p.36-37, tradução nossa)

O poder do compartilhamento

Aprendemos a ler com um texto diante de nós, mas eles têm o curioso hábito de gerar outros que se parecem com eles. (GATES, 1988)

Suzanne Césaire morreu, com apenas cinquenta anos de idade, em 12 de maio de 1966. No subtítulo desta seção, chamei o adinkra¹³ Ti Koro Nko Agyina (One Head is Not a Council), o poder do compartilhamento, para celebrar Suzanne Césaire como ancestral presente que ela é.

12

Com base em contos yorubás, uma passagem d'O Bebedor de Vinho de Palmeira, de 1952, do escritor nigeriano Amos Tutuola: "Pegamos de volta o nosso medo com a pessoa que o tomara emprestado, e ela pagou os últimos juros. Em seguida fomos procurar a pessoa que comprara a nossa morte e pedimos que a devolvesse. Ela, entretanto, disse que não poderia fazê-lo, porque a havia comprado de nós, e que já nos havia pago. E por isso deixamos nossa morte com o seu comprador, e levamos apenas o nosso medo." (TUTUOLA, 1980, p.79)

13

IPEAFRO. Disponível em: <<http://ipeafro.org.br/acoef/pesquisa/adinkra/>>. Acesso em 26 abr. 2021.



O SURREALISMO (DI)ANTE(S) (D)E NÓS
- THE SURREALISM BEFORE (AND) US
Carolina Cerqueira Correa

Utilizado pelos povos Akan, especificamente o grupo Asante de Gana, o termo "di" significa "fazer uso de", y o termo "nkra" significa "mensagem". Dessa forma, literalmente, adinkra significa "fazer uso de uma mensagem", mas quando associados, formando uma única palavra, o termo significa "deixar um ao outro" ou "dizer adeus".

No livro *Encyclopedia of African Religion*, editado por Molefi Kete Asante y Ama Mazama, aprendemos que os Akan acreditam que o mundo é composto de dois reinos: o físico (vivo) y o não físico (espírito). Nessa "cosmologia, não há distinção nítida entre os mundos físico y espiritual, os dois se complementam y frequentemente se sobrepõem. O físico é dirigido pelo poder do espiritual - Nyame, o Abosom (divindades) y o Nsamanfo (ancestrais)". (ASANTE; MAZAMA, 2009, p.07-08, tradução nossa)

Em África, uma pessoa experimenta o tempo individual y o tempo coletivo. Assim, por exemplo, meu presente individual não termina com minha morte, ele continua enquanto ainda sou lembrada pelos que ainda vivem. Quando desapareço da memória viva, eu entro no período passado. O passado, porém, não é o tempo morto, mas um período cheio de atividades y acontecimentos. O passado é a base dos ancestrais y exerce profundo controle sobre o presente. (GILLIES, 1980)

Outras perspectivas nos apresentam a potencialidade de (um) futuro para além da relação com o ocidente, que prende a negritude em um dualismo iminente, onde só ali ela pode existir (FERREIRA da SILVA, 2019, p.110). Y, canibalisticamente surrealista, a voz de Suzanne ecoa, no presente, nessa direção além. Diaspórica y múltipla. Y, agora sim,

retornando a nós.

Nós sabemos onde estamos em diáspora. A flecha da história nos indicou vertiginosamente nossa tarefa humana: uma sociedade, corrompida desde suas origens pelo crime, dependente no presente da injustiça y da hipocrisia, temerosa de seu futuro por causa de sua consciência culpada, deve desaparecer moral, histórica y inevitavelmente.

Dentre as poderosas armas de guerra que o mundo moderno agora coloca à nossa disposição, nossa



O SURREALISMO (DI)ANTE(S) (D)E NÓS
- THE SURREALISM BEFORE (AND) US
Carolina Cerqueira Correa

audácia escolheu o surrealismo, que oferece as maiores chances de sucesso.

Um resultado já foi estabelecido. Em nenhum momento durante esses anos difíceis de dominação colonial a imagem da liberdade foi totalmente extinta em nós. Ficamos felizes por termos, ainda que com banzo no caminho, mantido esta imagem autônoma mesmo aos olhos daqueles que pensaram que a destruíram para sempre. Cegos por serem ignorantes, falham em vê-la rindo insolentemente, agressivamente, em nossas páginas. Covardes mais tarde, quando por certo entenderam, com medo y envergonhados.

Portanto, longe de contradizer, diminuir ou desviar nosso sentimento revolucionário pela vida, o surrealismo o sustentou. Alimentou em nós uma força impaciente, sustentando incessantemente esse massivo exército de negações.

Y eu também penso amanhã. (2012, p.37, tradução nossa)

O futuro imaginado não precisa ser utópico, mas sim ser uma resposta à natureza alienante do passado, presente y do futuro imediato. (GILLIES, 1980)

Milhões de mãos negras, através das nuvens da guerra mundial, espalharão o terror por toda parte. Despertando de uma longa inércia entorpecente. Este, o mais desprovido de todos os povos, se erguerá sobre as planícies de cinzas.

Nosso surrealismo fornecerá a elas então o fermento de suas profundezas. Chegará finalmente a hora de transcender sórdidos parasitas contemporâneos: brancos-negros, europeus-africanos, selvagens-conhecedores: o poder ancestral será recuperado, tirado das próprias fontes da vida. As idiotices coloniais serão purificadas pela chama azul do arco de solda. A coragem, nossa ponta de aço, nossas energias únicas - tudo será recuperado. (2012, p.38, tradução, grifo nosso)



O SURREALISMO (DI)ANTE(S) (D)E NÓS
- THE SURREALISM BEFORE (AND) US
Carolina Cerqueira Correa

Nossa terra, nossa vida y nossa voz. Nós seremos o que quisermos ser.

“P: O que é falar? R: É voar rapidamente para o grande nevoeiro.”¹⁴
Compreensão Y verdade(s)

“Caberia, talvez, analisar o que acontece no texto quando ele se desdobra em [p(ret)(ort)uguês], ou se traduz, para vermos como o sentido se abre à tradução poética como a relação entre”¹⁵ a mimese de dois discursos (seu y nosso).

A poesia pode ser uma arma de guerra através da qual a poeta não apenas expressa o que sente, mas explora as incógnitas que nos rodeiam revelando mundos obscurecidos. O poema que Suzanne inicia seu *Le Surréalisme et nous*, y que eu encerro *O Surrealismo (di)ante(s) (d)e nós*, parece falar sobre reduzir em nós o éthos (que nos desumaniza y segrega) ocidental y cristão que regula nosso lugar no mundo, nosso comportamento y controla nossa episteme.

Há tanta coisa a ser escrita sobre escritos negros que nenhum estudioso pode alegar ter tido a palavra final. Neles há um meta-discurso, um discurso sobre si mesmos, para si mesmos. (GATES, 1988, p. xxi). O artigo se alimenta do éthos africano y da matriz africana que constrói nossa experiência em diáspora.

Vamos, agora, chamar, junto com as palavras de Suzanne Césaire, os Minkisi y os Orixás, presentes na vivência africanabrasileira diaspórica, y com eles, expandimos o nosso éthos.

As forças nos ajudam na nossa comunicação, nos nossos caminhos, nas lutas terrenas, nos nossos tempos, y possuem o poder de proteger, de curar, de sarar, de guiar de todas as formas. (FU-KIAG, 2001)

Perante o desfecho desse texto, me junto, também, as palavras de Geri Augusto que diz, “(...) antes e depois deste trabalho, agradeço aos Ancestrais. Talvez, se eu fosse brasileira, eu invocaria um orixá.” (AUGUSTO apud SANTANA, 2018, p.11)

Daí em diante, quem fala?

Leia em voz alta:

Aluvaíá. Laroyê!

O rio de cobra que eu chamo de minhas veias

Angorô. Arrobobo!

O rio de escudos que chamo de meu sangue

14

Suzanne Césaire, Aimé Césaire
(1942, apud ROSEMONT; KELLEY,
2009, p.81, tradução nossa)

15

O último parágrafo de Guilherme Gontijo Flores y Rodrigo Tadeu Gonçalves do texto *Garoto natural*:
“Caberia, talvez, analisar o que acontece no texto quando ele se desdobra em português, ou se traduz, para vermos como o sentido se abre à tradução poética como relação entre dois discursos (inglês e português); porém nesse canto as relações anteriores parecem se rasurar, sem origem, em nome da relação mais presente; numa performance de ninar, precisaríamos de mais, de uma voz a que se desse o canto e o texto, de uma voz que ofertasse o canto como dom e toque, o canto baixo, suave, grave, de ninar, que tocasse de algum modo essa outra voz que agora nina.” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p.92)



O SURREALISMO (DI)ANTE(S) (D)E NÓS
- THE SURREALISM BEFORE (AND) US
Carolina Cerqueira Correa

Incosse. Ogunhê patacori!
O rio caminhando ao redor do mundo a pé
Dandaluna. Ora yêyê ô!
O rio de lanças Bantu que eu chamo de meu rosto
Irá fluir naturalmente pelo solo com cem estrelas entre
a seca y a chuva
Correndo por entre as pedras.

Liberdade minha única água malandra do ano novo,
minha única sede
Sabedoria de fresta.
Amo minha morada das águas interiores
Gangazumbá. Odojá!
Vamos escorregar nossos dedos de riso y cabaças
Entre os dentes de gelo da Bela Adormecida no bosque
Lemba. Epa babá! (2012, p.34, tradução nossa)

Referências Bibliográficas

ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama (ed.). *Encyclopedia of African Religion*. Los Angeles: A SAGE Reference Publication, 2009.

BARROS, Elizabete Umbelino de. *Línguas e linguagens nos candomblés de nação angola*. 295f. Tese (Doutorado em Linguística e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BITTENCOURT, Renata. *Modos de Negra e modos de branca: O retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. 182f. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CÉSAIRE, Suzanne. 1943 Surrealism and Us. In. *The Great camouflage: Writings of Dissent (1941-1945)*. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo Infiel* o corpo performance tradução. São Paulo: n-1 edições, 2017.



FU-KIAU, Kimbwandende kia Bunseki. *African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living*. 2ed. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001

NASCIMENTO. Tatiana. Todosnomes. *Palavra, Preta!*, 2019. Disponível em: <<https://palavrapreta.wordpress.com/>> Acesso em 24 out. 2020.

FERREIRA da SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Forma Certa, 2019.

GATES JR., Henry Louis. *The Signifying Monkey a theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.

GILLIES, Francis. The Bantu Concept of Time. In: *Religion* (Journal of religion and religions). 1st ed. Londres: Routledge, 1980. P. 16-30.

TORRES; Frances J. Santiago. Suzanne Césaire: un legado intelectual de vanguarda. *Caribbean Studies*, v.42, n.2, Jun-Dez 2013, pp.227-243. Disponível em: <<https://doi.org/10.1353/crb.2013.0032>> Acesso em 24 abr. 2021.

TUTUOLA, Amos. *O Bebedor de Vinho da Palmeira e seu vinhateiro morto na Cidade dos Mortos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

WILKS, Jannifer M. *Race, Gender and Comparative Black Modernism: Suzanne Lacascade, Marita Bonner, Suzanne Césaire, Dorothy West*. Louisiana: Louisiana State University Press, 2008.

ROSEMONT, Franklin; KELLEY, Robin D. G. (ed.). *Black, Brown and Beige Surrealist Writing from Africa and the diaspora*. 1ed. Austin: University of Texas Press, 2009.

SANTANA, Tiganá. Breves considerações sobre um traduzir negro ou tradução como feitiçaria. *revista landa*, v. 07, n. 1, p.05-16, 2018.



O Prisioneiro e a cela

Marcos Faccioli Gabriel¹

Estas dez gravuras fazem parte de um conjunto maior. Todas foram trabalhadas durante o distanciamento social ou *lockdown* “parcial”. São como que um pequeno ensaio de sobrevivência à solidão doméstica *online* num tempo difícil. Os recursos que podia utilizar eram domésticos, o meu *notebook* e um *scanner*.

Todas elas têm uma estrutura fixa, fundo branco pouco visível e as formas retangulares negras que tomam quase todo o campo, e quase invertem o fundo branco em figuras brancas sobre o preto. Isto só não ocorre pelo seu aspecto de objetos que têm peso e que estão em equilíbrio instável ou em queda, senão, corpos em movimento por energia própria, tudo indicado pela direção diagonal. Sobre o preto as linhas brancas são figura que, quando formam um contorno, criam massas e corpos que se destacam, como figuras negras sobre fundo negro. As formas negras são um constrangimento às linhas brancas, como uma prisão que não ultrapassam e, quando o fazem, são prontamente reconduzidas a seu interior.

A estrutura base é constante e se repete em cada gravura, como os dias que parecem repetir todos os anteriores, como no isolamento social forçado do qual não se pode evadir, mas no interior do qual podemos ainda, quem sabe, ter alguma liberdade e um corpo vivo e enérgico na disposição de seus movimentos. Das linhas brancas e das formas planas, um repertório bastante estreito, figuras surgem e as partes se revezam como figura-fundo. O fundo pictórico resulta das inúmeras tentativas e reiteraões, até que uma paz, não isenta de dúvida, seja encontrada pelas forças em jogo. O fundo, de profundidade mutável e incerta, podendo ora ser corpo material ou espaço, ensaia a permuta dos papéis, de seu intercambiável, mesmo que online, que por acaso *significa em linha*. A luminosidade das linhas brancas como que difundem a luz intensa das partes brancas. Com sua beleza elas, contudo, às vezes cansam e nos pedem a calma e a serenidade do fundo negro.

1

Professor de história, estética e projeto na FCT UNESP - Prudente, SP. Doutor FAU USP - tese: *Mário Pedrosa e a arquitetura brasileira: autonomia e síntese das artes*. Dentre vários artigos publicados destacam-se *A fotografia da New Topographics* (ART&SENSORIUM - UNESPAR) e *Mário Pedrosa: as ideias* (ARS USP - ECA USP). Email: m.gbr@uol.com.br; marcos.gabriel@unesp.br.

The author holds a professorship position at FCT UNESP – P. Prudente, SP. Doctorate at FAU USP with the thesis *Mário Pedrosa and brasilian architecture: autonomy and synthesis of all arts*. Amongst his most important articles it stands out *The Photography of “New Topographics”* (ART&SENSORIUM - UNESPAR) as well as *Mário Pedrosa: the ideas* (ARS USP - ECA USP). Email: m.gbr@uol.com.br; marcos.gabriel@unesp.br.



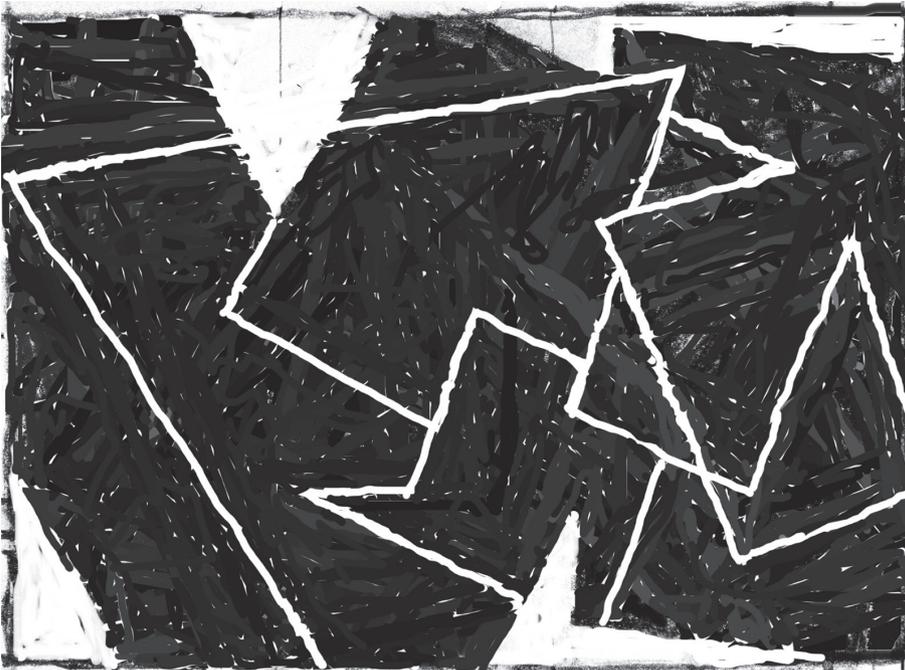
O Prisioneiro e a cela
Marcos Faccioli Gabriel



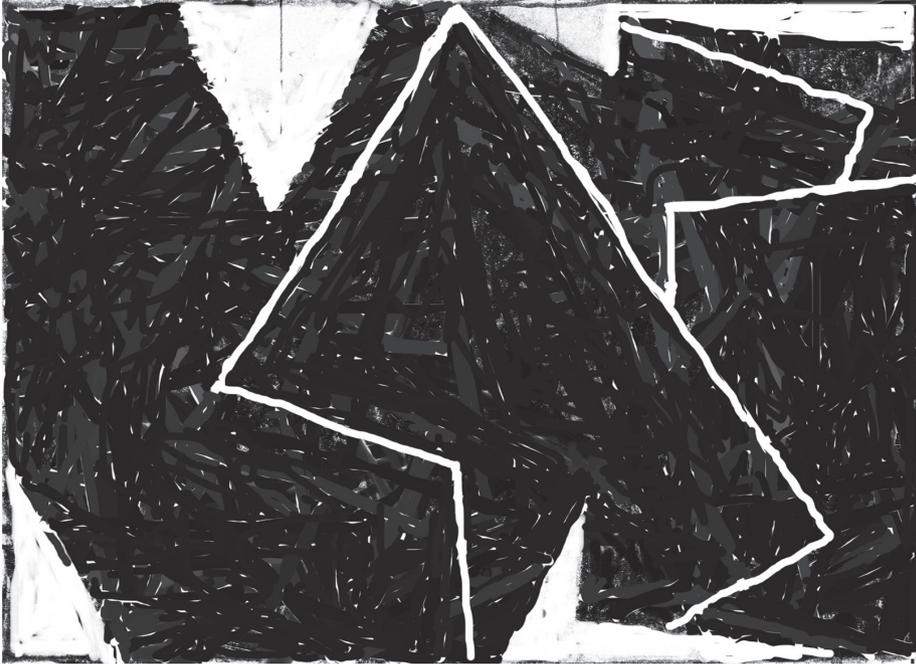
O Prisioneiro e a cela
Marcos Faccioli Gabriel



O Prisioneiro e a cela
Marcos Faccioli Gabriel



O Prisioneiro e a cela
Marcos Faccioli Gabriel



O Prisioneiro e a cela
Marcos Faccioli Gabriel



Òrunàiyé: o terreiro enquanto referência para a criação artística

Karina Constantino Brisolla¹

Òrun significa céu e Àiyé, terra. Òrun é, então, entendido como o mundo espiritual e o Àiyé o mundo físico em que vivemos. Relaciono ambas palavras de origem yorubana a compreensão platônica do Mundo das Ideias e o Mundo Sensível, uma vez que dentro dos *Ilês*, casas de Santo, terreiros e barracões essas concepções também explicam a separação de dois mundos.

Contudo, apresento as palavras escritas juntas: *Òrunàiyé*, negando o corte epistemológico proposto por Platão que dividiu o mundo mental do mundo sensível, me aproximando do pensamento proposto por Ludwig Wittgenstein e Friedrich Nietzsche que defendem o ser humano como uma unidade psicofísica.

Partindo deste princípio, o Ilê Axé Mãe Nice D'Xangô, onde sou *lyàwó* – filha de santo –, localizado na cidade de Jaguarão/RS, abriu suas portas durante cinco dias para a realização de oficinas que foram aplicadas com duas crianças que se relacionam com o aquele espaço sagrado desde o nascimento. O objetivo geral das oficinas ministradas se firmou no despertar artístico e teve como disparador a própria orixalidade das crianças participantes, Isabela e Rafaela. Assim, cheguei com a proposta de criarmos um caderno de artista onde registraríamos narrativas visuais do cotidiano do terreiro em que ambas cresceram.

1

Karina Constantino Brisolla é artista visual e pesquisadora. Formada no Bacharel em Produção e Política Cultural pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA) e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Atua na linha de pesquisa em Educação em Artes e Processos de Formação Estética onde dedica-se à olhar para o terreiro enquanto um espaço de referência para a criação artística, atentando-se para o imaginário produzido pela criança de terreiro. Vem se dedicando a construção de novas metodologias que combatam o racismo religioso e a colonização cognitiva e social através da arte educação. É também Integrante do Grupo Cultural Abi Axé e *lyàwó* no Ilê Axé Mãe Nice D'Xangô em Jaguarão/RS, na fronteira Brasil/Uruguai. Currículo: <http://lattes.cnpq.br/3792563669084453> contato: kcbisolla@gmail.com





Figura 1 – Feito por Rafaela, de 6 anos que afirmou ao iniciar: “Eu vou fazer a mamãe Oxum da minha irmã, e a minha mamãe Iansã. Elas também são irmãs, que nem eu e a Isa.”.

Seguindo um preceito fundamental de uma casa de axé, *Kò sí ewé, kò sí Òrìsà* – sem folha não tem Orixá –, o primeiro ponto trabalhado foi a própria materialidade do caderno e suas folhas, ensinando-as todo o caminho que se percorre até que uma folha de papel esteja pronta para ser utilizada, relacionando arte, natureza e o candomblé. Em seguida cada uma construiu seu próprio caderno.

Òrunàiyé: o terreiro enquanto referência para a criação artística
Matéria escorregadia
Karina Constantino Brisolla



Figura 2 – Ossãe, Orixá das folhas, feita pela Iyalorixá Nice D’Xangô após a oficina quando as meninas chamaram a avó pra desenhar.



Figura 3 – Registro de ambos os cadernos feito ao final do ciclo de oficinas.



Figura 4 – Detalhes do caderno.

Orunãiyé: o terreiro enquanto referência para a criação artística
Matéria escorregadia
Karina Constantino Brisolla

Nos dias que se seguiram, foi lembrado a forma como as histórias dos Orixás sobreviveram até os dias de hoje e a importância da oralidade na cultura afro-brasileira, em especial para a religião de matriz africana. Instigando as meninas a pensarem na árvore genealógica da própria família de santo, busquei ressaltar a importância do papel delas na perpetuação dessas narrativas que foram passadas de geração em geração.



Figura 5 – Feito por Isabela de 8 anos. “Vou fazer Xangô e Oxum da vovó!”

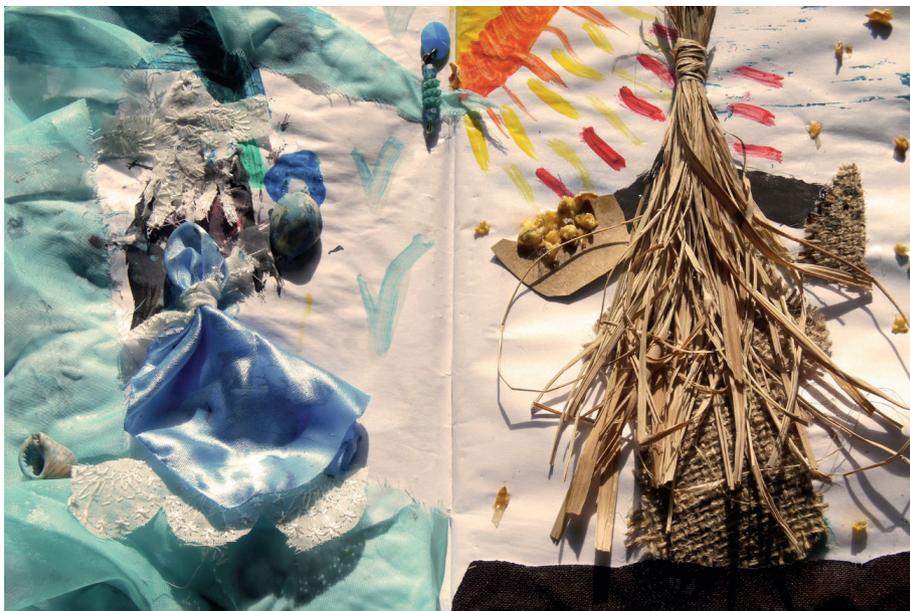


Figura 6 – Yemanjá e Obaluayê feito por Isabela, após ouvir a história contada pela Iyalorixá Nice D’Xangô, avó biológica das meninas e dirigente do terreiro onde as oficinas ocorreram.

Como esta atividade foi direcionada para crianças que tem familiaridade com essas histórias, meu papel ali foi instigar que as meninas registrassem, através de desenhos e colagens, as narrativas as quais já tinham conhecimento. Fazendo-as compreender que as histórias passadas por toda a linhagem da família de santo podem ser contadas e revividas também através de narrativas visuais.



Figura 7 – Reino dos Orixás, feito por Rafaela.

As oficinas realizadas são parte do estudo que estou desenvolvendo no Mestrado em Artes Visuais, na linha de pesquisa Educação em Artes e Processos de Formação Estética sob a orientação da prof^a Dr^a Nádia da Cruz Senna. Nesta pesquisa realizo uma reflexão sobre a colonização cognitiva e social em um estudo de caso a partir da experiência vivenciada nestas oficinas que ministrei. À luz do pensamento de Luiz Rufino sobre a Pedagogia das Encruzilhadas, bem como dos estudos decoloniais, desejo fomentar o ensino das artes em detrimento da aplicação da Lei nº10.639, objetivando contribuir com a construção de novas metodologias que pensem o combate ao racismo religioso e a descolonização dos currículos.



Figura 8 – Oxumaré, feito por Isabela.

REFERÊNCIAS

COUTINHO, Denise Maria Barreto; Santos, Eleonora Campos da Motta. **Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades**. Repertório Teatro & Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA: Salvador, 2010. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4666>. acessado em 30 de setembro de 2020.

JESUS, Thiago Silva de Amorim; FRANKEN CORRÊA, Josiane Gisela. **No Corpo Do (Con)Texto**: Do Tempo Cotidiano, Do Tempo Espetacular. Cena, [S. l.], n. 22, p. 185, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.72666>

Orunàiyé: o terreiro enquanto referência para a criação artística
Matéria escorregadia
Karina Constantino Brisolla

MIGNOLO, Walter D.. **COLONIALIDADE: O LADO MAIS ESCURO DA MODERNIDADE**. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo , v. 32, n. 94, e329402, 2017 .

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. 1ª ed., Rio de Janeiro: Mórula Editorial: agosto, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo , n. 79, p. 71-94, Nov. 2007 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=en&nr m=iso>. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.



Desenhos do corpo moderno

Hamilton Ferpa¹

Este projeto é uma reflexão configurada visualmente sobre as diversas possibilidades que tangem a representação do corpo durante o século XX, inclusive que projetam sua crise. O texto que segue são fragmentos de da minha dissertação de mestrado, publicada em 2015.

Segundo Miranda (2008, p.83) de todos os lados vão chegando indícios de uma inquietação com o corpo, o que seria sinal de que este se tornou problemático e palco de incertezas. Por todas as flexibilizações que ele passa, desde um aperfeiçoamento genético às artes, desponta assim uma afirmativa, segundo o autor: “o corpo está em crise”.

[...] As crises que o corpo detém em sua composição, ou decomposição, afirmando que estas se encontram, todavia, na representação que extrapola a física, uma crise da imagem, uma crise da forma moderna do corpo. “A formação do corpo enquanto categoria da metafísica começara a esboçar-se no mínimo desde os gregos, caracterizando-se por uma divisão essencial: entre corpo e alma, antigamente, e entre corpo e consciência, nos modernos” (MIRANDA, 2008, p. 84).

[...] A carne passa à ordem do comum, como matéria, ela pode ser apropriável, consumível, usada, destruída, mas também é onde se extrai sua força, prazeres, dor e sofrimento, apropriar-se privadamente dela torna-se questão intensamente política, segundo Miranda (2008). Nesse momento provocou demasiadas críticas de artistas do século XX, em que se empregam as questões de propriedade ao corpo como propriedade do indivíduo.

[...] O saber que se introduz sobre o corpo também pode ser notado nos escritos de Courtine (2008, p. 253-340) nos processos de reconhecimento que são instaurados nesse período, principalmente no que se refere a forma e ao entendimento do outro como parte de uma sociedade de corpos possíveis. Essa transição está no bizarro assimilado, nos *Freak Shows*.

1

Hamilton de Paulo Ferreira | Hamilton Ferpa, é artista visual, designer e pesquisador. Bacharel e licenciado em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora e Mestre em Comunicação e Sociedade pela mesma universidade. Atualmente é Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL/UFJF). Sua pesquisa está integrada à área de concentração Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares na linha de pesquisa Poéticas Visuais e Musicais, onde dedica-se às poéticas tecnológicas e neurotecnológicas projetadas sobre o corpo contemporâneo. Sua produção plástica aciona os mesmo interesses, corpo e tecnologia, acionados em construções que perpassam o físico e o imaterial, concreto e o digital. E-mail: hamilton.ferpa@gmail.com.



Referências Bibliográficas

MIRANDA, José A Bragança de. **Corpo e imagem**. Lisboa: Nova veja - Passagens, 2008.

COURTINE, Jean-Jacques. **O corpo anormal**: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges História do corpo. Petrópolis: Vozes, 2008.

FERREIRA, H. P. **Comunicação, bioarte e bioidentidades**: Discursos estéticos sobre as corporeidades contemporâneas. Dissertação (mestrado acadêmico) – Universidade Federal de Juíz de Fora, faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/232>>. Acesso em: 10 out. 2021.



Série: Desenhos do corpo moderno.
Sem título, 001
Acrílica e grafite sobre papel, 2020
Dimensões 66 x 96 centímetros.



Série: Desenhos do corpo moderno.
Sem título, 002
Acrílica e grafite sobre papel, 2020
Dimensões 66 x 96 centímetros.



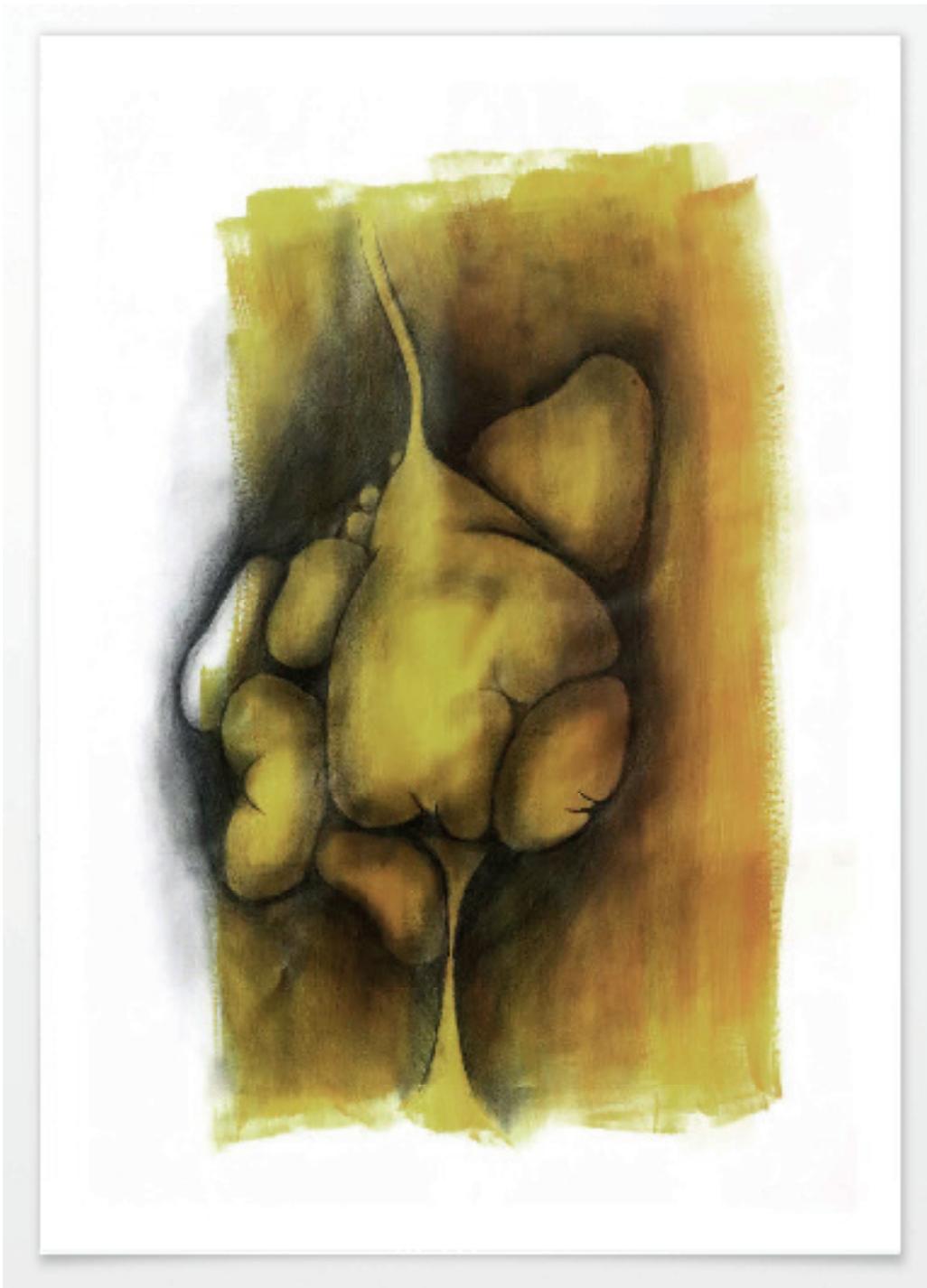
Série: Desenhos do corpo moderno.
Sem título, 003
Acrílica e grafite sobre papel, 2020
Dimensões 66 x 96 centímetros.



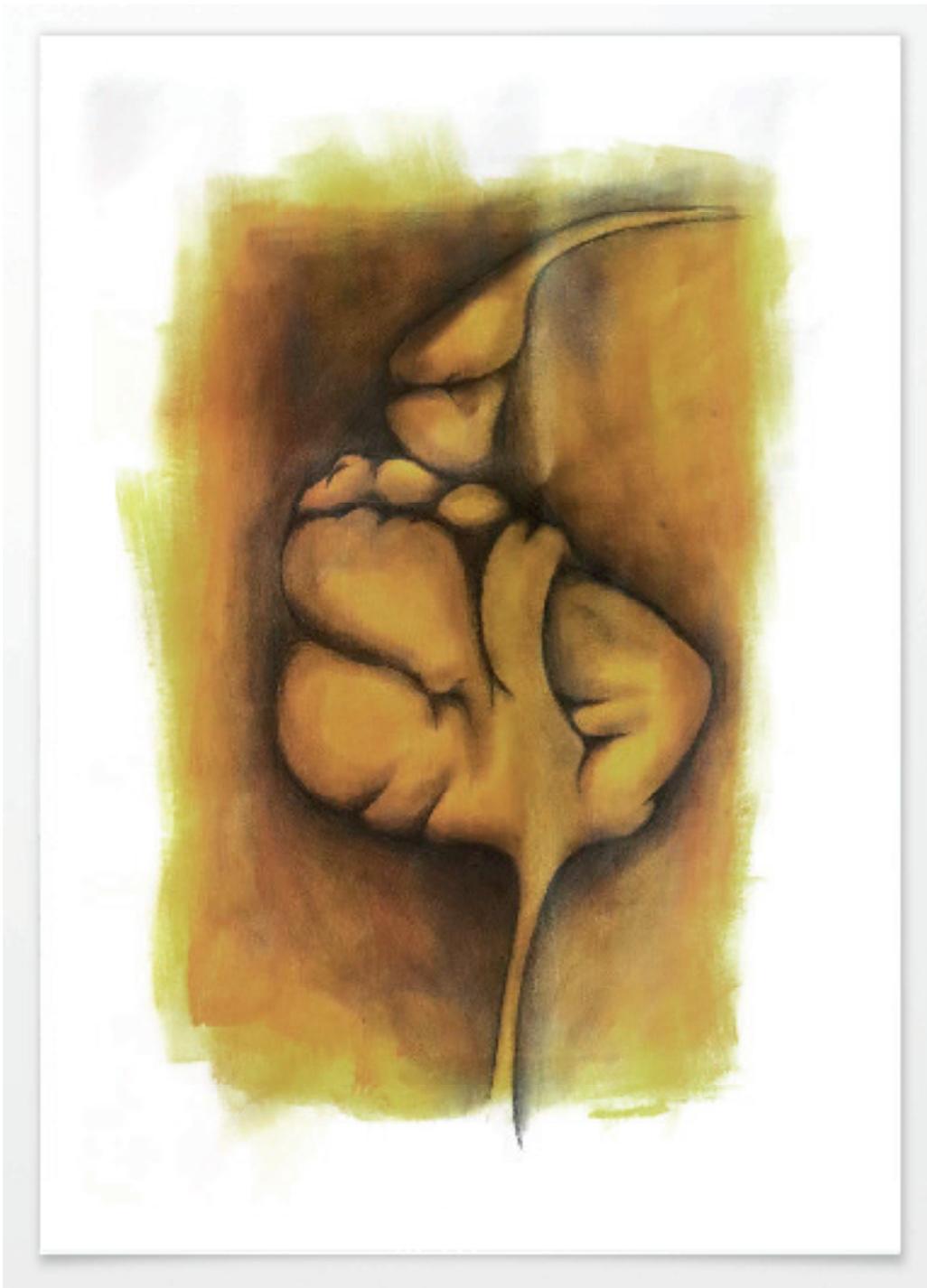
Série: Desenhos do corpo moderno.
Sem título, 004
Acrílica e grafite sobre papel, 2020
Dimensões 66 x 96 centímetros.



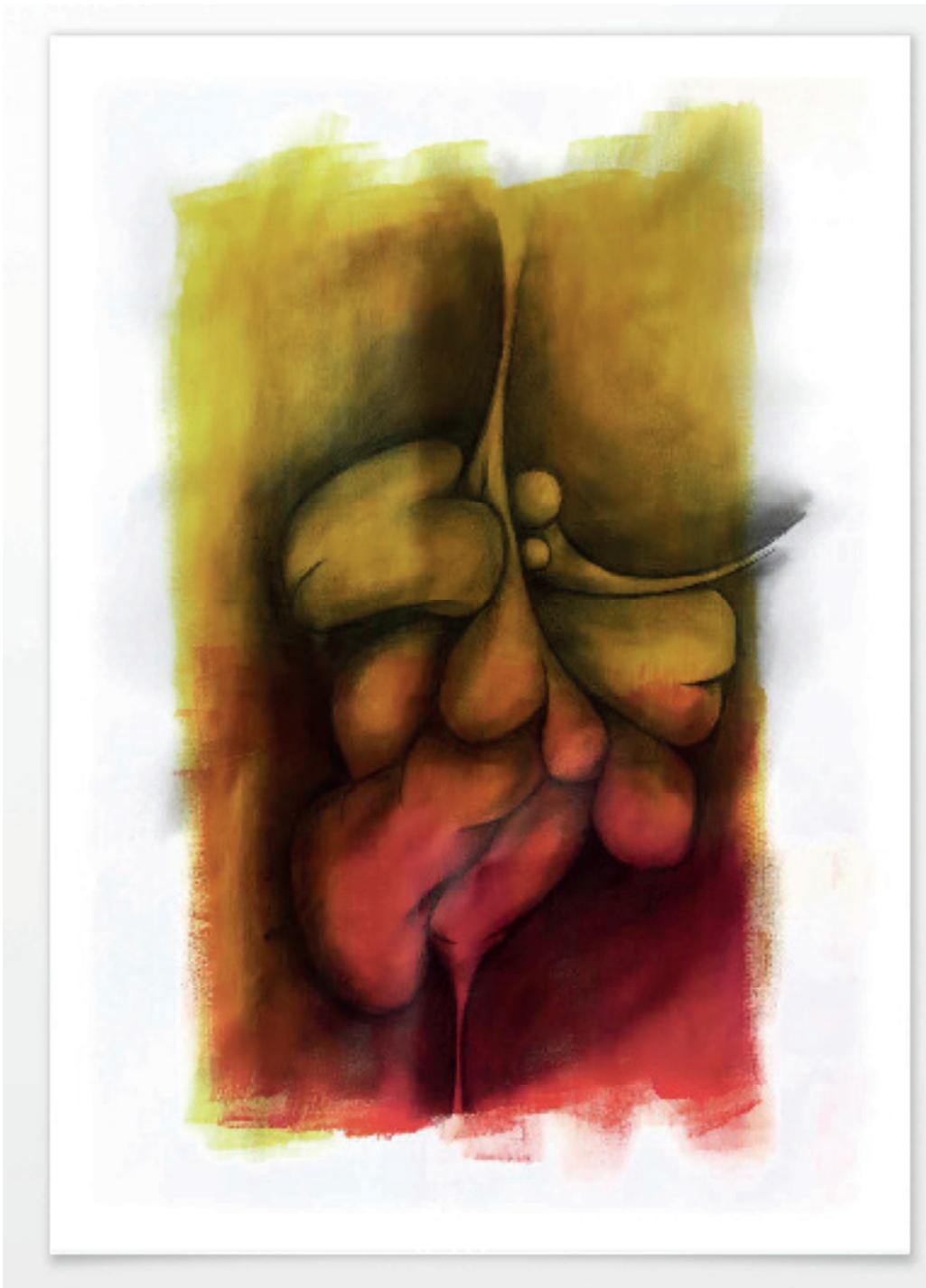
Série: Desenhos do corpo moderno.
Sem título, 005
Acrílica e grafite sobre papel, 2020
Dimensões 66 x 96 centímetros.



Série: Desenhos do corpo moderno.
Sem título, 006
Acrílica e grafite sobre papel, 2020
Dimensões 66 x 96 centímetros.



Série: Desenhos do corpo moderno.
Sem título, 007
Acrílica e grafite sobre papel, 2020
Dimensões 66 x 96 centímetros.



Série: Desenhos do corpo moderno.
Sem título, 008
Acrílica e grafite sobre papel, 2020
Dimensões 66 x 96 centímetros.