CARTOGRAFIAS MESTIÇAS E OUTROS PROCESSOS

Isabel Orestes Silveira
Antônio Iraildo Alves de Brito
Organizadores

PAULUS
FAPCOM

CARTOGRAFIAS MESTIÇAS E OUTROS PROCESSOS

Isabel Orestes Silveira
Antônio Iraildo Alves de Brito
Organizadores

PAULUS FAPCOM

@ 2021
Os exemplares desta publicação são de inteira responsabilidade dos autores.

ISBN
978-65-5562-415-1

Capa
Eduardo Hofling Milani

Projeto Gráfico
Débora Setton (UPM)

Diagramação
Juliana Silveira Vizzáccaro

Coordenação de desenvolvimento digital
Leidson de Farias Barros

Desenvolvimento digital
Júlia Cardoso Nacimento

Realização:
Grupo de Pesquisa Linguagem, Identidade, Sociedade: Estudo sobre Mídias (CNPQ) do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Conversão ePUB
PAULUS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Cartografias mestiças e outros processos [livro eletrônico] / organizado por Isabel Orestes Silveira, Antônio Iraildo Alves de Brito. - São Paulo : Paulus, 2021.

ISBN 978-65-5562-415-1 (e-Book)

1. Miscigenação - Brasil - História 2. Antropologia – Brasil 3. Cartografia 4. Mulheres I. Silveira, Isabel Orestes II. Brito, Antônio Iraildo Alves de

CDD 342.81087
21-5651 CDU 572.795

Índice para catálogo sistemático:
1. Miscigenação - Brasil - História

A obra pode ser adquirida por meio do site do Grupo de Pesquisa:
Linguagem, Identidade, Sociedade: Estudo sobre Mídias (UPM) www.clisem.com

Parcerias

Grupo de Pesquisa "Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem" do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (COS) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Grupo de Pesquisa em “Processos de Criação” do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (COS) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

Grupo de Pesquisa “Sagrado, Mediações Tecnológica e Contemporaneidade” da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM)

Grupo de Pesquisa InCognITA-Inovações em Cognição, Informação, Tecnologia, Aprendizagem e Artemídia e Videoclipe do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP/SP)

Grupo de Pesquisa “O discurso Pedagógico de Paulo Freire: uma leitura” do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Grupo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares sobre currículo e Sociedade (GEICS) do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Grupo de Pesquisa “História da Cultura, Sociedade e Mídia” do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Comissão Científica

Profa. Dra. Alice Perucchetti Orrú (UNIFAE)
Prof. Ms. Arnaldo Lorençato (UPM)
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sandano Santos (UPM)
Prof. Dr. Carlos Eduardo Souza Aguiar (FAPCOM)
Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC/SP)
Prof. Dr. Eduardo Hofling Milani
Prof. Dr. Francisco Silva Mitrald (UPM)
Profa. Dra. Glaucia Eneida Davino (UNESP)
Prof. Dr. Guilherme Bryan (Centro Universitário Belas Artes/SP).
Prof. Dr. José Maurício Conrado Moreira da Silva (UPM)
Profa. Dra. Katia Teonia Costa de Azevedo (UFRJ).
Prof. Ms. Manoel Roberto Nascimento de Lima (UPM)
Prof. Dr. Marcos Nepomuceno Duarte (UPM)
Prof. Dr. Marcos Rizolli (UPM)
Profa. Dra. Maria Lucia M. Carvalho Vasconcelos (UPM)
Profa. Dra. Marili Moreira da Silva Vieira
Profa. Dra. Mirtes de Moraes (UPM)
Prof. Dr. Patrício Dugnani (UPM)
Prof. Dr. Pedro Paulo A. Funari (UNICAMP)
Prof. Dr. Pelopidas Cypriano de Oliveira (UNESP)
Profa. Dra. Rosana Ferrareto Lourenço Rodrigues (UNESP)
Profa. Dra. Rosana Maria Pires Barbato Schwatz (UPM)
Profa. Dra. Regina Pires de Brito (UPM)
Profa. Dra. Valéria Bussola Martins (UPM)

Aliás, essa é a própria definição da comunicação: só existe o Eu porque existe o Outro, é este que justifica a existência de um Eu. Quando busco comunicar, não o faço à toa, mas direcionado ao Outro; tenho, com pressuposto, ser visto, lido, ouvido, percebido [...]. Necessitamos do Outro para a comunicação. O Outro diante de nós ou o Outro corporificado em suas obras, cuja esperança é nos tocar.

Marcondes Filho (2019, p.41)

MARCONDES FILHO, Ciro. A comunicação do sensível. Acolher, vivenciar, fazer sentir. São Paulo: ECA/USP, 2019.

Essa coletânea é dedicada a todos os seres incompletos que se encontram inconformados e se recusam a entregar-se a um niilismo enquanto insistem pela caminhada em terrenos incômodos, instáveis e tortuosos da pesquisa.

SUMÁRIO

PREFÁCIO
Antonio Iraildo Alves de Brito 011

APRESENTAÇÃO 013

PARTE I
Tendências entrelaçadas

A MESTIÇAGEM EM CAMADAS
Amálio Pinheiro 015

PAU BRASIL: EXEMPLO DE MESTIÇAGEM NA CANÇÃO BRASILEIRA
André de Freitas Simões 022

MUSEUS DE ARTE E PRÁTICAS EDUCATIVAS: APONTAMENTOS SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE PLANEJAMENTO, CRIAÇÃO E MESTIÇAGEM
Ariane Alfonso Azambuja de Oliveira Salgado 033

O RAP: PRODUÇÃO CULTURAL POPULAR EM FUGA DOS FECHAMENTOS BINÁRIOS DO IDENTITARISMO
Giuliana Dias Angelini 046

DO *FAUSTO II* DE GOETHE À CRISE AMBIENTAL NO SÉCULO XXI: UMA CARTOGRAFIA DE ESPAÇOS E DE TEMPOS
Isabel Rebelo Roque 056

A FESTA DE FOLIA DE REIS EM ENTRELAÇAMENTOS FOTOGRÁFICOS: UMA CARTOGRAFIA DAS RELAÇÕES FESTIVAS
Karina Alves de Sousa 068

VETORES DA GAMBIARRA: EXPERIMENTOS DIAGRAMÁTICOS COMO PROPOSTA DE LEITURA PARA PROCESSOS CRIATIVOS
Maria Fernanda de Mello Lopes 080

A CONDIÇÃO MESTIÇA DAS LÍNGUAS TUPIS
Orlando Garcia 091

BARROCO: BRASILEIRO E NEGRO
Herbert Fernando Cruz Bonomastro 103

A CARTOGRAFIA DAS SAUDADES NAS CANÇÕES DO PESSOAL DO CEARÁ
João Lucas Vieira Nogueira 114

A MESTIÇAGEM EM EVA LUNA, DE ISABEL ALLENDE: A FORMAÇÃO DA AMÉRICA HISPÂNICA
Laís G. de F. Valentim 126

CINEMA SOCIOAMBIENTAL NA AMÉRICA LATINA - CARTOGRAFIA POSSÍVEL
Solange Alboreda e Doty Luz 133

A GROSSURA ELEGANTE DE SÉRGIO RODRIGUES: UM DESIGNER NA PAISAGEM
Mila Goudet 147

PARTE II
Feminino e Resistência

AS MULHERES QUE NINGUÉM VÊ: O TRABALHO DO CUIDADO E SUAS IMPLICAÇÕES PARA AS EMPREGADAS DOMÉSTICAS
Ana Beatriz G. Moraes, Luiza de Goes Bernardini e Bruna Suruagy do Amaral Dantas 160

"VOCÊ NÃO ESTÁ SOZINHA": MENSAGENS VERBO-VISUAIS DOS ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS DA CAMPANHA INSTITUCIONAL DO METRÔ DA CAPITAL PAULISTA
Tamires Raiane Conceição dos Santos e Isabel Orestes Silveira 172

CAMILA, CAROL E OS FEMININOS POSSÍVEIS NO FILME *AS MELHORES COISAS DO MUNDO*
Maria Fernanda Cavassani 180

LUGAR DE MULHER É NA NETFLIX: O PODER DA COMUNICAÇÃO NAS QUESTÕES DE GÊNERO E SEU IMPACTO PERANTE O CONSUMIDOR
Paula Letícia Knoll Souto 191

UM OLHAR FEMINISTA PARA INSERIR E MANTER AS MULHERES NO MERCADO DA ARTE
Taidje Gut Teixeira 202

CARTOGRAFIAS DO FEMININO, FACES DA PANDEMIA
Emerson de Arruda 209

CARTOGRAFIAS SOBRE O BORDADO: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE A TÉCNICA E SEU USO EXPRESSIVO NA LINGUAGEM ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA DE ROSANA PAULINO E CLARA NOGUEIRA
Luana Guerrero Mucciolo 224

O FEMININO NA ATUALIDADE: UMA DISCUSSÃO SOBRE O *FEMINEJO* À LUZ DA INDÚSTRIA CULTURAL
Ana Claudia Pompeu Torezan Andreucci, Michelle Asato Junqueira, Maria Rita Mazzucatto 237

SOU MAIS QUE UM RÓTULO: O PAPEL DA PUBLICIDADE ALIADO À DESCONSTRUÇÃO DE RÓTULOS E PADRÕES DE BELEZA FEMININO NA CAMPANHA 2019 DA NATURA TODODIA
Júlia Machado da Silva 248

SER OU NÃO SER MÃE? EIS A QUESTÃO
Mirtes de Moraes 258

O GÊNERO FEMININO NO EXÉRCITO: UMA QUESTÃO DE CIDADANIA
Sílvia Lúcia Pereira Duarte 269

PARTE III
Inquietações em Processos

CONCEPÇÃO DE UMA HIBRIDAÇÃO DE POÉTICAS EM CO-AUTORIAS
Cladenir Dias de Lima 281

WESLEY DUKE LEE E O FILIARCADO: ENSAIO ALQUÍMICO COM JOGOS INFANTIS
Ruth Blaud Pomar 293

CONEXÕES, HISTORIOGRÁFICAS REAIS E/OU IMAGINÁRIAS POSSÍVEIS LEITURAS CARTOGRÁFICAS
Edson Elidio Adão 304

CARTOGRAFIAS INTERDISCIPLINARES: INFLUÊNCIAS CRIATIVAS ENTRE ARTISTAS, PROFESSORES E PESQUISADORES
Hugo Daniel Rizolli Moreira 313

LU COELHO TECENDO NAS REDES DA CRIAÇÃO EM 'SER TÃO SER: NARRATIVAS DA OUTRA MARGEM'
Selma Marquette Molina 323

SACRALIDADE E CRIATIVIDADE COMO DIMENSÕES DA TÉCNICA
Carlos Eduardo Souza Aguiar 331

VILÉM FLUSSER E A "SACRALIDADE DO OUTRO" NA INTERSUBJETIVIDADE
Giovanni Vella 339

CARTOGRAFIAS DO SAGRADO: ANÁLISE SOBRE O USO DA TECNOLOGIA NO CULTO "CATEDRAL INSPIRAÇÃO" NA IGREJA PRESBITERIANA INDEPENDENTE DE SÃO PAULO
Priscila Antunes dos Anjos 349

CONSUMO E VISIBILIDADE DIGITAL DO "EVANGELISMO": FRAGMENTOS PARA UMA CARTOGRAFIA DO SAGRADO
Fernanda Elouise Budag e Marcella Schneider Faria-Santos 362

A "CULTURA DIGITAL DO SAGRADO": A IDENTIDADE E A LINGUAGEM ECLESIÁSTICA NAS CONFIGURAÇÕES SOCIAIS DO MUNDO PÓS-PANDEMIA
Lucas Pereira Rezende e Marcel Mendes 373

PREFÁCIO

CARTOGRAFIAS MESTIÇAS E OUTROS PROCESSOS

"Eu não sei nada sobre as grandes coisas do mundo,
mas sobre as pequenas eu sei menos."
(Manoel de Barros)

Speculum. Palavra áspera e ao mesmo tempo atraente, seu som ressoa feito sino de igreja. Faz-me recordar os "benditos" cantados pelas senhoras do interior onde nasci, quando nas trezenas de Santo Antônio, misturavam um português arcaico, meio latim, à variedade linguística do lugar. Ao final de cada Ave-Maria entoavam um "é de secular, *saeculorum*, amém". Aquilo tudo era tão sonoro, que a dureza do latim se tornava aveludado. O poder indomável da voz tocava os poros e o ouvido fazia a palavra ficar decorada no coração. Aliás, "decorada no coração" é uma redundância porque decorar significa *decor, cor, cordis*: gravar no coração. De modo que o coração, além de ser a sede da afetividade, seria também da inteligência e da memória. Isso nos faz observar o quanto as palavras estão entrelaçadas e como a partir de suas raízes, ramificam-se infinidade de outros termos, feito canto de passarinho. Por falar em passarinho, só em pronunciar os nomes deles, os sons já configuram uma festa para os ouvidos: *Nambu, juriti, xexéu, canário, ipecuá, ema, arara, araponga, inhapim, tuim, sabiá, etc.* A letra aqui dança e o excesso rítmico tupi, nosso componente indígena, estende-se pela paisagem. Os passarinhos, quais adornos, filigranas da paisagem; por assim dizer, traduzem o mundo, nossa terra sonora e ruidosa.

Voltemos ao *Speculum*, dele deriva o substantivo feminino *consideração*, que, por sua vez, significa literalmente: "olhar o conjunto de estrelas" (*sidus-sideris*). Diria que esta é a expressão fundamental de "Cartografias Mestiças e outros processos": a possibilidade de olhar o conjunto, um olhar plural, com a abertura para a incorporação de novas inserções. O conjunto de textos aqui presentes pode ser observado em camadas, como movimento convergente e variável.

Uma das características principais do conjunto dos textos elencados nesta obra é a multiplicidade de temas e a interação entre eles, entrelaçando saberes, a partir das miudezas, mesclando e ampliando o texto da cultura. De fato, a complexidade está na interação entre dentro e fora. O mundo dos textos, suas conexões e o mundo da vida e vice-versa. De nada adiantaria escrevermos compêndios, se esses não tocassem a vida e as coisas.

O verbo "tocar" é elucidativo. Tem que ver com afeto, com pegar, apalpar, roçar. Resvala, portanto, a dimensão dos sentimentos e pode se ampliar para o aspecto da

contemplação, que se refere com o ato de concentrar longamente a vista. Mas não somente a vista. Contemplar tem relação com os outros sentidos, como o paladar, o olfato, o tato, a audição, o corpo todo. Por fim, a palavra "entre", que se refere a processos móveis da cultura, os quais se desencadeiam e se intercomunicam em múltiplas conexões. Temos, pois, ao alcance de nossos olhos um pequeno espelho, do latim *speculum*. Noutras palavras, um mapa de nosso repertório variado e múltiplo.

Antonio Iraildo Alves de Brito

APRESENTAÇÃO

Cartografias Mestiças e outros Processos permitem ampliar as discussões e análises de pesquisadores de diferentes Instituições nacionais e Internacionais, vinculados aos Grupos de Pesquisa dos diferentes Programas de Pós-Graduação e dos vários cursos de Graduação.

Por isso, se o termo cartografias remete, em um primeiro momento, às representações e demarcações territoriais em que se projetam os mapas como importante instrumento para a delimitação e análise do espaço geográfico e, ainda que um mapa esteja destinado a cumprir sua função de determinar lugares, identificar fenômenos e facilitar a compreensão dos usuários, o termo também evoca outras possibilidades e liberdades interpretativas no uso da expressão. Expandido para tratar de formulações metodológicas para as ciências humanas e ainda, mapa podem ser uma designação utilizada como referência para expressão de ideias relacionadas às múltiplas cognições do imaginário capazes de cartografar qualquer objeto investigativo.

Nesse sentido, a coletânea que chega ao público reúne textos de pesquisadores que foram originalmente apresentados no VI Congresso Internacional de Linguagem, Identidade e Sociedade: Estudos sobre as Mídias (CLISEM) no ano de 2021 - Grupo de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

O livro está dividido em três partes: A **Parte I – Tendências entrelaçadas-**, apresenta a reflexão de autores que investigam os caminhos e os labirintos da cultura mapeando questões relativas a mestiçagem pelo olhar de alguns pensadores significativos da América Latina. A **Parte II – Feminino e Resistência -**, acolhe textos que evocam uma perspectiva sobre a realidade social ao demostrar o esforço pela fuga das lógicas reducionistas e binárias que tendem aos estereótipos entre masculino e feminino, corpo e sexo. Instaura uma outra lógica cujas implicações se encontram associadas a história, a política, a cultura e aos discursos que penetram e intervêm na reflexão teórica que incluem os afetos. A **Parte III – Inquietações em Processos** reúne apontamentos de autores cujos textos compreendem os processos de criação como rede ao perceber as transformações que ocorrem no decorrer das produções e as características poéticas de artistas e obras. Os caminhos não lineares do pensamento contemplam produções comunicativas midiáticas que envolvem cartografias do sagrado na era da tecnologia.

A proposta apresentada em *Cartografias Mestiças e outros Processos* evidencia as características históricas e socioculturais de produção dos diferentes discursos, os quais se abrem para novos territórios como o educativo, o jornalístico, o religioso, o publicitário, o midiático, as linguagens artísticas, dentre outros campos e contextos em que se operam as linguagens e o fenômeno comunicativo e cultural.

Desejamos uma boa leitura!
Os organizadores.

PARTE I

TENDÊNCIAS ENTRELAÇADAS

A MESTIÇAGEM EM CAMADAS

Amálio Pinheiro (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP)[1]

Introdução

A formação cultural do continente latino-americano não pode deixar de ressaltar, em todos os graus e variantes, a presença da voz e das oralidades, combinadas ou não às inúmeras séries e gêneros escritos. É necessário desdobrar, pelo menos, três níveis de linguagem em interação, constitutivas, desde antes e, também, após a chegada de Colombo, dos processos criativos e culturais do Brasil, América Latina e Caribe. É o entrelaçamento das três camadas, exigindo análises micro e macroestruturais, que fundamenta o que aqui chamaremos de um Barroco *de partida*, isto é, enxertado à natureza, plural e intercomplementar, não determinado pela oposição ao clássico ou ao prolongamento de esquemas composicionais renascentistas.

Vozes do barroco

Os materiais botânicos nos ajudam e ensinam. Este Barroco *de partida*, que se configura ao modo de xaxim, trepadeira e arquipélago, fundamenta o que podemos chamar de uma *poética do simultâneo* inscrita na cultura. O xaxim dá a matéria adligante; a trepadeira fornece a sinuosidade helicoidal em espiral de filamentos e molas enroscantes; o arquipélago configura o conjunto de grandes e pequenas entidades, sejam ilhas ou plânctons, como pluralidades simultâneas exigindo múltiplas aptidões. Enumeremos tais camadas sucintamente.

A primeira camada se constitui do excesso de repertórios vocais ameríndio-afro-arábigo-imigrantes, entrecruzados desde os tempos da Colônia, em contínuo e ininterrupto crisol mestiço. Este nível, por si só, dada a sua variação e multiplicidade, perturbaria a noção de identidade e a inteireza de um logos abstrato e racional, conteudista e platonizante, visto que a própria deriva abundante de significados impõe a presença dos significantes como corporeidade da língua. Exemplo: menino, garoto, moleque, infante, guri, piá, bacuri, curumim etc. Isto se dá também dentro das mesmas variantes internas ao nheengatu (provenientes, como enxertos ornamentais da voz, das inúmeras combinatórias das famílias idiomáticas em estado de mescla permanente) que o dicionário, à saciedade, nos fornece: chauã, chauá, jauá, acamatanga, acamutanga, acumutanga, camatanga, camutanga, cumatanga. Trata-se de um almoxarifado de poesia em estado de dicionário. Uma bateria de vozes em bumerangue ou palíndromo na grafia que, quando pronunciadas, fazem emergir as placas tectônicas dos vozerios ocultos da paisagem sonora. Os exemplos poderiam vir também do quimbundo ou do banto: munganga, quizumba, macumba, quiabo, quitanda. Já aqui estão presentes, sob forma de distribuição

[1] Amálio Pinheiro é poeta, tradutor e professor na PUCSP. Coordena o Grupo de Pesquisa "Barroco e Mestiçagem", onde se investigam as relações entre as áreas de literatura, comunicação e cultura na América Latina, com ênfase nos modos de conhecimento não dualistas. Publicou "César Vallejo: o abalo corpográfico", "César Vallejo a dedo", "Aquém da identidade e da oposição. Formas na cultura mestiça", "Nicolás Guillén: Motivos de son", "Rafael Alberti: Sobre os anjos", "América Latina: barroco, cidade, jornal", "Tempo Solto" (poemas).

larval, em contínuo processo de morfose metamórfica, os elementos de composição e os procedimentos de construção, já constantes da fala ordinária, que serão usados na música popular, no cinema, na poesia etc.: diagramas gráfico-sonoros e visuais, aliterações e rimas em palíndromo, paronomásias (para dizer pouco). Já aqui a unidimensionalidade dos idiomas flexionais é deslocada e parodiada pelo caráter aglutinante do tupi ou do quimbundo, de tal modo que a linearidade sequencial é desviada pela potência progressivo-regressiva, não digital, da performance rítmico-sonora. Nesse caso, as sonoridades da voz/ambiente/natureza têm valor poético-político, visto que dispersam os conteúdos lineares e rígidos que todo sistema de poder homogeneíza para dominar, através da repetição conformadora do mesmo, os descuidados falantes.

A segunda camada é formada pela abundância de palavras em que a junção onomatopaica e melismática é dominante com relação ao significado, tendo em vista a contribuição do nheengatu, do banto e do quimbundo, que invade não só o dicionário, mas toda a prosódia e sintaxe. O conteúdo abstrato dos vocábulos é abalroado pelo significante vocal e rítmico-musical: as onomatopeias se aproximam sonoramente das coisas da paisagem e os melismas marchetam as sílabas com dobras e sinuosidades ornamentais (jururu, murundu, tiririca etc.). Isto mostra, junto à presença do corpo na voz, a relação entre as entranhas da fala (boca, garganta, pulmão, todo o sistema nervoso e muscular do aparelho de fonação) e o ambiente onde sujeitos e paisagem cultural se situam. Esses fonogramas embebidos de natureza/cultura não permitem a elevação logocêntrica do significado, isolado abstrata e digitalmente do significante, nem a separação entre signos e "referentes" estabelecida conforme a tradição ocidental de Platão a Saussure. Não se trata, desnecessário dizê-lo, da exclusão dos conteúdos: mas de libertá-los da doxa das oposições pela variação do múltiplo. Como o fez Guimarães Rosa no título luso-tupi "Sagarana", ou como nas expressões populares, recriadas em todas as épocas e lugares, tais como "sanduba" "traíra", "piaba" e tantas outras em que a vinculação oral/corporal entre voz e vogal dissemina e confere potência rítmica ao conteúdo, que passa a ser acossado pela força vocal. O processo pode ser levado às maiores consequências na poesia, como nos "fonemas negroides" de Nicolás Guillén em "Sóngoro Cosongo", onde os fonogramas captam, via o arredondamento sinuoso e sensual das vogais, os requebros físicos da dança e canto do "son" cubano e do bongô afroarábigoantilhano.

A terceira camada refere-se à potência acústica na natureza/cultura que se encadeia, se incrusta e se enxerta nas linguagens com todos os rumores da paisagem cultural. Esta capacidade nunca é apenas geral ou panorâmica, mas tem de ver com os modos específicos a partir dos quais os códigos universais são trabalhados, miudamente, na relação com a paisagem e com os objetos de um determinado ambiente, e estes na relação com suas séries e arredores da cultura. Visto que "as línguas têm uma sensibilidade em relação à experiência acústica do ambiente" (Cavarero, 2011: 177), isto se dá em muito maior grau naquelas em que o elemento onomatopaico e melismático, *que represa a natureza*, predomina sobre o flexional/digital. A mesma Adriana Cavarero, citando o poeta *criollo*-caribenho Edward Kamau Brathwaite, mostra como se interligam as camadas aqui mencionadas: "Esse fenômeno, observa Brathwaite, não diz respeito apenas à contaminação dinâmica de línguas diversas, mas também ao problema que as vincula

aos diferentes universos sonoros do ambiente natural em que nascem e se desenvolvem" (Cavarero, 2011: 177). A exuberância do magnífico problema nesses casos é que os signos são, digamos, nessas circunstâncias culturais, de um lado forçados para baixo, de outro a natureza invade os signos com suas espirais em trepadeira, o *logos* se dessemantiza e as linguagens adquirem um vasto âmbito de práticas e ressonâncias rítmicas e prosódicas do escutar -- aquém dos, apesar dos e em conjunto com os signos.

Algo de Paul Zumthor: a voz na letra

Tal é a densidade e extensão com que Paul Zumthor elabora conexões — entre os campos de interferência da voz e da escritura; os campos de interferência da voz e certas séries institucionais como a igreja e a escola; os mesmos campos e séries mais amplas e difusas como o costume, o cotidiano, a vida cultural (agregando-se aí a mútua interferência, desde o mais pontual ao mais generalizável, entre todos esses campos) — que somos obrigados a fazer um recuo estratégico e escolher, com o risco de incorrer em imprecisões e esquecimentos, certas relações de maior pertinência para a nossa situação de produção.

Avulta em todo o *La Lettre et la Voix*, em contrações e expansões, conforme as relações de aproximação e recusa do "universo da voz" com o mundo escolar, eclesiástico e da imprensa, a complexidade e variabilidade microssemiótica e microcultural dos contatos entre voz e escritura, de uma parte, e voz, escritura e imagem visual, de outra. Por exemplo: "Daí a fragilidade do equilíbrio entre os valores que traz a voz e os que tendem a impor a escritura: situação que deriva das 'longas durações' históricas, e cujas últimas sequelas só serão liquidadas com a revolução industrial" (ZUMTHOR, 1987: 141).

O reconhecimento que Zumthor faz da materialidade produtiva da voz (com seus atributos intercorrentes que abalroam o signo: performance, nomadismo radical, intervocalidade, erotismo, "movência", dissipação da autoria) dentro da palavra poética, parece propor, entre outras, a investigação mais cuidadosa de três situações de linguagem reciprocamente encadeadas. Resumo-as a seguir.

Voz na poesia

Muitas obras poéticas escritas talvez devessem ser lidas levando-se mais em conta as várias possíveis gradações da inscrição vocal na escritura, a par da importância significante concedida às interações entre os níveis prosódico (acentos, entonações, tonalidades), oral (vocal, coloquial) sonoro, gráfico e visual. Isso vale especialmente para certas obras poéticas não deliberadamente oralizantes, mas compostas de refugos vocais/coloquiais crioulizados, mestiços e migrantes que, inseridas e remontadas dentro de metros e estrofes tradicionais ou vocabulário hermético próprio da escritura, dão nova inflexão, senão dispersam, aquelas dicotomias, habilmente criticadas por Zumthor (1987: 132), entre o "popular" e o "erudito", entre *litteratus* e *illitteratus* ("*Oral* não significa nunca *popular*, assim como *escrito* não significa *erudito*"). Colhamos um pequeno exemplo em César Vallejo:

Quién hace tanta bulla, y ni deja
testar las islas que van quedando.

O recorte e a fricção, entre o primeiro verso, que contém uma interrogação cotidiana dentro de um espaço performático, e o segundo, que se dificulta num tecnicismo jurídico ("*testar*" = legar) configurando uma imagem com alto grau de ambiguidade, aceleram-se em vaivém pelo fato de o primeiro ser um decassílabo meticulosamente construído com cesura (que escancara, para quem sabe ouvir vendo, a presença da boca) na sexta sílaba. (Fica visível aí, diga-se de passagem, a importância do reconhecimento dos índices de vocalidade para qualquer operação tradutória, que deverá tentar refazer aquela fricção entre os versos (sempre carregada de conflitos e modulações culturais e históricas) dentro de uma nova conjunção de intertextualidade como *intervocalidade*. Talvez, por exemplo: "Quem faz tanto barulho, e nem deixa / legar as ilhas que vão restando" (PINHEIRO, 1988: 38-39), em que a impressão da voz e o escandir das sílabas não podem deixar de ter um itinerário tradutório, de um a outro idioma, que busque recolocar, revisitado, como última instância, o *tom* do texto de partida.

Voz na cultura

As marchas e contra-marchas da maior ou menor presença dos elementos vocais na escritura têm que ver com uma lenta e longa disputa, dentro dos territórios "de uma pequena quase-ilha no extremo da Eurásia" (ZUMTHOR, 1987: 23), em que a série dos componentes performáticos já citados que a voz congrega, pela ação de uma leitura cada vez mais apta a dividir as palavras em "entidades separadas", foi sendo paulatinamente afastada, reprimida, ou assimilada por mecanismos oficiais de diluição. Nada melhor do que citar aqui certas passagens do próprio Zumthor:

> O *sermo vulgaris*, os *clercs* sabem-no e repetem-no desde séculos, é raiz e fruto de uma cultura selvagem, inoficial, embora onipresente, feita de sedimentações obscuras acumuladas desde o neolítico, poderosa mistura 'camponesa' (quer dizer, 'pagã') de lembranças ibéricas, celtas, germânicas, de crenças, de práticas, uma arte com a qual a tradição latina, eclesiástica e escolar está obrigada a compor, na impossibilidade de poder extirpá-la com a acusação de paganismo ou heresia. Ora, a partir dos séculos XI, XII e XIII, conforme os lugares, esta cultura popular, até então recalcada nos bastidores do teatro da Ordem (política, social, moral), entra ruidosamente em cena e força os letrados a um prodigioso esforço de invenção para tentar racionalizá-la nem que seja um pouco e de se conferir assim algum poder sobre ela. Seu mais poderoso instrumento, nessa tarefa, é a escritura; e esta cedo ou tarde se libera do seu mais pesado constrangimento vocal: o verso (ZUMTHOR, 1987: 136).

(Nesse sentido, o próprio Mallarmé, conforme mostrou Barthes (1988: 244-246), ao comprometer o leitor com uma leitura em vaivém constelar e reverberante, pretende, mais do que realçar a "autonomia" do verso, liberar para o olho e o ouvido, através de golpes sintáticos, na palavra escrita, o que tinha sido e vinha sendo negado, pela imposição do conteúdo, à voz: presença física, escuta móbil, visualidade estrutural, erotismo sonoro.)

Não podemos, neste ponto, deixar de nos perguntar como atua esse conjunto de situações sígnicas instauradas pela voz nos espaços culturais, por exemplo, o latino-americano e antilhano, em que não houve essa gradativa penetração dos valores que a subdivisão do ato de ler em signos discretos implica, "comprometendo cada vez menos a realidade do corpo" (ZUMTHOR, 1987: 136), mas sim, já indiciava o poeta e cronista cubano José Martí, a irrupção relacional de superabundâncias provenientes das colisões linguísticas e

repertoriais entre o próximo e o distante, o conhecido e o desconhecido, o simétrico e o assimétrico. Não é à toa que disse Severo Sarduy, no seu *Barroco*, a respeito da profusão de vocalidades nômades convergentes: "Quando o falar cubano se agita, há várias línguas (várias civilizações) que se expõem, e o centro não está em parte alguma" (SARDUY, 1989: 11). Lezama Lima caminha em direção semelhante quando reconta a história do continente a partir de sobras e perdas produtivas, das vivência de um *ethos* oblíquo, de um "eros relacionável", que se atualiza na modulação diferencial de uma voz em filigrana de ourives, postada na confluência entre uma nova dimensão geográfica e as configurações simbólicas: "Sentado dentro de mi boca asisto al paisaje" (LEZAMA, 1985: 183-184). Proliferação vocal e paisagem multicolorida e helicoidal recriam um outro barroco.

As chamadas vanguardas parecem ter sido, num continente pluribarroco, um momento de tomada mais ou menos conjunta dessa aguda necessidade de dar mobilidade formal ao confronto das técnicas, vindas de outro processo evolutivo, com um material (em grande parte vocal) em estado ebuliente de fermentação, dentro de um cenário de ordem/desordem no qual as leis de separação abstrata do mundo em dígitos sucessivos são sempre reviradas do avesso ou desmembradas pela invasão de múltiplas forças de metacomunicação analógicas. Essas forças, por analógicas, não podem partir da vontade triste de poder, sempre opositiva e digital, mas sim da alegria lúdica da corporeidade vocal que canta e dança.

Parêntese para Nicolás Guillén

Os poemas do também cubano Nicolás Guillén às vezes quase parecem não aceitar, feitos para o canto soletrado muscularmente para dançar, o suporte do livro. No poema *Sóngoro Cosongo*, é importante ver como a inscrição dos ritmos da voz no que é fragilmente escrito (que exponencia, no limite das fronteiras dos gêneros, a marca, também, da escritura) acarreta uma tradução, no plano da forma, que lhe é simultânea: o triângulo amoroso, esboçado como recalque na primeira estrofe, se transforma em *festa* gráfico-corpóreo-vocal na segunda, e em chamamento gregário na terceira (ao mesmo tempo em que o palíndromo/palimpsesto *Sóngoro Cosongo* força os neurônios na direção de uma quase língua (hispano-afro-taína?) costurada pela grafia operativa das síncopes orais e pelos refrões em coral coletivo (GUILLÉN, 1991):

Ay, negra,
si tú supiera!
Anoche te bi pasá
y no quise que me biera.
A é tu le hará como a mí,
que cuando no tube plata
te corrite de bachata,
sin acoddate de mí.

Sóngoro cosongo,
songo be;

sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno
sóngoro de tre.

Aé,
bengan a be;
aé,
bamo pa be;
bengan,
sóngoro cosongo,
sóngoro cosongo
de mamey!

Há muito o que fazer nesse setor. A concretização e a ação do olho/ boca/ouvido em novas regiões de espaço/tempo exigem que, a partir de diferentes e mutáveis situações lingüístico-culturais, ensaiemos o cérebro para outras noções, de generalidade, por sua vez, provisória.

E vale a pena não perder de vista a demarcação do próprio Zumthor:

> Permanece o fato de que a civilização do Ocidente medieval foi a das populações de uma pequena quase-ilha do extremo da Eurásia que, durante um milênio, e de todas as maneiras, em todos os domínios, e em todos os níveis, consagraram o essencial das suas energias a interiorizar suas contradições (ZUMTHOR, 1987: 23).

Não é por acaso que a palavra "recalcar", "reprimir" (*refouler*), aparece tanto, sob várias formas, na obra do autor de "Introdução à poesia oral".

Voz e conhecimento

Zumthor mostra-nos como aos modos de se usar os órgãos dos sentidos correspondem sutilezas do conhecimento:

> Da imagem ao escrito e inversamente, a referência não é unívoca. Um só é o par do outro por exceção. Opõem-se menos em virtude da sua significância respectiva do que do tipo de correlação que une seus elementos: associação por contiguidade de percepções sensoriais, de um lado; e, de outro, codificação implicando uma hierarquização, de caráter, ao menos tendencialmente, abstrato (ZUMTHOR, 1987: 140).

Quando a voz invade a letra abala-se o tipo lógico fundado em oposições abstratas, que necessita, para *imprimir* suas generalizações (sim ou não, ser ou não-ser, dentro ou fora, centro ou periferia, clássico ou popular etc.), ele também, dicotomizar-se frente às movediças relações contextuais, sempre *diferentes* com relação ao esquema previamente proposto. Por isso é tão valioso que Zumthor vá reiteradamente mapeando como o processo elocutório dos mais diversos tipos de jogral, por exemplo, é indissociável da cena em que se atualiza a performance, que inclui essa vagabundagem ativa, essa errância erótica (que

estão para o signo vocal assim como o som para a grafia) mais ou menos na fronteira do oficial e do inoficial, da página e da vida (Ramón Ramírez, o Mourisco, inventava e recriava suas falas fingindo ler folhas em branco...).

Resta-nos repensar como essa virada epistemológica (essa palpabilidade vocal/táctil dos saberes) se coloca para as sociedades (como a nossa: formada de agregados de contigüidades descentradas no tempo e no espaço, debaixo de uma película de ordenação consensual) cujos suportes míticos se retalharam, se mesclaram, pluralizaram ou sexualizaram, deixando na voz (e na letra, na imagem e no gesto que dela se impregnem), a desconfiança festiva e risonha, agudamente criteriosa, de que não há retorno ao lar de uma unicidade possível, de que tudo é montagem tradutória, transversal e provisória. O modo ibero-americano e caribenho de ser universal...

Referências

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais – filosofia da expressão verbal.** Belo Horizonte: UFMG, 2011.

BARTHES, Roland. **A face barroca.** In: O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GUILLÉN, Nicolás. **Motivos de son (Organização, introdução e tradução de Amálio Pinheiro).** São Paulo: Pau Brasil, 1991.

PINHEIRO, Amálio. **César Vallejo a dedo.** São Paulo: Pau-Brasil, 1988.

SARDUY, Severo. **Barroco.** Lisboa: Vega, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **La lettre et la voix.** Paris: Seuil, 1987.

PAU BRASIL:
EXEMPLO DE MESTIÇAGEM NA CANÇÃO BRASILEIRA

André de Freitas Simões (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP)[1]

Introdução

Francis Hime — com o aristocrático nome completo de Francis Victor Walter Hime — é branco, neto do fundador da grandiosa siderúrgica Hime, tendo passado por estudos formais de música e tantos outros privilégios típicos da elite econômica do país. Associá-lo à mestiçagem dentro do contexto da canção brasileira causa de início estranheza: pode soar como retórica provocadora ou extrapolação de conceito acadêmico para fins exibicionistas. Quando se toma a definição de mestiçagem defendida por Amálio Pinheiro, no entanto, para além das lógicas binárias e conceitos estereotipados, percebe-se que o cancionista brasileiro, querendo ou não, cônscio ou não, tem seu fazer necessariamente imbuído de mestiçagem.

E Francis Hime figura no time dos que operam cônscia e orgulhosamente com muito do que está expresso na mestiçagem conceitualizada por Pinheiro, ainda que o músico provavelmente desconheça os textos teóricos sobre o tema. Chamar a atenção para a obra de Hime nos parece, ainda, a possibilidade de auxiliar a correção de uma injustiça histórica (corrente tanto na academia como na crítica jornalística especializada) que tende a diminuir sua figura, ao lembrá-lo meramente como parceiro e arranjador de Chico Buarque durante certo período de tempo; o "meramente" aqui é empregado de maneira proposital, sabendo-se que, de fato, apenas seus grandes sucessos com Buarque lhe garantiriam posto indelével na história da cultura brasileira, por seu caráter monumental — admitindo-se o uso de tão forte adjetivo para qualificar exemplares da canção popular, e este pesquisador entusiasticamente admite. Acontece que a obra de Hime vai muito além das cerca de 20 canções feitas com Buarque, tanto numericamente quanto em diversidade de conteúdo.

Temos a intenção, neste artigo, amparados na conceituação de mestiçagem de Pinheiro, de demonstrar como a música de Hime pode ser apreciada em várias camadas de absorção sensorial, tendo o compositor rara sensibilidade para traduzir plurissemanticamente, em música, o quadro cultural circundante, podendo ser mencionadas as paisagens cultural, sonora, social, visual e linguística, entre tantas outras.

Sendo a canção brasileira merecidamente objeto de cada vez mais estudos

[1] André de Freitas Simões é doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, sob orientação de José Amálio Pinheiro. É graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (2006) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com mestrado em Estudos Literários (2009) pela mesma instituição. Atualmente, seu interesse de pesquisa está focado especificamente em canção popular. Tem o título de especialista em Canção Popular (2016) pela Faculdade Santa Marcelina (FASM) e está com um livro sobre a obra de Francis Hime no prelo, com expectativa de publicação pela editora 34. Como repórter, teve passagens pelas redações de Gazeta do Povo, Jornal de Londrina e O Diário de Maringá, além de colaborações esporádicas em diversos outros veículos. É servidor público concursado do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), trabalhando desde 2013 na Assessoria de Comunicação da escola. Tem experiência com ensino de língua portuguesa, mediação de leitura, revisão de textos, produção de cinema, composição de canções e feitura de versões de canções (do inglês para o português). É autor dos livros de crônicas e contos A arte de tomar um café (2010, Atrito Art/Promic) e 23 Minutos Contados no Relógio (2018, Patuá). E-mail: adfsimoes@gmail.com

acadêmicos ao longo dos anos, parece-nos indevido o posto atualmente atribuído a Hime, e este artigo defende mais atenção para sua contribuição à arte brasileira: postulamos que, de maneira geral, há erro de avaliação ou simples ignorância da magnitude de seu trabalho.

Faremos neste artigo um resumo da impressionante diversidade da obra de Hime, mas nos deteremos na canção "Pau Brasil", parceria com o poeta Geraldo Carneiro lançada em 1982, em álbum homônimo, para a possibilidade de maior fôlego analítico. Pesquisadores brasileiros que notoriamente vêm se dedicando ao estudo da canção brasileira — Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Marcos Napolitano, entre outros — também fornecem respaldo teórico a este texto.

"PAU BRASIL" E A MESTIÇAGEM

A pesquisa da canção popular no Brasil

Já nas primeiras décadas do século 20, a música popular assumiu importância formativa e papel caracterizador das noções cultural e social de brasilidade, passando a identificar traços distintivos brasileiros perante outras nações, sendo, atualmente, de inequívoca importância para a compreensão da sociedade brasileira contemporânea. Essa noção é quase consensual na contemporaneidade, mas pesquisas acadêmicas sobre canção popular no Brasil começaram a aparecer de maneira sistemática apenas na década de 1970, com aprofundamento na década seguinte (MORAES, 2000; NAPOLITANO, 2002). Para Marcos Napolitano (2002, p.77), a canção popular, especialmente no Brasil,

> ocupa um lugar muito especial da produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas.

Desde então, refletindo o caráter intrinsecamente híbrido da canção popular, verifica-se uma crescente atenção da pesquisa científica em relação ao tema, mas com seu foco de estudos espalhado em diversos departamentos universitários. A abordagem multidisciplinar para o estudo da canção popular é reconhecida como a mais adequada por pesquisadores de diferentes áreas, como atesta Sérgio Molina (2017, p.19).

> Especialmente a partir das duas últimas décadas do século XX, com a fundação da IASPM (International Association for the Study of Popular Music) e as publicações de Richard Middleton, Phillip Tagg, Frith e Goodwin (orgs.), Kate Negus e Luiz Tatit (no Brasil), entre outros, fortaleceu-se a visão de que — devido às características multidisciplinares que o contexto da música popular cantada inegavelmente envolve — uma análise exclusivamente musical não seria o caminho mais adequado para dar conta da pluralidade de significações que tal objeto sugere.

Da mesma maneira, uma análise de canção que se atenha exclusivamente ao aspecto lírico será insuficiente, quando não desprovida de sentido. Diz Luiz Tatit (2007, p.237):

> A letra da canção como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo o aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação por critérios unicamente poéticos redunda, quase sempre, em julgamento desastroso.

E não são ainda apenas "música" e "letra" que devem, de forma binária, serem consideradas para a compreensão razoável do valor artístico de uma canção popular; faz-se necessário, no mínimo, avaliar, conjuntamente, música, letra, arranjo, interpretação e performance — apenas para citar os traços constituintes mais óbvios do gênero. Em seu *História e Música — História Cultural da Música Popular* (2002), Marcos Napolitano oferece uma proposta para sistematização de procedimentos básicos na orientação do pesquisador da área, englobando diversos aspectos do objeto canção (texto e contexto, música e letra, autor e sociedade, estética e ideologia, recepção, performance, veiculação etc.) que tendem a ser considerados de maneira separada em escritos menos rigorosos. Essa linha de pensamento complementa a noção (e coaduna com ela) de que a mestiçagem se apresenta como elemento fundamental para entender-se o desenvolvimento da canção popular, particularmente no Brasil, e de maneira destacada na obra de Francis Hime.

Em âmbito geral, o artigo de José Miguel Wisnik "A Gaia Ciência" (2004, pp.215-216), aponta para a importância da canção brasileira no entendimento das particularidades da cultura nacional:

> Dizer que a música popular brasileira é forte e bela é mais verdade do que novidade, mas pouco ajuda, dentro ou fora do Brasil, a entender aquilo que a distingue. Aparentemente, um dos seus traços mais notáveis é a permeabilidade que nela se estabeleceu a partir da Bossa Nova entre a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa. [...] Está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também [...] um modo de pensar — ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione* brasiliana.

A obra de Francis Hime e sua relação com a mestiçagem

Vamos aqui a excertos da definição de mestiçagem por Amálio Pinheiro (2020), à qual já foi feita alusão diversas vezes neste artigo:

> Mestiçagem não é apenas cruzamento de raças, mas interação entre objetos, formas e imagens da cultura. A mestiçagem não opera por fusão, que apaga as diferenças, nem por mero reconhecimento das diversidades, que as mantêm isoladas. (...) adora os advérbios “também” e “ainda”; detesta as alternativas duais expressas pela conjunção “ou”. (...) A mestiçagem se forma e se expressa, portanto, aquém das lógicas binárias das identidades e das oposições (...) Não lhe é suficiente o hibridismo, pois que à mestiçagem não interessam apenas as proximidades e aglomerações quantitativas de fronteira, mas principalmente as inclusões e conexões assintáticas e pré-sintáticas, assemânticas ou plurissemânticas, através de todos os procedimentos de toda e qualquer linguagem, através de todos os desconhecidos procedimentos dos magmas e lavas anteriores às linguagens, que transformam o separado, seja distante ou próximo, em retículas, ourivesaria ou labirintos de alteridades em ação e reação.

Note-se aqui como as palavras de Pinheiro sobre mestiçagem condizem perfeitamente com a notória apresentação de Hime feita por Ruy Castro (2002), usada até no site do próprio músico (excetuando-se o uso da palavra "fusão", rejeitada por Pinheiro, mas que no excerto de Castro não parecem apontar ao sentido de "apagar as diferenças"):

No mapa da MPB, todos os afluentes confluem para o talento estuário de Francis Hime. Tom Jobim é um piano, Caymmi um violão, Vinicius, uma caneta, Noel, um terno branco. Por analogia, Francis Hime é uma orquestra. E uma orquestra sinfônica. Não uma sinfônica convencional, apoiada exclusivamente nas cordas, madeiras e gravatas, mas uma formação enriquecida por metais de gafieira, cavaquinhos de chorões e tamborins de escola de samba. Se a música do Rio é uma fusão – a música de todos os Brasis confluindo para um estúdio onde as águas se misturam e ganham ritmo e densidade –, Francis é a personificação dessa fusão. A todos estes ritmos brasileiros, Francis empresta seu inspirado refinamento e deles toma emprestado a vitalidade e a beleza. Atenção: essas não são palavras vazias. Como Francis Hime (agora que já não temos Villa-Lobos, Radamés Gnatalli, Tom Jobim e Luizinho Eça), estamos diante de um compositor cujo domínio da técnica permite voos de asa-delta – ou de orquestra – à criação.

Como cancionista, Hime atua desde 1964; como autor de música de concerto, começou a produzir especificamente em 1986, com sua *Sinfonia Nº1*. Mas os caminhos dessas duas facetas se confundem, imbuídos de mestiçagem, a ponto de ficarem completamente borradas as fronteiras de classificação. Afirmar que a obra de Francis Hime conjuga com maestria a música popular e a música erudita pode ser correto, mas não é preciso. Com Francis, os elementos "erudito" e "popular" não agem como entidades separadas que se misturam para a composição de peças exóticas.

O compositor soube abrir sua formação às mais distintas influências musicais, para a criação de um repertório afetivo em que o popular e o erudito sempre estiveram reunidos. Esse repertório lhe permitiu expressar-se artisticamente de maneira coesa, sem que precisasse reprimir vertentes de sua memória musical.

Assim, uma sinfonia de Francis não resulta numa peça erudita com alguns elementos de citação das formas mais populares; um samba lançado num álbum de canções, do mesmo modo, não é simplesmente entretenimento radiofônico com nuances mais sofisticadas, acordes invertidos e modulações. Isso já seria bastante, mas é bem menos do que ele oferece.

Francis lega à música brasileira arte e trabalho de autor, com grande carga de originalidade. E em sua arte e em seu trabalho — importante reforçar a indissociabilidade dos dois elementos —, o compositor não abre mão de usar as múltiplas facetas musicais de que gosta e as quais domina. Por que deveria?

Aparecem na obra de Francis — de modo perfeitamente integrado, não como camadas sobrepostas —, profundidade melódica, contrapontística e harmônica, o colorido orquestral e a organização de base europeia; as variações, síncopes e deslocamentos rítmicos ligados à tradição africana; a miscigenação, a naturalidade de combinar música e palavra típica da canção popular das Américas.

E tudo isso aparece nas criações de Francis praticamente o tempo todo: não é numa composição aqui, noutra acolá — não! A grata amálgama está em canções soltas, temas instrumentais, trilhas para teatro e cinema, concertos, sinfonias etc. Sua obra é intrinsecamente mestiça, por extensão diretamente vinculada a sua nacionalidade — e Francis Hime se orgulha tanto da música brasileira quanto do fato de contribuir com sua tradição, exercendo, isolada ou concomitantemente, os papéis de compositor, instrumentista, cantor, arranjador, regente, letrista, diretor musical e produtor.

Como autor de música para canções populares, inspirou o melhor dos parceiros quando apresentou melodias para serem letradas, e soube como poucos valorizar as

nuances de um texto quando musicou letras já existentes. Nesse trabalho de junção para compor um todo maior do que a soma das partes, operou com estilos tão diversos quanto pode haver no trabalho de mais de 60 (!) parceiros, número que é, provavelmente, um recorde na canção brasileira.

O rol de parceiros, além de extenso, é diverso, indo de Camões e Fernando Pessoa até autores bem mais jovens do que ele, como Thiago Amud e sua própria filha, Joana Hime. Num grupo à parte, estão os parceiros com quem compôs em larga escala: Vinicius de Moraes, Ruy Guerra, Paulo César Pinheiro, Chico Buarque, Olivia Hime, Cacaso e Geraldo Carneiro. O raro é encontrar, entre seus contemporâneos brasileiros, um letrista relevante que não haja composto com Francis Hime. E ele soube engrandecer o trabalho de todos esses parceiros, por mais consagrados e diversos na natureza da obra que fossem.

Seu trabalho conjunto com Chico Buarque é de qualidade tal que louvações correm o risco de ser redundantes; o fato de o sucesso comercial massivo de Francis estar, no entanto, restrito a apenas essa parceria só pode ser atribuído a razões (algumas mais, outras menos) imponderáveis do mercado fonográfico. Mesmo com repertório denso e formação erudita, a produção de Francis não soa hermética: comunica-se clara e eficaz.

Para além dos grandes sucessos da parceria com Chico, conhecidos de todos os que se interessam minimamente pela canção brasileira, há muitas e muitas canções de Francis à altura de seus *hits*, divididas com vários parceiros. Trata-se de repertório riquíssimo e relativamente pouco apreciado, sem dúvida merecedor de mais contemplação, pesquisa, análise — e simples desfrute.

Escolhemos para este artigo, entre tantas outras possibilidades, atermo-nos à canção "Pau Brasil", da parceria com Geraldo Carneiro, poeta eleito para a Academia Brasileira de Letras em 2016. Antes de entrarmos diretamente na análise dessa canção, haveremos de lembrar que Hime e Carneiro têm uma parceria bastante heterogênea, abarcando diversos ritmos e perfis líricos em suas canções (nesse sentido, é bastante representativa "O Tempo das Palavras", adaptação de texto shakespeariano musicada como guarânia!); das 20 canções lançadas pelos parceiros, 12 delas se concentram nos álbuns *Arquitetura da Flor* (2006) e *O Tempo das Palavras/Imagem* (2009), período mais prolífico para a dupla. Há de destacar-se também a participação de Carneiro como letrista em *Carnavais para Coro Misto e Orquestra* (1988) e *Sinfonia do Rio de Janeiro de São Sebastião* (2001), dois projetos de Francis escritos para as salas de concerto — mas que também resultam inevitavelmente mestiços.

Análise da canção "Pau Brasil"

A grande mudança estilística da produção do cancionista Francis Hime com Geraldo Carneiro, em relação a seus parceiros anteriores, encontra-se no fato de que, com Carneiro, em quase todos os casos, as canções são letras musicadas, ao passo que com seus parceiros anteriores, o procedimento mais comum consistia em Hime apresentar uma melodia para que seu parceiro letrista atribuísse a cada nota uma sílaba, compondo os versos a formar a letra da canção.

Embora já houvesse composto sistematicamente com Cacaso (e pontualmente com Ruy Guerra, Paulo César Pinheiro e alguns outros parceiros menos frequentes) musicando

poemas, é graças ao trabalho com Carneiro que Francis atribui o fato de ter se tornado plenamente fluente nesse tipo de ofício. Com Cacaso, afinal, havia o facilitador de versos a musicar no metro fixo da redondilha; nas letras enviadas por Carneiro a Francis, embora fique evidente o cuidado no trabalho com o ritmo das palavras, na maior parte das vezes o metro é irregular — uma das exceções é justamente "Pau Brasil", com a proposta menos comum de quatro sílabas poéticas por verso, tornada indistinguível por Francis quando do poema se fez canção, ao aglutinar versos numa única frase melódica.

A fluência das canções da dupla, sem aspecto típico de poema musicado (como acontece no "Réquiem" composto com Ruy Guerra, por exemplo, sem que isso acarrete demérito para essa outra proposta de canção), possibilita-se graças à grande intimidade entre os parceiros, sempre abertos a ajustes posteriores em suas partes do trabalho para beneficiar a obra final. Essa liberdade pode gerar lances cômicos, como no recente episódio de "Samba Funk" (2019), no qual Carneiro, depois de ouvir a faixa, pediu desculpas para pedir uma modificação na letra depois de já gravada a canção, pois custava a acreditar que houvesse escrito um dos versos, "muito ruim" — posteriormente descobriu-se que justamente o verso achincalhado pelo poeta havia passado por uma adaptação de Francis, que se esqueceu de consultá-lo[2].

Para quem analisa uma canção, como saber o que veio primeiro, música ou letra (deixando à parte os casos, geralmente nas situações de canções de autor único, em que ambos surgem juntos)? Alguns exemplares se prestam mais facilmente à dedução: um dos melhores truques para um palpite certeiro sobre qual elemento precedente numa canção é imaginá-la como um tema instrumental: quanto menos a melodia da linha vocal fizer sentido isolada dos versos da composição, mais provável é que se trate de um poema musicado (pensemos em "Like a Rolling Stone", de Bob Dylan, obviamente um caso em que a música "corre atrás" da letra, sem nenhuma regularidade melódica em seu fraseado musical), sendo o contrário também verdadeiro (a música em "Beatriz", de Edu Lobo, é uma obra de sentido completo em execução instrumental, embora a posterior letra de Chico Buarque só tenha engrandecido a obra).

A parceria entre Hime e Carneiro foge, no entanto, a esse modelo. Logo na primeira composição gravada dos dois, a canção "Pau Brasil" (1982), há a surpresa de se constatar que as palavras precederam a melodia na feitura da obra (surpresa equivalente se instaura ao se ouvir tantas outras canções da dupla, e depois descobrir que se trata de poemas musicados, e não músicas "letradas"): um feito, haja vista que há a presença de um motivo melódico bem delineado e em seguida desenvolvido, podendo perfeitamente gerar execução instrumental satisfatória; o poema tranquilamente também se sustenta sozinho e, em feliz efeito, a junção das duas partes as enriquece mutualmente, tornando o todo ainda melhor.

Confiramos o texto de Geraldo Carneiro, musicado por Hime:

Era uma vez
Uma floresta
Cheia de festa e
Balangandã

[2] O episódio anedótico foi relatado pelo próprio Francis Hime a este pesquisador, em entrevista.

Na noite fresca
Carnavalesca
Brilhava a estrela
Aldebarã
E nas quebradas
Da madrugada
Toda menina
Era cunhã
Um belo dia
Uma menina
Achou no mato
Uma maçã
Olhou a fruta
Meio de banda
Como se fosse
Coisa malsã
Deu uma dentada
Meteu o dente
E de repente
Tchanchanchanchan
Ouviu na mata
A voz possante
E extravagante
Do Deus Tupã
Que então lhe disse
Mas que tolice
Minha menina
Minha cunhã
Uma maçã
É uma maçã
É uma maçã
É uma maçã
E a menina
Foi pra gandaia
Cantarolando
Cubanacan

Na originalíssima letra, somos apresentados a um mito fundador muito particular, no qual a citação de elementos brasileiros e latino-americanos (os balangandãs de Caymmi, a noite de carnaval, deus Tupã, cunhã e cubanacan etc.) aparecem unidos à maçã da tradição bíblica; em "Pau Brasil", no entanto, a figura divina não culpa a personagem feminina por provar da fruta, absolvendo-a com uma adaptação do famoso verso de Gertrude Stein sobre a rosa: "Uma maçã é uma maçã é uma maçã é uma maçã". Toda essa reunião de

elementos díspares, que implica erudição do autor, é apresentada de forma irreverente — sendo o louvor à irreverência justamente a chave do texto! —, de modo que mesmo quem não estiver apto a captar todas as referências possa se divertir com os versos e ser tocado pelo seu sentido geral.

Também não se pode deixar de notar, no título "Pau Brasil", uma referência dupla (e condizente com a proposta de exploração de um mito fundador na letra) à árvore em si — primeira riqueza do país do ponto de vista europeu — e ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, que usa o conceito de "primitivismo" em sincronia com uma proposta de liberdade de espírito e abertura a junções inusitadas de referências: assim foi, décadas depois de sua publicação, um texto fundamental para o movimento da Tropicália, por sua vez de grande influência para significativa parte da produção de Carneiro, inclusive em outras parcerias com Hime, como a cantata *Carnavais para Coro Misto e Orquestra* (1988).

Para espelhar essa proposta lírica, Francis Hime optou por uma música de possibilidade comunicativa muito direta, trazendo a construção harmônica mais simples entre todas as canções de sua carreira, inteiramente ancorada nos graus I, IV e V[3], embalada por ritmos dançantes. É sobre essa base simples que o compositor põe seu tempero: embora os acordes sejam de tônica, subdominante e dominante, há o acréscimo de algumas tensões e inversões sem as quais Francis não passaria; no arranjo, a singeleza da base harmônica é balanceada por contrapontos e um rico colorido na orquestração de sopros; a junção de itens associados a locais distantes entre si, presente na letra, encontra correspondente no ritmo da canção, que começa no compasso binário da rumba cubana e, depois de transposição meio tom acima, dá lugar a um ritmo espanholado ternário (Francis classifica como *paso doble*). O tom irreverente é reforçado por uma construção melódica de notas curtas e tessitura não muito ampliada, exemplo do que Luiz Tatit chama de "canções tematizadas", muito usadas em composições de exaltação (2006).

Em seu livro *Trocando em Miúdos as Minhas Canções* (2017), Francis Hime comenta a gênese de "Pau Brasil":

> Acho que "Pau Brasil" foi a primeira letra de Geraldinho que musiquei, isso lá pelo início da década de 1980. Lembro de tê-la composto no violão, inicialmente uma espécie de mambo/salsa, mas depois resolvi mudar o ritmo e compus um *paso doble*. Permaneci na dúvida até o dia da gravação, sem conseguir me decidir sobre qual deles era mais adequado. Optei por fazer das duas formas [...]. E um belo dia eu me vi cercado de formosas bailarinas no *hall* do hotel Quitandinha, em Petrópolis, que dançavam freneticamente num cenário de bananeiras e cachoeiras artificiais: tratava-se de um clipe para o *Fantástico*. [...] "Pau Brasil" é uma música que sempre incluo no repertório dos meus shows. Sua melodia e harmonia são muito simples e conseguem uma comunicação forte com o público graças ao seu ritmo empolgante, que, por sinal, contraria todas as regras da prosódia, conforme vocês podem constatar na transcrição a seguir, em que mostro as acentuações em maiúsculas.
>
> era uma vez uMA floresta
> cheIA de FESta e baLANganDÃ
> na noite FRESca carNAvaLESca

[3] Em teoria musical, os graus (sete, ao todo) se referem ao momento harmônico dentro de uma determinada tonalidade. Os graus I (tônica), IV (subdominante) e V (dominante) são os mais básicos da construção musical, correspondendo, em simplificação, aos momentos, respectivamente, de repouso, afastamento e volta ao centro tonal.

briLHAva a esTRElа alDEbaRÃ
e nas queBRAdas da MAdruGAda
toDA meNIna eRA cuNHÃ
um belo DIa uMA meNIna
aCHOU no MAto uMA maÇÃ
olhou a FRUta meIO de BANda
coMO se FOSse coiSA malSÃ
deu uma denTAda, meTEU o DENte
e DE rePENte tchanTCHANtchanTCHAN
ouviu na MAta a VOZ posSANnte
e exTRAvaGANte do DEUS tuPÃ
que então lhe DISse mas QUE toLIce
miNHA meNIna, miNHA cuNHÃ
uma maçã é uMA maÇÃ
é uMA maÇÃ é uMA maÇÃ
e a meNIna foi PRA ganDAia
canTAroLANdo cuBAnaCÃ.

Seja de maneira aparentemente inconsciente, ao optar por somar rumba e *paso doble* — preterindo o "ou", em favor do "ainda" e "também", como indica Pinheiro —, ou de maneira obviamente proposital, ao desprezar a métrica original do poema para a criação de frases melódicas longas e deslocar as tônicas naturais das palavras em constantes inversões prosódicas, Hime age para emular com o balanço de sua música o carnaval sinestésico sugerido pelo poema de Carneiro. Há uma paisagem multissensorial e polissemântica, em que se misturam sentimentos, cores, sensações tácteis e térmicas, sabores e a isenção de culpa pela infração de normas ou pseudonormas. Embora não trabalhe em sua música com o samba, marchinha ou frevo — os ritmos mais imediatamente identificáveis com o carnaval brasileiro —, a mestiçagem da criação de Hime nos oferece a compatibilidade perfeita com a "noite fresca carnavalesca" da letra de seu parceiro.

Quanto ao contexto histórico e à divulgação, performance e veiculação do tema, verifica-se ainda mais riqueza oferecida nesse exemplo de "geleia geral brasileira" (para citar outro grande poeta e letrista), ao notar-se que estávamos num momento de *abertura* política em 1982, sendo "Pau Brasil" a canção de *abertura* de álbum homônimo, em que Hime *se abria* a uma linguagem mais próxima do pop contemporâneo, usando pela primeira vez em seus arranjos um bandolim elétrico e um órgão Hammond, por exemplo; nessa situação, ousou apresentar, em plena Rede Globo, que durante anos deu suporte ao regime militar — em cenário *kitsch* no *Fantástico*, um dos carros-chefes da emissora —, uma canção simples e complexa ao mesmo tempo, com mensagem (mais ou menos) cifrada de oposição ao deus hebreu; ainda simbólico se mostra o fato de que, apesar da divulgação em espaço comercial nobre, "Pau Brasil" *não* se tornou um grande sucesso nacional, mas ainda é incluída nos shows de Francis Hime, quase 40 anos depois de sua feitura, conseguindo "comunicação forte com o público": "Pau Brasil" certamente encontra seu espaço no "caldeirão mestiço". Com efeito, mencionando a "fala de floresta", o seguinte excerto de "A condição mestiça", artigo de Pinheiro (2020), poderia servir como comentário da canção:

> O caldeirão mestiço disparou nesse espesso e paciente espaço/tempo da natureza como cor-e-som, esse gesto nativo de ver-ouvindo se transformando em fala de floresta, vilas falantes e litorais dançantes, com seus mares e rios tremeluzentes

> de sonoridades e luminosidades quase silábicas. [...] São cruciais as situações de passagem: os ambientes acústicos da natureza, com suas variadíssimas pautas de paisagens sonoras, embutem-se na voz, filtram-se pelas oralidades e grafias, passam a literaturas da escrita e da voz; e daí às falas, cantos, danças e telas audiovisuais, em corpúsculos e conglomerados de múltiplas pertenças e aptidões poético-cognitivas [...] Estão aí as passagens em processos anamórficos ininterruptos, sob a forma de ritmos.

Considerações Finais

Esperamos ter contribuído com este artigo para a ilustração da riqueza da obra de Francis Hime, cuja divulgação merece amplitude além da — merecidamente — consagrada parceria com Chico Buarque. A canção "Pau Brasil" serviu de exemplo para demonstrar como aspectos de sua obra vão ao encontro do conceito de mestiçagem desenvolvido por Amálio Pinheiro.

Se a canção popular é o gênero artístico em que o Brasil mais se destacou em nível global, com contribuições que influíram na produção dos mais destacados pares por todo o mundo, a obra de Francis Hime é um momento de síntese em que essa conquista artística se estende para além do nicho da canção. Rótulos restritivos deixam de fazer sentido: a música de Francis Hime é popular e erudita, com ou sem letra, em diversas formas — e bela, e ampla, e comunicativa. Por isso merece os devidos reconhecimento e divulgação.

Estamos de acordo com Néstor García Canclini quando ele escreve que

> el desarrollo no es sólo una cuestion referida a patrones y niveles materiales, sino también al significado del trabajo y la recreación, en las canciones y las imágenes, en el consumo, la educación y la vida diaria. Luego, para estudiar el desarrollo y su crisis hay que tomar en cuenta tanto lo que declaran las encuestas y las cifras, como el abierto misterio del arte: esos textos que dicen lo que significa la residencia en la tierra, la mala hora, los pasos perdidos (CANCLINI, 1987, pp. 22-23).

E como escreve José Geraldo Vinci de Moraes, a canção constitui acervo importante para

> conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos. Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia (2000, pp. 204-205).

Referências

CASTRO, Ruy. Francis Hime. In: **Música Popular Brasileira Hoje.** Arthur Nestrovski (org.) São Paulo: Publifolha, 2002.

CANCLINI, Néstor García. Políticas Culturales y crisis del desarrollo: un balance latinoamericano. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Org.). **Políticas culturales en América Latina.** México: Grijalbo, 1987.

HIME, Francis. **Trocando em miúdos as minhas canções.** São Paulo: Terceiro Nome, 2017.

MOLINA, Sérgio. **Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967.** São Paulo: É Realizações, 2017.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História.** São Paulo: v.20.nº39, p.203-221, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música – História Cultural da Música Popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PINHEIRO, Amálio. A Condição Mestiça. In: **Pasquinagem**, V.10., p. 8-22, nov-2020.

TATIT, Luiz. **O Cancionista.** São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **A semiótica da canção: melodia e letra.** 3 ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita: Ensaios e Canções.** São Paulo: Publifolha, 2004.

MUSEUS DE ARTE E PRÁTICAS EDUCATIVAS: APONTAMENTOS SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE PLANEJAMENTO, CRIAÇÃO E MESTIÇAGEM

Ariane A. A. de Oliveira Salgado (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP)[1]

Introdução

No imprevisível jogo de que se faz uma pesquisa, venho descobrindo que uma das principais qualidades que um planejamento na educação pode ter é uma capacidade conjuntiva; ou seja, uma competência para estabelecer relações, conexões, junções, vínculos, enfim, produzir nexos. Estes nexos, contudo, não podem se restringir aos conteúdos, mas precisam avançar para as demais esferas que constituem o fenômeno educativo, buscando abordar a sua totalidade. É nesse sentido que Paulo Freire (2021b, p. 151) declara que a prática educativa não carece de se centrar "nem no educando, nem no educador, nem no conteúdo, nem nos métodos", mas "nas relações de seus vários componentes". Este é o sentido geral que suleia este artigo, cujo objetivo é analisar como educadores de museus de arte promovem relações entre o dentro e o fora do museu por meio de seus planejamentos de práticas educativas. Com esse fim, a escrita se divide em três seções: a primeira está centrada em apresentar o escopo teórico da pesquisa; e as duas seguintes desenvolvem análises a partir de exemplos de práticas realizadas em museus brasileiros.

Planejamento como criação

> Desde 1969 eu já vinha desenvolvendo, no MAM, uma série de práticas educativas e "museológicas", que tinham como base dois princípios: mais que um edifício ou um espaço delimitado, mais ainda que um depositário de um acervo, o museu de arte, hoje, é um programador de atividades que se podem estender por toda a cidade, e o ensino de arte não se fundamenta mais no aprendizado de técnicas específicas, que envelhecem rapidamente. A noção de ateliê amplia-se, passando a ser qualquer lugar da cidade onde estiverem reunidos professores e alunos, e a técnica a ser desenvolvida na realização dos trabalhos é aquela adequada aos materiais disponíveis no momento.
>
> [...] era preciso imaginar atividades artísticas que se adequassem, criativamente, ao comportamento descontraído, lúdico e irreverente do carioca nos meses de verão. Frederico Morais (GOGAN; MORAIS, 2017, p. 5; p. 239)

As epígrafes acima sintetizam parte importante do pensamento do crítico de arte Frederico Morais quando este esteve à frente do setor de cursos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Morais foi o idealizador dos *Domingos da Criação* (1971), uma

[1] Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Mestre em Patrimônio e Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP) e em Letras pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). É pesquisadora do grupo "Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem", da PUC-SP. Atuou em instituições como CAIXA Cultural Curitiba, Museu da Vida de Curitiba, Museu Oscar Niemeyer, Museu de Arte Contemporânea do Paraná e Museu da Infância (UNESC). Atualmente, é Bolsista de Doutorado do CNPq e professora de Artes Visuais voluntária no Incanto -- Instituto de Cultura, Arte e Novas Tecnologias, de Curitiba-PR, ministrando cursos para adolescentes. No campo da pesquisa, tem se aplicado sobretudo à relação entre museus, arte e público.

série de seis eventos organizados para o público se espalhar "do vão livre do edifício modernista do museu à esplanada do parque onde está localizado o Aterro do Flamengo" (MAIA, 2017, p. 72), criando uma relação entre visitantes e museu que extrapolava a contemplação silenciosa das obras ou uma comportada visita dialogada: a intenção era de que o público produzisse "manifestações de livre criatividade com novos materiais" (GOGAN; MORAIS, 2017, p. 239). Um dos principais fundamentos de Morais nesse intento, do meu ponto de vista, era integrar as práticas educativas desse museu ao *ethos* da cidade em que ele estava plantado: daí o uso, por exemplo, das palavras "descontraído", "lúdico" e "irreverente" para qualificar as práticas que poderiam ser feitas nesse museu durante o verão carioca.

O setor que Frederico Morais dirigiu no MAM-RJ é análogo aos que em outros museus são chamados de "setor educativo", "programa educativo", "núcleo de educação" etc. Os nomes são variados, mas em geral eles têm a função comum de promover atividades para o público em diálogo com as exposições em cartaz. Essas atividades, que podem ter caráter bastante diverso, visam uma maior aproximação da sociedade com os acervos salvaguardados pelas instituições museológicas. Esses setores, como espaços de trabalho, empregam profissionais da área da educação de variada formação; assim, o que denomino neste artigo como "práticas educativas" é o conjunto dessas atividades, de autoria desses trabalhadores.

A Política Nacional de Educação Museal (PNEM) e parte da literatura especializada da área[2] vêm recentemente denominando esses processos pela alcunha de "Educação Museal", "como uma reivindicação tanto de uma modalidade educacional – que contempla um conjunto integrado de planejamento, sistematização, realização, registro e avaliação dos programas, projetos e ações educativas museais – quanto de um campo científico" (IBRAM, 2018, p. 73). A reivindicação por uma prática educativa que seja um "conjunto integrado" ressalta como as etapas citadas ainda pouco ocorrem na prática. O planejamento, meu objeto de estudo, é apenas o primeiro estágio desse ciclo.

Em minha pesquisa de doutoramento[3], ainda em curso, estou interessada em compreender como educadores de museus de arte planejam ações educativas. Dentre os procedimentos metodológicos já realizados está o levantamento de revisão de literatura, a fim de identificar o estado da arte. Após pesquisa sistemática nos bancos de dados do Catálogo de Teses e Dissertações da Capes e da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – Ibict, selecionei para estudo mais aprofundado um conjunto de catorze teses e dissertações, defendidas entre 2003 e 2020, que, embora não discutam frontalmente o tema do planejamento em museus de arte, formam colateralmente, juntas, um mapeamento de diferentes abordagens ao tema. Os exemplos utilizados neste artigo foram extraídos de parte dessas pesquisas.

Nesse cenário, venho buscando entender o que é *planejar* na educação a partir principalmente dos escritos de Paulo Freire. Este autor, em uma passagem já clássica de seu livro *Pedagogia da Autonomia*, afirmou: "ensinar não é transferir conhecimento, mas *criar as possibilidades* para a sua própria produção ou a sua construção" (1996, p. 47, grifos meus).

[2] A discussão é feita no interior do verbete Educação Museal, assinado por Andréa Costa, Fernanda Castro, Milene Chiovatto e Ozias Soares no Caderno da PNEM (IBRAM, 2018).

[3] O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil, inserido na linha de pesquisa Processos de Criação na Comunicação e na Cultura do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação (PUC-SP), no Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem.

Centrar esforços em transferir conhecimentos produz o chamado por Freire de "ensino 'bancário'", o qual "deforma a necessária criatividade do educando e do educador" (p. 25). Disso depreendo um modo de planejar práticas educativas que não esteja fixado na linearidade dos conteúdos ("transferir conhecimento"), mas que elabore condições/contextos ("criar as possibilidades") que favoreçam/promovam o aprendizado.

Chama-me a atenção também o uso feito por Freire da palavra "criar": se isolarmos apenas o sujeito e os verbos da sentença da primeira citação, eliminando seus complementos, teremos a ideia simplificada de que *ensinar não é transferir, mas criar*. A estudiosa de processos de criação Cecília Salles (2014) defende que a criação possui um caráter de "rede de conexões" (p. 17), cuja complexidade aumenta na medida em que novas relações são feitas. A autora observa que criar tem a ver com selecionar e conectar o que já existe e que é a natureza das conexões realizadas que dão luz a algo novo: "As construções de novas realidades, pelas quais o processo criador é responsável, se dão [...] por meio de um percurso de transformações, que envolve seleções e combinações", mas "[o]s elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados" (p. 35).

Os educadores María Acaso e Edgardo Donoso (ACASO et al., 2012), ancorados (da mesma forma que Salles) na semiótica pragmaticista de Charles S. Peirce, afirmam o caráter relacional do trabalho educativo ao debater o ato pedagógico como discurso que envolve diferentes linguagens, "sonoras, visuais, textuais, táteis, etc." (p. 45, tradução minha), que são colocadas lado a lado, dentro de um contexto particular, durante uma prática educativa. O planejamento é, assim, do ponto de vista semiótico, uma escolha possível entre inúmeras outras possibilidades:

> De maneira simples poderíamos dizer que os mundos possíveis são o mundo de possibilidades de que falava Peirce. Um mundo exuberante e desordenado de que surgem as qualidades que, postas em relação, possibilitam o existente real. No *mundo real* (e não esqueçamos que para Peirce o real é o que porta propriedades) se dão poucas coisas das muitas que poderiam haver sido. Cada ser humano nascido, real, é o resultado de uma particularização entre um espermatozoide e um óvulo, de uma multiplicidade de espermatozoides que não fecundaram. Com as linguagens ocorre algo similar, temos muitas possibilidades de uso, mas usamos, na verdade, umas poucas fórmulas de maneira mais ou menos habitual: falamos com menos recursos do que realmente contamos. Os mundos possíveis constituem uma margem de possibilidades dentro das quais (e em uma realização muito mais estreita) o real se faz presente. (ACASO et al., 2012, p. 47, tradução minha)

A articulação das ideias de Freire (1996, 2021a, 2021b), Salles (2008, 2014) e Acaso (ACASO *et al.*, 2012) me levaram à elaboração de que planejar uma ação educativa é criar um ambiente para o aprendizado a partir da seleção (com naturais e necessárias exclusões) e combinação dos recursos humanos, materiais e imateriais disponíveis. Nesse sentido, portanto, pesquisar o modo como educadores de museus de arte planejam significa examinar que tipo de conexões são elaboradas por eles no momento em que os projetos educativos são esboçados. Outrossim, os três autores, mas com especial vigor Paulo Freire, estabelecem também o impacto, importância e valor do contexto cultural para os processos de criação, sejam eles artísticos ou de outros campos. Salles (2014, p. 40) afirma: "Imerso e sobredeterminado pela sua cultura (que por seu estado

de efervescência possibilita o encontro de brechas para a manifestação de desvios inovadores) e dialogando com outras culturas, está o artista em criação." Já Freire (2021b, p. 119) sustenta: "O respeito [...] ao saber popular implica necessariamente o respeito ao contexto cultural. A localidade dos educandos é o ponto de partida para o conhecimento que eles vão criando do mundo. 'Seu' mundo, em última análise, é a primeira e inevitável face do mundo mesmo." Ou seja, tanto o educador (aquele que cria o planejamento) quanto o educando (por sua presença no mundo) estão mergulhados na cultura; daí ser essencial aprofundar o estudo nos aspectos culturais intrínsecos às linguagens e signos presentes nos planejamentos.

Nessa direção, as pesquisas de Amálio Pinheiro (2010, 2020), no âmbito da semiótica da cultura, proporcionaram adentrar mais profundamente esse debate, pois auxiliaram a contextualizar os museus e suas práticas educativas no contexto da América Latina. Foi possível chegar, em síntese, a uma nova questão: que interações dentro da "paisagem cultural" (PINHEIRO, 2010, p. 9) estão gerando as "novas ideias" (SALLES, 2014, p. 34) encontradas nos planejamentos? Nesse ponto, o conceito de *mestiçagem* (PINHEIRO, 2010, 2020) amplia o horizonte sobre as conexões/relações/combinações possíveis de serem observadas nos planejamentos. Pinheiro (2020) nos faz refletir sobre uma condição cultural latino-americana em que a interação por mistura não ocorre apenas no "cruzamento de raças", mas entre "objetos, coisas, formas, linguagens e imagens da cultura" (p. 8). Ainda, há um intenso papel da natureza na produção dessas mesclas: "[a] luz solar caindo sobre materiais da paisagem urbana amplifica a mescla semovente entre objetos, espaços e pessoas, aproxima os signos das coisas" (2010, p. 12). São relações que podemos observar, por exemplo, no caso de Frederico Morais e os *Domingos na Criação*, no qual a integração entre o dentro e o fora, o museu e a cidade, se tornou um ponto importante do planejamento: "É na rua, onde o meio formal é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Nesse sentido, o museu deve levar à rua suas atividades, integrando-se ao cotidiano da cidade." (GOGAN; MORAIS, 2017, p. 240).

As reflexões propostas para este artigo buscam, assim, elaborar um pensamento sobre práticas educativas em museus de arte dentro do ambiente cultural da América Latina, ou seja, em diálogo com nossa paisagem cultural. Trata-se, no fundo, de um questionamento à forte influência que as práticas conteudistas e disciplinares da escola tradicional exercem sobre nossos modos de pensar a educação e a arte, e que, mesmo inconscientemente, reproduzimos ao nos tornarmos educadores. Proponho refletirmos a partir da seguinte indagação: que alternativas um pensar *dentro* do nosso ambiente pode nos apresentar?

Relações entre dentro e fora: o museu e a paisagem

A porta da sala é, para María Acaso (ACASO *et al.*, 2012), um dos incontáveis signos que compõem o processo de produção de sentido de uma aula. De acordo com sua análise, quando um professor fecha a porta ele pode estar indicando "o desejo de isolar-se" ou "explicando de maneira invisível que o que está acontecendo ali não tem conexão com o exterior" (p. 67, tradução minha). Por outro lado, manter a porta aberta pode indicar permissão para que o exterior entre dentro da aula, rompendo com "a noção de segredo,

com a ideia de que o que ocorre dentro só pertence a esse momento e a esse lugar, aparecendo a noção de expansão, a ideia de que a aprendizagem é um processo contínuo que não acontece só entre quatro paredes, mas em qualquer momento e em qualquer lugar" (p. 69, tradução minha)[4]. Essa reflexão proposta por Acaso a respeito da porta na educação formal é também bastante provocativa se a deslocamos para a educação nos museus, tendo em vista o isolamento e a assepsia que a arquitetura e a expografia nas exposições de arte geralmente promovem em relação ao mundo exterior.

Um dos livros clássicos do debate sobre expografia no século XX tem como título *No Interior do Cubo Branco*; o autor, Brian O'Doherty (2002), aborda a ideologia modernista de isolamento das obras em relação a qualquer ruído visual externo, o que deveria ser garantido pelo espaço vazio e branco entre as obras e a desconexão, por meio do prédio, de intervenções vindas de fora: "O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído." (p. 4). O'Doherty (2002) analisa também a objetificação que recai sobre o visitante nesse tipo de espaço:

> Certamente a presença daquela estranha peça de mobília, seu próprio corpo, parece supérflua, uma intromissão. O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são -- ou são tolerados somente como manequins cinestésicos para estudo futuro. Esse paradoxo cartesiano é reforçado por um dos ícones da nossa cultura visual: a foto da exposição, *sans* pessoas. Nele, enfim se elimina o espectador, a própria pessoa. (p. 5)

Colocados lado a lado, os argumentos dos dois autores acima se autorreforçam e apontam como as relações com o entorno do museu podem (conscientemente ou não) ser bloqueadas tanto pela arquitetura do prédio da instituição quanto, também, pelas escolhas feitas pelos educadores em seus planejamentos. Como pode o educador reelaborar essa separação?

Em pesquisa de mestrado designada *Museus e Educação em Museus – história, metodologias e projetos, com análises de caso: museus de arte contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul*, Alice Bemvenuti (2004) identificou uma problemática correlata a essa nos processos de criação de planejamentos dos educadores do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói). Este MAC é famoso por possuir um grande apelo turístico devido à sua posição privilegiada na paisagem da cidade de Niterói, local de onde também se pode ter uma vista panorâmica da capital, Rio de Janeiro. Bemvenuti (2004, p. 246) assinala que o arquiteto do prédio, Oscar Niemeyer, "integrou, no projeto [...], o panorama histórico da Baía de Guanabara: de um lado, o Pão de Açúcar e o Corcovado, e de outro, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, projetando um prédio de 3.900 m² de área construída, localizado no Mirante da Boa Viagem". Niemeyer relatou ao jornal Folha de São Paulo suas impressões do primeiro passeio que fez ao local:

[4] Os sentidos de uma porta aberta ou fechada não se esgotam nessa breve reflexão porque, como venho enfatizando por meio dos teóricos apresentados, o contexto é fundamental para a interpretação e a produção de sentido. Dessa forma, por exemplo, podemos inferir que em um bairro com alta criminalidade uma porta fechada pode significar também a tentativa do professor de proteger os estudantes.

> [...] lá ficamos alguns minutos, calados, como se a natureza tão bonita exigisse um pouco de silêncio e contemplação. O projeto me atraía, e passei logo a imaginar o museu como qualquer coisa solta na paisagem, um pássaro branco a se lançar no céu e o mar de Niterói. Não desejava um museu envidraçado, mas com o grande salão de exposições cercado de paredes retas, circundado por uma galeria que o protegesse e permitisse aos visitantes nos momentos de pausa apreciar a vista extraordinária. [...] (NIEMEYER apud BEMVENUTI, 2004, p. 246).

Na proposta do arquiteto estava prevista, portanto, uma integração entre dentro e fora do prédio, entre exposição e paisagem por meio da posição do museu em relação à baía e do "grande salão de exposições cercado de paredes retas", mas do qual é possível sair e voltar para fazer pausas na visita e observar a vista. Niemeyer propôs uma adição ao usar implicitamente a conjunção *e*: exposição *e* paisagem; em lugar de exposição *ou* paisagem. É em diálogo com essa proposição que Luiz Guilherme Vergara, artista plástico e educador, então diretor da divisão de educação do museu, afirmou à pesquisadora: "[...] *aqui*, parte deste desafio comunicativo é lidar com essa equação" (VERGARA apud BEMVENUTI, 2004, p. 248, grifo meu). Vergara aponta, com esse e outros depoimentos, como *conviver com a paisagem* se tornou uma espécie de "tendência do movimento do gesto criador" (SALLES, 1998, p. 28) daquela equipe de educadores, uma entre outras premissas gerais da ação criativa desses profissionais. Na passagem abaixo, ele destaca como a contextualização do museu estava na pauta dos educadores, a despeito da exposição em cartaz:

> A primeira coisa é termos 15.000 visitantes, que vêm aqui para ver a paisagem!! Isso diferencia, e reconhecer isso na missão desse Museu. E começar a trabalhar tudo isso do zero, respeitando as pessoas, respeitando a distância da arte contemporânea. Respeitando o desenho do Niemeyer, que ele fala que seu desejo é fazer um museu para todos. Esse é o caso particular. O que diferencia não é o programa dele, é o entendimento do caso. Esse é o caso: não é brigar contra o Niemeyer, não é brigar contra o museu, nem brigar contra a arte contemporânea, nem brigar contra os visitantes. [...] Quanto mais se está consciente, conscientizado desse caso, olhando esse caso, ele se torna circular e ele se torna bacana." (VERGARA apud BEMVENUTI, 2004, p. 261-262)

Seguindo essa tendência, a equipe desenvolveu para a recepção dos visitantes um folheto que buscava promover uma "experiência poética" chamada "MAC de Niterói como obra de arte – O Ritual da Rampa" (BEMVENUTI, 2004, p. 271). A rampa é um elemento proeminente em vários projetos de Niemeyer e, no caso desse MAC, é um percurso sinuoso, pintado de vermelho, do qual se pode observar o prédio, o espelho d'água logo abaixo dele, o pátio de cimento do museu, a cadeia de prédios próximos à orla, além, claro, dos já citados importantes pontos turísticos de Niterói e Rio de Janeiro. O objetivo da proposta era principalmente fazer com que o MAC fosse visto como uma escultura em "diálogo com as montanhas, os espaços vazios, as formas. As leituras múltiplas da própria forma do Museu que parece um disco voador, mas é uma flor também. É uma flor, mas também é uma taça." (VERGARA apud BEMVENUTI, 2004, p. 272). No impresso, se lia o seguinte:

O Encontro de três belezas

Com a apreciação do visitante se dá o encontro de três belezas:
- do belo artístico na obra de Niemeyer;
- do belo na natureza;
- e por último, o belo do ser poético, aquele que dá sentido ao mundo, desperto em cada um pela revelação da experiência artística. Esse último Dom, uma vez conquistado, pode ser o maior saldo criativo de sua visita.

Com o percurso rampa acima, o visitante é convidado a inaugurar sua participação imaginativa, imprescindível para visitar e melhor apreciar tudo dentro e fora deste Museu. (MAC-NITERÓI apud BEMVENUTI, 2004, p. 271)

A iniciativa de a visita educativa começar antes da entrada no prédio propõe uma disposição mais relaxada e contemplativa e menos tensa e analítica ao visitante, dado o contato mais lento com o conjunto de elementos naturais que rodeiam o museu. Além disso, sugere um olhar que perceba as coisas em conjunto, umas sobre e/ou ao lado das outras, em uma postura não linear que, idealmente, pode cruzar a porta de entrada do museu.

A ênfase que a equipe de educadores deu às relações do MAC-Niterói com o entorno pode ser lida como um caso específico, dado o interesse prévio dos visitantes em tomar o museu como um mirante. De fato não podemos negar que se trata de um fenômeno peculiar. Esse museu foi inaugurado em 1996 e as práticas educativas aqui citadas datam de pesquisa realizada em 2004; em 2012, o Rio de Janeiro passou a ser a primeira área urbana no mundo a receber o reconhecimento do valor universal de sua paisagem urbana, ao receber a chancela de Paisagem Cultural da UNESCO, com o título "Rio de Janeiro: paisagens cariocas entre a montanha e o mar". Embora a chancela em si não tenha acrescentado nenhum elemento novo à paisagem, a narrativa que ela propõe somou mais uma camada à experiência de visita ao MAC-Niterói, sublinhando a importância da proposta de visita que integrava o dentro e o fora já planejada pelos educadores anos antes. O título dado pela UNESCO evidencia que o "desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro tem sido moldado por uma criativa fusão entre natureza e cultura. [...] Paisagem e modo de viver que se veem registrados em relatos de viagem, músicas, obras literárias, filmes e imagens, do século XVI até a atualidade" (IPHAN, 2021a, s/p), caráter explícito também, como vimos, no próprio modo como o MAC-Niterói foi imaginado. Contudo, mesmo que seja evidente o caráter extraordinário desse caso, ele não desabona o valor da busca dessas conexões nos diversos outros contextos, urbanos ou não, em que estejam situados os museus, mostrando que é uma das tarefas do educador "furar" as paredes que isolam os museus de seu contexto cultural.

Relações entre gentes e lugares: o educador como imigrante

Yo no soy de aquí / Pero tú tampoco / De ningún lado del todo y / De todos lados un poco // Lo mismo con las canciones, los pájaros, los alfabetos / Si quieres que algo se muera, déjalo quieto
Jorge Drexler

Em seu ensaio *Fenomenologia do Brasileiro*, Vilém Flusser (1998) debate aspectos do ambiente cultural do Brasil tomando como ponto de partida seu olhar construído

como imigrante tcheco, naturalizado brasileiro e residente no país por trinta anos. Um dos pontos que o autor discute é a facilidade que um imigrante encontra para viver no Brasil, mas a dificuldade que enfrenta para conseguir *integrar-se* a seu ambiente. Ao ler Flusser, me interessou aproximar sua argumentação ao âmbito da educação em razão da proximidade com a discussão feita por Paulo Freire (2021a) sobre o tema da integração em *Educação como Prática da Liberdade*.

Para Freire (2021a), integrar-se é ser capaz de ajustar-se à realidade, mas também de transformá-la; diz respeito a se sentir enraizado em um contexto e por isso autorizado a interferir nele para modificá-lo. Integrado, defende Freire, o ser humano toma posse de sua capacidade criadora e, alterando o mundo, produz cultura. Nesse sentido, promover a integração ao contexto cultural é um dos grandes fins de uma educação libertadora, pois é por meio dela "que a posição anterior de autodesvalia, de inferioridade, característica da alienação, que amortece o ânimo criador dessas sociedades e as impulsiona sempre às imitações, começa a ser substituída por uma outra, de autoconfiança" (p. 74). Nesse momento, "os esquemas e as 'receitas' antes simplesmente importados, passam a ser substituídos por projetos, planos, resultantes de estudos sérios e profundos da realidade. E a sociedade passa assim, aos poucos, a se reconhecer. Renuncia à velha postura de objeto e vai assumindo a de sujeito." (p. 74).

Na constelação de seus argumentos, Freire (1996, 2021a, 2021b) e Flusser (1998) também se aproximam quando este último problematiza que a condição do imigrante é também em parte a condição do brasileiro nativo, que vive alheio à sua própria conjuntura, com a atenção muito mais voltada ao que vem dos países estrangeiros – o brasileiro perece por também não estar integrado.

Sabemos que a instituição museu é ideia estrangeira, inserida em nosso meio por razões de diversas ordens. Para situar o debate em cima de um exemplo, podemos lembrar que o primeiro museu de arte inaugurado no Brasil, o Museu Nacional de Belas Artes (em 1938, no Rio de Janeiro), é em grande parte legado da Missão Artística Francesa (1816), pois uma das seções inaugurais de seu acervo é constituída por pinturas trazidas ao país pelo chefe da Missão, Joaquim Lebreton, e obras produzidas por artistas-membros do grupo, como Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Batiste Debret[5]. Ocorre, contudo, que qualificar um projeto de instituição disseminado e cultivado de divergentes maneiras pelo país há pelo menos dois séculos apenas como "ideia estrangeira" é, no mínimo, reducionismo. O museu deixa de ser apenas legado estrangeiro quando nos deparamos com exemplos como o Museu O Mundo Ovo de Eli Heil[6], em Florianópolis-SC, ou o Museu Atelier da Barra do Chuí[7], do artista Hamilton Koelho, em Santa Vitória do Palmar-RS, espaços criados pelos próprios artistas para expor suas obras de maneiras não ortodoxas. As formas internas de se pensar instituições como estas estão muito entrelaçadas com outros modos de pensamento, para além da origem iluminista do museu francês, de forma que é importante reconhecer

[5] Mais informações sobre as coleções podem ser encontradas em: https://mnba.gov.br/portal/museu/historico. Acesso em: 29 jul. 2021.
[6] Mais informações em: http://eliheil.org.br/pt_BR/o-museu/ Acesso em: 29 jul. 2021.
[7] Mais informações em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2017/02/hamilton-coelho-o-escultor--que-mora-no-fim-do-brasil-no-chui-e-faz-sua-arte-de-refugos-do-mar-9729690.html Acesso em: 29 jul. 2021.

que diferentes tipos de museus convivem na paisagem cultural brasileira.

Calha certamente nos perguntarmos, ainda assim, em que medida esses espaços, mesmo plurais, estão integrados com seus contextos e de que maneiras essa integração pode ser potencializada. É neste ponto que acredito estar localizada uma das idiossincrasias do trabalho do educador de museu: impulsionar a articulação da instituição cultural com seu meio – proposição que encontrei também na pesquisa de doutorado de Núbia Agustinha Carvalho Santos (2018), intitulada *Arte Contemporânea: cartografias das narrativas poéticas com crianças e adultos na escola e no museu*. Para desenvolver essa ideia, gostaria de retomar a discussão sobre a imigração, citando uma passagem em que Flusser (1998) a conceitua como um processo dialético, em que tanto ambiente quanto imigrante são impactados pelo contato. Ele escreve:

> Que imigrante seja pessoa que abandonou uma situação para integrar-se em outra, portanto pessoa que se abre a uma nova situação a fim de alterar-se e a fim de alterá-la. A imigração é processo dialético, no qual o imigrante recebe o impacto do ambiente e o ambiente o impacto do imigrante. O resultado do processo, se coroado de êxito, é a alteração de ambos os fatores. Claro: quanto mais forte a personalidade do imigrante, tanto mais penoso e demorado o processo da sua alteração, e quanto mais bem estruturado o ambiente, tanto mais superficial a alteração efetuada nele pelo imigrante. Igualmente claro: quanto mais flexível e aberta a personalidade do imigrante, e quanto mais maleável o ambiente, tanto maior o *feedback* entre ambos. Em outros termos: a complexidade do imigrante (tradição, grau de cultura, preconceitos) dificulta a integração, e sua flexibilidade (abertura, liberdade, universalidade) a facilita. Esta é a dialética interna da integração do ponto de vista do imigrante. (FLUSSER, 1998, p. 45)

O filósofo tcheco-brasileiro argumenta que o imigrante é aquele que "se abre a uma nova situação" e que é a sua abertura que promove a alteração de si mesmo e do novo espaço em que vem a habitar. Ainda, defende que um jogo ambivalente entre força e estrutura versus flexibilidade e maleabilidade balanceiam o resultado transformativo que poderá gerar esse encontro. Ao longo de investigação desenvolvida na cidade de Fortaleza-CE, planejando e acompanhando durante dois anos visitas de um mesmo grupo de crianças da educação infantil em duas diferentes exposições de arte contemporânea, a pesquisadora Núbia Santos (2018), citada acima, discutiu o valor de uma abertura do educador para a cidade: "É importante que os professores e estudantes exerçam a geografia dos passos perdidos e se percam nos labirintos da cidade. [...] Entendo espaço urbano e museus como lugares também de educação, cultura e arte." (p. 51). Como pesquisadora não pertencente ao quadro de profissionais nem da escola nem do museu, Santos assumiu o que eu gostaria de chamar aqui de *papel imigrante* e, apostando em uma postura flexível, reelaborou papéis, misturou pessoas, remexeu os espaços, alongou datas.

Santos (2018) promoveu uma articulação a longo prazo, com quatro visitas do mesmo grupo (duas em 2015 e duas em 2016), em duas exposições diferentes, entre a escola e o espaço cultural, envolvendo não somente professoras e educadores do museu, mas também *familiares* das crianças – de modo que vemos implícito nesse movimento a conexão entre museu e escola, mas também *casa, ambiente familiar*. Alguns trechos de seu texto testemunham essas relações produzidas: "fomos à exposição conduzidos, inicialmente, por *uma dupla de duas crianças*" (p. 60, grifo meu); "Professoras,

educadoras, mães, pesquisadora e crianças sentaram no chão formando um círculo" (p. 88); "Crianças e adultos escolheram e desenharam pelo espaço livremente, ficaram super à vontade, sentados ou deitados no espaço do museu" (p. 143); "Os desenhos foram [...] projetados na parede da sala de aula, e o pai, a mãe ou o irmão ajudariam na ampliação para o tecido fixado na parede. Após essa transferência, eles começavam a pintar e podiam acrescentar outros elementos à criação da criança, pois agora era um trabalho coletivo" (p. 163); "ações mediadoras eram propostas antes, durante e depois das visitas ao Espaço Cultural" (p. 61); "Vi que a educadora do museu ficou surpresa de que as crianças já conheciam aquela exposição [porque já não era sua primeira visita]" (p. 143).

Santos (2018) nominou esse tipo de prática educativa, com tempo e espaço expandidos, como "mediação educativa" e apontou ser necessária uma disposição à integração por parte dos participantes para que ela se desenvolva de fato:

> é um campo de forças que medeia as relações dialógicas imbricadas nos espaços escolar, museológico ou em qualquer outro espaço. [...] Esse tipo de mediação se constitui como um modo de fazer expandido, no qual o(a) mediador(a)/cartógrafo(a) acompanha e potencializa ações educativas, antes, durante e depois da visita a museus, centros culturais, escolas etc. Por seu caráter amplo, ela pode acontecer em qualquer lugar; entretanto, exige, por parte dos participantes/mediadores, uma vontade de *se integrar* à proposta educativa. (p. 38, grifo meu)

Práticas educativas com ênfase em aproximar os museus a outros espaços da cidade, análogos ao proposto por Núbia Santos (2018), também apareceram durante o levantamento de estado da arte em pesquisas sobre o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), tanto na dissertação já citada de Bemvenuti (2004) quanto na tese de Andrea Biella (2019), nominada *Educação e Arte Contemporânea em Museu: ações educativas com artistas no MAC USP*. A primeira pesquisadora citou uma passagem de Ana Mae Barbosa (que foi diretora do museu entre 1986 e 1993) sobre uma extensão da instituição em escolas por meio de reproduções das obras, que eram acompanhadas por visitas dos educadores, os quais mudavam temporariamente de espaço de trabalho:

> Outro projeto desenvolvido foi o de levar reproduções do acervo para uma escola na periferia, e, após um mês de exposição, arte-educadores do museu desenvolvem atividades de leitura das obras com uma turma da escola selecionada, promovendo, posteriormente, a visita ao MAC-USP para conferir os originais. Finalizam a visita ao museu com atividades diversas no atelier. O projeto se encerra com o retorno do arte-educador à escola para uma última aula, quando, então, retira a exposição das reproduções. Esperando que, a partir daí, o professor de arte da escola promova com as demais turmas da escola visitas a atividades relacionadas ao acervo de arte do MAC-USP. (BARBOSA, 1991, p. 90 apud BEMVENUTI, 2004, p. 198)

Como se lê, também se tratou de um projeto com um tempo expandido de relação entre estudantes&obras/escola&museu, cuja inter-relação era principalmente gerida pelo educador do museu, sujeito a quem cabia estar lá e cá. Paralelamente, um depoimento sobre outro projeto do MAC USP, este chamado "Programa Lazer com Arte para a Terceira Idade", explicita como o museu pode ser um ponto convergente para o encontro de pessoas residentes em lugares geográfica e culturalmente distantes nas cidades:

> Os encontros ocorrem uma vez por semana, com duração de 3 horas, e atualmente são oferecidas duas turmas de 21 vagas cada uma delas. Sylvio [educador do museu] explica que a forma de seleção realiza-se por sorteio, chegando a uma procura de 3 idosos por vaga. O sorteio permite que *pessoas de diferentes localidades e nível econômico* tenham a chance de participar das oficinas. Além disso, *possibilita o convívio entre pessoas que possuem uma bagagem cultural diferente, o que evidencia a importância de existir um espaço para essa troca*. Assim, Sylvio comenta em entrevista: (...) em outras épocas tinha, na mesma classe, uma senhora que pegava três conduções para vir aqui. A profissão dela tinha sido empregada doméstica e foi apoiada pela família para vir, tipo um festival familiar para vir. Na mesma classe tinha um professor da USP, aposentado, da mais alta titularidade. Na mesma classe! Então, quer dizer que (...), eu acho que esse é que é o recado da arte... (BEMVENUTI, 2004, p. 234-235, grifos meus)

Andrea Biella (2019), educadora do MAC USP, na tese supracitada, analisou projetos educativos que envolviam artistas e entre eles localizei algumas ações realizadas fora do prédio do museu. Estão aqui três exemplos: durante o programa "Museu, Educação e o Lúdico" (criado em 1992 pela educadora Maria Angela Serri Francoio como desdobramento de sua pesquisa de especialização e ainda hoje em vigência na instituição), cujo público-alvo são crianças e seus professores, em uma experiência conduzida em 1999, foram realizados encontros tanto no museu quanto na escola e no ateliê da artista participante, Angela Leite: "A artista doou ao Acervo MAC USP a obra *Preguiça de Coleira* e a matriz dessa xilogravura ao Setor Educativo. Também foi à escola, levando matrizes e estampas para mostrar às crianças. Os professores aceitaram o convite e, junto com Maria Angela, fizeram uma visita ao ateliê da artista." (p. 94). O segundo exemplo é o de uma formação ocorrida em 2018, quando profissionais da saúde e educadores sociais conheceram o Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC) por meio do "Programa Viva Arte! Bem-estar Social e Saúde no Museu". O JAMAC é uma associação fundada pela artista plástica Mônica Nador – quem, coincidentemente, na década de 1980 foi educadora no MAC USP (BIELLA, 2019, p. 65) – que reúne artistas e moradores do bairro Jardim Miriam para desenvolver práticas artísticas coletivas. A experiência proporcionou aos participantes um deslocamento de cerca de 15 km dentro da cidade de São Paulo e um contato com a arte e seus processos de criação bastante diverso daquele que ocorre dentro da galeria do museu. No terceiro exemplo, igualmente acompanhados por uma artista mas com um movimento espacial um pouco mais tímido, um grupo de crianças, adolescentes e adultos explorou o Parque Ibirapuera, vizinho ao museu, para coletar resíduos orgânicos e artificiais e utilizá-los em uma produção poética coletiva dentro do ateliê do museu. O encontro ocorreu em 2008, dentro do "Programa Interar-te – Famílias no Museu", como atividade da exposição *Poéticas da Natureza*, de Renata Barros (BIELLA, 2019, p. 106-109).

Na citação sobre o conceito de imigração, Flusser (1998) atribuiu à abertura, à liberdade e à universalidade do imigrante uma maior facilidade para integrar-se. Penso serem essas qualidades bastante pertinentes para elaborarmos nossas posturas como educadores, na busca por promover as alterações necessárias nas instituições (mesmo que temporárias, mesmo que frágeis). Como visto nos exemplos acima elencados, a conexão do museu com outros espaços da cidade pode ser matizada por escolhas feitas pelo educador em seus planejamentos. O ir e vir imigrante entre ruas, ônibus, casas,

escolas, bibliotecas, ateliês, parques, jardins, museus podem lhe fornecer outros modos de pensar sua prática, dando lugar a novos métodos, outras abordagens para antigos conteúdos, a inclusão de novos ritmos na fala, um rearranjo corporal no espaço que desestruture uma possível hierarquia entre educador e visitante etc. Esses deslocamentos proporcionam uma maior integração do museu (nesse caso, usado como metonímia para me referir a todos os sujeitos que passam por ele: visitantes, educadores, artistas e tantos outros profissionais) com seu contexto, condição fundamental para a transformação social.

Considerações finais

Como o título registra, este artigo está composto de *apontamentos*, pois há muito ainda o que ser aprofundado. Contudo, após esse estudo inicial, algumas linhas-mestras da discussão já podem ser sintetizadas: planejamento é campo de relações, um instrumento de que o educador dispõe para premeditar os tipos de conexões que considera relevantes, importantes de serem feitos. As combinações possíveis no interior dele podem ser manipuladas para produzir determinados sentidos, como preparar um grupo de visitantes para uma visita mais contemplativa e menos analítica, por exemplo. Trata-se de um trabalho de elaboração de linguagem, portanto um quefazer de criação. Para criar planejamentos que façam sentido com o lugar em que serão desenvolvidos e não apenas copiar modelos prontos, o educador precisa estar consciente do espaço que ocupa – e isso significa que ele precisa estar integrado. A postura integrada do educador, transplantada para os nexos construídos em seu planejamento, poderão ajudar a promover uma maior relação do museu com seu ambiente cultural, e uma (apenas uma) das formas de se fazer isso pode ser desenhar práticas que relacionem fisicamente o dentro e o fora do museu.

Referências

ACASO, M. et al. **Pedagogías Invisibles:** el espacio del aula como discurso. Madrid: Catarata, 2012.

BEMVENUTI, A. **Museus e Educação em Museus:** história, metodologias e projetos, com análises de caso: Museus de Arte Contemporânea de São Paulo, Niterói e Rio Grande do Sul. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

BIELLA, A. A. A. S. **Educação e Arte Contemporânea no Museu:** ações educativas com artistas no MAC USP. 2019. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

FLUSSER, V. **Fenomenologia do Brasileiro:** em busca de um novo homem. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

FREIRE, P. **Educação como Prática da Liberdade.** 49.ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021a.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Coleção Leitura.

FREIRE, P. **Pedagogia da Esperança:** um reencontro com a pedagogia do oprimido. 28.ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021b.

GOGAN, J.; MORAIS, F. **Domingos da Criação:** uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal.** Brasília, DF: IBRAM, 2018.

IPHAN. Rio de Janeiro, Natureza e Cultura. Site do IPHAN. 2021. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1656/ Acesso em: 9 ago. 2021.

MAIA, A. M. Exposição como Processo: o legado experimental dos Domingos da Criação e da 6ª JAC. In: CYPRIANO, F. OLIVEIRA, M. M. **Histórias das Exposições:** casos exemplares. São Paulo: Educ, 2017. p. 69-82.

O'DOHERTY, B. **No Interior do Cubo Branco:** a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PINHEIRO, A. A Condição Mestiça. **Pasquinagem**, n. 10, p. 8-23, São Paulo, set. 2020.

PINHEIRO, A. Notas sobre Conhecimento e Mestiçagem na América Latina. **Repertório:** teatro & dança, p. 9-12, ano 13, n. 14, Salvador, 2010.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

SALLES, C. A. **Redes da Criação:** construção da obra de arte. 2.ª ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014.

SANTOS, N. A. C. **Arte Contemporânea:** cartografias das narrativas poéticas com crianças e adultos na escola e no museu. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

O RAP: PRODUÇÃO CULTURAL MESTIÇA EM FUGA DOS FECHAMENTOS BINÁRIOS DO IDENTITARISMO

Giuliana Dias Angelini (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP)[1]

Introdução

O artigo discorrido, "O rap: produção cultural mestiça em fuga dos fechamentos binários do identitarismo", é um desdobramento do mestrado da autora "As transformações do rap paulistano: dos recortes de Racionais MC's à produção solar de Emicida". Aqui objetivamos observar o rap enquanto voz de grupos minoritários[2] – compreendendo as associações político-ideológicas presentes em sua estrutura –, e como, ainda assim, a mestiçagem presente na produção cultural popular brasileira eleva a complexidade de forma a propor saídas não binárias às políticas identitárias presentes no próprio rap. Aliado a isto, como grande questão a ser permeada, podemos citar: "Como se dá esta produção cultural, o rap, enquanto complexa e de luta social, sem se fechar em binarismos estereotipados e enlaçando o multiculturalismo presente?".

O objeto desta pesquisa é, portanto, o rap – enquanto música popular e múltipla, com conteúdo político-social e parte da cultura das bordas. E, ele é tão plural que não há uma definição única acerca de sua origem, bem como da etimologia da palavra. Entretanto, a questão do ritmo é levantada em diversas reflexões sobre; assim a palavra "ritmo" se faz presente enquanto representada pela letra "R". Muitos colocam que o rap significa "*rhythm and poetry*" ("Ritmo e Poesia"); outros, no Brasil, pontuam como o significado do rap sendo "Revolução Através das Palavras", e até mesmo "Ritmo, Amor e Poesia".

Porém, desde a década de 1970, esta palavra já existia nos dicionários estadunidenses, como informa Teperman (2015, p. 13), e possui como significado algo como "bater" ou "criticar". Inclusive, em 1960, um dos líderes do movimento negro dos EUA (Estados Unidos da América) – o "Panteras Negras" – passou a utilizar este termo em seu nome: H. Rap Brown.

E, apesar de não ter uma única etimologia da palavra, esta que encaixa a ideia de ritmo e poesia se faz pertinente para este estudo, porque temos uma combinação de elementos. O "R" de ritmo pode traduzir a movimentação das manifestações musicais africanas e latinas que representam a gestualidade, a dança, a oralidade. Já o "P", dentro de visões dualísticas, pode representar o "erudito" e o letrado, enquanto poesia clássica e legitimada pelos circuitos culturais, em contraposição ao "R" do "popular". Contudo, quando intentamos sair desses maniqueísmos, partimos da ideia de uma poesia aberta às possibilidades de ser tanto repousada sobre um texto escrito quanto transmitida oralmente, e que implica em uma "primazia do ritmo sobre o sentido, da ação sobre a

[1] Doutoranda e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP). Contato: giuliana_angelini@outlook.com

[2] É preciso salientar que os momentos nos quais me utilizo da expressão "grupos minoritários" não são no sentido de ser uma minoria numérica, mas de ser compreendido como uma minoridade social.

representação, da atitude sobre o conceito: tendem em último termo, à identificação da poesia e da dança" (ZUMTHOR, 1979, p. 516 *apud* PINHEIRO, 2013, p. 151-152). Ou seja, falar de poesia, neste caso, é também elucubrar acerca de ritmo, movimento, dança, de modos de corporificações que se estendem ao espaço. Assim, falar do rap é entonar sobre um movimento musical rítmico que intercombina contextos variados, o que leva sua complexidade enquanto objeto cultural.

A produção cultural popular múltipla e o rap no Brasil

As teorias a serem revisadas para a realização deste artigo giram em torno de conceitos como a mestiçagem, a complexidade e pluralidade dos ritmos existentes na cultura popular brasileira, os grupos minoritários e a fuga dos binarismos nas políticas identitárias. Mas o que intentamos observar destes conceitos?

No contexto latino-americano, se dá uma rede relacional múltipla que eleva a sua complexidade. E, isto transcorre porque o Brasil, assim como toda América Latina, passou por um processo de mestiçagem indo-afro-europeu durante sua colonização que fomentou a cada indivíduo a criação de seu próprio palimpsesto a partir das impressões, imagens e noções captadas nesse ambiente heterogêneo, justapondo informações de maneira ocasional e não-linear, o que fez com que os conjuntos sociais se abrissem para diferentes traduções culturais. Assim como Gruzinski (2001) aponta:

> (...) mesmo multiplicando os desvios, as incompreensões e as situações aproximativas, a realidade imposta pela Conquista não seja de todo estéril e destruidora. Ela estimula capacidades de invenção e improvisação, exigidas pela sobrevivência num contexto extremamente perturbado, heterogêneo (indo-afro-europeu) e sem precedente. Tal limitação molda nos sobreviventes uma receptividade particular, a flexibilidade na prática social, a mobilidade do olhar e da percepção, a aptidão para combinar os fragmentos mais esparsos. (GRUZINSKI, 2001, p. 92)

O choque de diversos grupos, obrigou os que aqui estavam presentes a se adaptarem a universos fragmentados e fraturados, o que marcou fortemente as condições em que se desenvolvem as mestiçagens na América Latina – e no Brasil. Nesta cultura plural, é latente, então, represar numa vogal ou frase "as mais herméticas formas da clausura e as mais dionisíacas descargas populares" (LEZAMA LIMA, 1981, p. 183 *apud* PINHEIRO, 2013, p. 132). Assim, as criações mestiças apresentam uma dinâmica própria, que, como corrobora Gruzinski (2001), resulta em configurações imprevisíveis. "É nessa liberdade de combinações que reside provavelmente a fonte da inovação e da criação." (GRUZINSKI, 2001, p. 223). E, como recorda Lezama Lima (1988, p. 135 *apud* PINHEIRO, 2013, p. 83), a complexa técnica dos poetas latino-americanos incorpora a paisagem com toda essa mestiçagem, dialogando e conflitando com todos os conjuntos móveis assimétricos presentes: subúrbios, classes baixas e médias, índios quase-urbanos, urbanos quase-índios, migrantes e imigrantes de toda parte etc.

Consequentemente, a cultura proveniente deste espaço não pode ser sintetizada como um esquema cumulativo que se direciona a um coroamento linear: há uma rede de conexões, mediadas pelas plurais variações da natureza e da sociedade, que resultam em um processo cultural inacabado e intercambiável – o que coincide com o fato apresentado acima sobre o rap não ter uma origem definida. Por isto se faz necessário

compreender o viés mestiço desta produção cultural e não apenas introduzir o objeto de estudo em teorias ocidentalizantes, o observando apenas como um produto cultural derivado de um processo evolutivo. Este deve ser entendido como capaz de abraçar em suas traduções as paisagens de seu ambiente cultural plural.

> A paisagem é sempre diálogo com o homem, redução da natureza posta à altura do homem. (...) A paisagem é a natureza amigada com o homem. (...) Na América, onde quer que surja a possibilidade de paisagem, tem de existir a possibilidade de cultura. (...) O vale do México, as coordenadas coincidentes na baía de Havana, a zona andina sobre a qual operou o barroco, isto é, a cultura cusquenha; e o pampa é paisagem ou natureza?, a constituição da imagem em paisagem, linha que vai desde o calabouço de Francisco de Miranda até a morte de José Martí, são todas elas formas de paisagem; isto é, na luta da natureza com o homem, constituiu-se em paisagem de cultura como triunfo do homem no tempo histórico. (LEZAMA LIMA, 1957, p. 170-171)

As obras culturais no contexto brasileiro são atividades criativas bairro a bairro com permutas de códigos, linguagens e séries, devido à habilidade dada pelo caráter mestiço e plural das sociedades e da natureza da América Latina. Martín-Barbero (2015), inclusive, pontua que o bairro na América Latina é como um fato cultural, que apresenta "capacidade popular de produção cultural hoje no espaço urbano (...)", podendo desempenhar um "(...) lugar de instalação dessa criatividade" (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 277). A fim de corroborar isto, é possível citar o encerramento da música "Fim de semana no parque"[3] do Racionais MC's, em que se faz um agradecimento aos moradores de diversos bairros da Zona Sul de São Paulo: "Aí rapaziada do Parque Ipê, Jardim São Luiz, Jardim Ingá, Parque Araiba, Vaz de Lima Morro do Piolho, Vale das Virtudes e Pirajussara" (RACIONAIS MC'S, 1993), vide a importância de cada uma dessas localidades para a construção criativa mestiça das letras do grupo.

Para dar continuidade a este artigo, é preciso que tenhamos claro que a ideia de "mestiçagem" aqui utilizada não deve ser observada a partir de uma acepção reducionista em que, como explica Silva (1998), por vezes, referenciais culturais africanos são interceptados seguindo padrões ocidentais que aderem à noção de mestiçagem como miscigenação – a proposta aqui é outra. É a de pontuar as traduções em diálogos das diferentes potências e processos culturais e criativos nas artes do contexto brasileiro. Aliás, o contexto brasileiro, latino-americano e caribenho não é ocidental; e, ademais, os próprios povos africanos provêm de grande mescla entre várias nações afro-árabes: quimbundos, bantos, malês etc. Mestiçagem nunca é apenas miscigenação de raça, ainda que a inclua, vamos além. Assim, aqui a incluímos como uma forma de evidenciar a pluralidade existente em âmbito cultural, e de assegurar como nosso objeto, o rap, vindo do gesto negro já plural, mas fomentado em um espaço culturalmente mestiço, é capaz de proceder a traduções, partindo de combinatórias complexas.

Desse modo, o objetivo é, através dessas teorias, demonstrar como este gênero musical negro, presente no ambiente latino-americano, é uma produção cultural em redes plurais (que abrangem o imaginário, as memórias, a vivência etc. do índio, do africano, do caboclo, do europeu, do árabe, do rural, do urbano, entre tantas outras

[3] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=37uL-WfTBx0>. Acessado em: 24/jul./2021.

possibilidades) e que apresenta habilidade criativa para quebrar as lógicas binárias e propor a alegria (e não o embate) a fim de transformar a sociedade.

Como forma de exemplificar isto, podemos mencionar parte da letra da música "Madagascar"[4] do Emicida, que cita em uma mesma estrofe figuras como por exemplo: Renoir, Pablo Neruda e Mia Couto – respectivamente: pintor francês do século XX; poeta chileno do século XX; e escritor e biólogo moçambicano de nosso século. E, todos estes são utilizados pelo rapper em conjunto dos movimentos da natureza percebidos em seu contexto para descrever a paixão por uma mulher:

> A vida não passa, *film noir*
> Sensual, classe, Renoir
> Como se dançassem, folhas, ondas e a beleza perfuma o ar
> Nesse mundão de Oduduwa, da pele afro
> Deus nos acuda, Pablo Neruda, bênção, cem sonetos de amor
> Sou dos versos de Mia Couto, onde eu ia ria
> Outro, e os sons combinam
> Ensinam, como beijos bons, nunca terminam (EMICIDA, 2015)

Além disso, a sonoridade desta música é proveniente de um instrumento de cordas denominado Valiha, que o rapper conheceu na ilha de Madagascar e que é típico desta localidade. Por fim, se faz visível também a mestiçagem nesta canção no emprego de Oduduwa - Orixá proveniente do grupo étnico-linguístico iorubás – completando com uma referência a Deus, de viés cristão, no verso seguinte. Este sincretismo religioso também pode ser encontrado na música "Principia"[5], uma vez que o refrão é cantado por várias senhoras da macumba, ao mesmo tempo em que o final da canção é composto por um pastor evangélico recitando palavras de amor. E, em sua letra, na mesma estrofe, nos deparamos com citações sobre a arruda enquanto planta utilizada em rituais de religiões de matrizes africanas, o Buda com sua tradição de calma, e o Salmo proveniente da bíblia cristã.

> Com o cheiro doce da arruda
> Penso em Buda calmo
> Tenso eu busco uma ajuda às vezes me vem o Salmo
> Tira a visão que iluda, é tipo um oftalmo
> E eu, que vejo além de um palmo
> Por mim, 'to Ubuntu, ó, uau
> Se for pra crer num terreno
> Só no que nóis 'tá vendo memo
> Resumo do plano é baixo, pequeno e mundano. (EMICIDA, 2019)

Ainda nesta música, Emicida não permeia apenas por estes contextos religiosos, em conjunto, ele também se nutre por questões científicas – o que contribui com a multiplicidade de visões propostas. O próprio nome da canção é uma homenagem ao livro "Principia. Princípios Matemáticos de Filosofia Natural" do cientista Isaac Newton, onde são apresentadas suas três leis, sendo a primeira delas referente à inércia. E, em entrevista ao Podcast "Mamilos"[6], Emicida evidencia que seu interesse por este

[4] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0sJZZd4uPU>. Acessado em: 30/jul./2021.
[5] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kjggvv0xM8Q>. Acessado em: 30/jul./2021.
[6] Disponível em: <https://www.b9.com.br/shows/mamilos/mamilos-222-emicida-em-amarelo/>. Acessado em: 30/jul./2021.

conceito físico, assim como o motivo pelo qual o nome da sua música leva o nome do livro, é por ele querer retratar em sua letra a importância dos encontros e suas consequentes transformações; e na teoria de Newton acerca da inércia é assegurado que dois corpos se alteram para sempre quando se encontram, até que se deparem com outros corpos e se modifiquem novamente. E, este pensamento, em muito, tem ligação também com o que estamos explanando aqui sobre a cultura latino-americana ser proveniente de uma conexão de pluralidades e, consequentes, traduções.

É perceptível, então, que, por vezes, o rap, proveniente deste ambiente mestiço, insere a pluralidade da natureza, de povos, de crenças, de línguas etc. E, com isto, apesar de ser compreendido e, por vezes, apresentado como uma música de combate em prol de grupos minoritários, neste estudo não o colocamos como um gênero musical apenas de resistência e/ou o enclausuramos em uma permanente luta identitária, o que faria ele perder toda sua complexidade. É interessante observá-lo sob o viés de seu potencial transformador em contato com o seu ambiente através do confronto alegre.

Inclusive, o rapper Emicida lançou em 2019 uma música exatamente com esta temática. "Cananéia, Iguape e Ilha Comprida"[7] demonstra que o rap não precisa ser combativo a todo momento. Em entrevista ao Podcast "Um Milkshake chamado Wanda"[8], ele comenta que existe um achatamento da experiência do artista quando se institui a ideia de que ele deve ser exclusivamente de resistência. Além disso, o rapper também pontua que se transcorre um fechamento quando se propõe que o indivíduo que vive em condições precárias deve falar apenas das mazelas que passa, ou que todo o contexto do rap deve ser "mau". Para retratar isto, no início da canção citada, podemos ouvir a filha do Emicida de pouco mais de um ano de idade rindo continuamente, e então de forma irônica o rapper diz as seguintes palavras:

> Só que sem risadinha, certo?
> Sem risadinha porque aqui é o rap, mano
> Onde o povo é bravo entendeu? O povo é mau
> Mau, mau
> Pra trabalhar nesse emprego de raper você tem que ser mau, hmm entendeu?
> Sem risadinha ok?
> Será que o Brown passa por isso? Ou o Djonga? Ou o Rael?
> Sei lá meu, aqui os cara é mau. (EMICIDA, 2019)

Após este trecho, o rapper segue a canção "como quem manda cartas de amor" (EMICIDA, 2019), como mencionado na própria letra, ao escrever sobre movimentos da natureza e dos animais em seus habitat. Além disso, a sonoridade desta música é calma, a voz de Emicida é suave, toda a construção da música a tira de um contexto combativo, mesmo que em certos momentos ele trate de certas precariedades do cotidiano do trabalhador urbano.

Desse modo, como pontuado por Oliveira (2015, p. 91), "não se trata (...) de reduzir a expressão musical dos sujeitos envolvidos com o *rap* tão-somente ao engajamento, como que a empobrecer o caráter polifônico dos *raps*." O rap se sintoniza a um só

[7] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=etRL3kv5jho>. Acessado em: 30/jul./2021.
[8] Disponível em: <https://open.spotify.com/show/05mXtsHUlelamU3w0nGJ8a>. Acessado em: 30/jul./2021.

tempo com vários aspectos da dinâmica social, da natureza, dos ritmos. Desse modo, o fato dele estar presente nas bordas e estar falando de questões sociais e raciais, não coloca a possibilidade dele falar de outros temas, como o amor, por exemplo, como algo vazio. Até mesmo porque, ao tratar sobre o amor, como demos o exemplo, não necessariamente o rapper fala apenas de um amor romântico, ele também está evidenciando sobre

> O amor por si mesmo, o amor pela sua terra, o amor que vira coragem. Coragem de ser mais do que os papéis que são impostos. De não sermos só combatentes, não só lembranças da senzala, não só desconhecedores dos nossos sobrenomes, não só mordida no cachorro por comida, não só o hino do tricolor, não só jogadores de futebol! Não só o rap, não só o samba e não só a boemia. O amor que nos lembre que somos o mundo, que viemos da mãe do mundo! (ANCHIETA, 2019, p. 92)

Além disso, "(...) toda classificação oprime menos pelo que não permite dizer do que pelo que obriga a dizer" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 69). Até mesmo porque, as minorias conquistarem espaços para serem ouvidas, já é uma forma de apresentarem certo ato de resistência aos modelos canônicos, pois quebra-se o consensual. "Uma das formas hoje mais flagrantes de exclusão cidadã se situa justamente aí, na expropriação ao *direito de ser visto e ouvido*, o que equivale ao de existir/contar socialmente, tanto no terreno individual como o coletivo, no das maiorias como no das minorias" (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 330). Portanto, esta manifestação musical não deve ser vista, no Brasil, a partir da unificação, mas sim dos labirintos criativos que permeiam os mais diversos conteúdos, ritmos e/ou formas, e que são sucumbidos pela mestiçagem.

A saída do rap ao binarismo identitário

Enquanto fomentada neste contexto variado apresentado no tópico anterior, a produção cultural que tem como foco conteudista (mas não só) políticas identitárias, caso, por exemplo, do rap, anuncia sua robustez criativa e rítmica ao integrar a paisagem e a conectar com sua força negra, da diversidade e das bordas. Este, então, traduz variados elementos afro-latinos, indígenas, árabes, da diáspora, do ijexá, do rap, do samba, etc. E, desse modo, ainda que suas produções tenham um contexto de luta identitária, elas não se fecham nos binarismos que a política identitária, por vezes, fortifica. Por sua grande multiplicidade em conexão, não é possível as observar sob um viés de uma identidade única e fechada. Por isto que para estudarmos o rap é preciso aprofundarmos em teorias que compreendem a necessidade de busca e conquista por espaço dos grupos minoritários, porém que também observem a contradição das próprias políticas identitárias.

> O problema da identidade é um problema político urgente, ligado à lógica de reprodução social do capitalismo. Por isso, deve ser tratado de modo crítico, a fim de que possamos lidar com uma 'realidade contraditória'. Essa realidade contraditória nos leva a pensar que, sim, a representatividade é importante para pessoas negras; ter o direito subjetivo de exigir o reconhecimento estatal de nossa identidade é muito relevante; ter garantido o direito de estudar, de trabalhar, de não ser morto pela polícia por seu um 'suspeito padrão' é algo pelo que devemos lutar. E são coisas possíveis porque muitos de nossos ancestrais tiveram seu sangue derramado. Mas, ao mesmo tempo, é necessário assumir que as identidades, inclusive a raça, são socialmente construídas (...). (HAIDER, 2019, p. 19)

E, elas assim são construídas sob um viés capitalista, que, por vezes, como recorda Gilroy (2019), podem também ser utilizadas (ou abandonadas) enquanto categorias sociais e políticas na medida em que as retóricas que as legitimam são institucionalmente poderosas. Para sair deste âmbito consensual, é preciso compreender a identidade enquanto resultado da atividade prática da linguagem, gestos, significações corporais, etc. Dessa forma, esta deixa de ser ponderada como fixa e enraizada, e passa a ser pontuada como em um constante processo de renovação e movimento. E, "a música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho (...)" (GILROY, 2019, P. 209).

O que precisamos assimilar, então, sobre esta conjuntura declarada neste tópico? A multiplicidade existente na cultura latino-americana faz viável a incorporação do popular nos mais diversos contextos, até mesmo, nos massivos e supostamente hegemônicos – principalmente, devido à sua capacidade interpelatória, como indica Martín-Barbero (2004). Em consequência, não há relações plenas de poder na produção cultural brasileira. Entretanto, não é por isso que elas não existam, não é por isso que não seja factível os variados e assíduos problemas sociais presentes. Não temos de estar cegos ao machismo, racismo, homofobia, entre tantas outras problemáticas que urgem por políticas identitárias. Porém, colocar a produção cultural destes grupos identitários em um combate infindável com seus agressores é uma maneira de também enclausurá-los, perdendo sua complexidade, ou, os resumindo à sobrevivência.

Assim, reiterando, com esta proposta não estamos negando a necessidade de tratar das problemáticas identitárias urgentes na sociedade e enfrentar os entraves estruturais. Inclusive, é possível ver que o rap trilha este caminho, uma vez que este é necessário. Contudo, é preciso repensá-lo para não acabar caindo em uma imposição - o que ainda retém a multiplicidade da produção cultural.

> A política identitária sem um horizonte de transformação do próprio 'maquinário social' que produz as identidades sociais gera uma camisa de força que faz com que o 'sujeito' negro, mulher, LGBT possa ser, no máximo, uma versão melhorada e menos sofrida daquilo que o mundo historicamente lhe reserva. (HAIDER, 2019, p. 13)

Neste sentido, o intuito foi demonstrar como nosso objeto perpassa pelas questões identitárias de forma não só combativa, mas sim transformadora; o vislumbrando como: "um complexo emaranhado de tensões e de conflitos, em meio aos quais a dinâmica social é atravessada (...)." (OLIVEIRA, 2015, p. 107), em busca de um modo de exercer a transformação social de modo mais comunitário[9] e em diálogo, dissipando sua complexidade por sua pluralidade, sua ritmicidade, suas matrizes africanas em conexão de seu contexto brasileiro, sua aproximação da natureza em conexão das ruas da cidade etc. Não é possível que fechemos a cultura popular latino-americana, como é o caso da arte que aqui tratamos, em qualquer "caixinha" que seja, uma vez que é complexa e transformadora.

[9] Por comunitário queremos dizer que o rap vem construindo uma produção que abrace todos os grupos minoritários e não se feche em apenas uma identidade única – o que é possível observar por exemplo no videoclipe da música AmarElo de Emicida (2019).

Substancialmente, é indispensável entender seu caráter plural e dissociado de amarras identitárias binárias.

Por fim, entendemos a potência da variabilidade dessas vozes presentes nessas produções, negando os fechamentos em identidades dadas a priori e buscando os movimentos dos corpos, assim como as pluralidades desses corpos em conexão que produzem uma cultura móvel e mestiça na América Latina.

Considerações finais

Para dar início a este momento final do artigo, utilizaremos uma comparação proposta por Emicida, em que ele espreita semelhanças entre o fotógrafo e o rapper ao se colocar como uma espécie de fotógrafo do invisível.

> Chamamos nossas rimas de linha, e utilizamos essas linhas pra apontar um determinado lugar onde a gente quer que a atenção das pessoas repouse. Como faz o Henri Cartier-Bresson na fotografia dele. A linha do corrimão conduz nosso olhar até um ciclista que está passando na rua, e a sensibilidade do fotógrafo conduz o nosso olhar para o movimento da vida. (...) a sofisticação profunda está em retratar a grandeza da vida. (EMICIDA, 2020)

Assim, ele identifica que, como a fotografia, o rap retrata o dia a dia, a vida, as experiências, as perspectivas. E, os rappers, como comprovado aqui neste artigo, ao abordarem sobre o cotidiano, conduzem a atenção do público para sentidos de cunho político-social; há uma divisão de conhecimento em prol da transformação social. "Os poemas traduzem, nas letras, sílabas e ritmos, as tarefas e percursos que reverberam e desenham os espaços da cidade" (PINHEIRO, 2013, p. 29), e que também provêm da multiplicidade da paisagem sonora, visual e oral da natureza, da rua, dos corpos... Em outra colocação, este rapper também trata do fotógrafo Sebastião Salgado para demonstrar a importância desta inspiração nas grandezas e complexidades que são disponibilizadas no ambiente cultural.

> Sabe quando Sebastião Salgado tira aquelas fotonas que você olha e diz: malandrooooo, a vida é imensa! Se a vida é imensa, nóiz também precisamos ser e a pequenez de espírito é pros covardes. Por isso eu me inspiro na força da natureza e nos corpos humanos que manifestaram essas forças através de seus dons intelectuais e artísticos de forma livre. (EMICIDA, 2020)

E, é esta força da qual elenca Emicida que buscamos demonstrar, enfatizando como a produção cultural na América Latina é permeada por uma potência alegre de sua natureza e de seus corpos múltiplos em conexão – entre outros elementos. O rap, portanto, se utiliza disto para abordar os movimentos da rua. Até mesmo porque "os episódios da vida urbana não são apenas notícia e informação política e econômica, mas também retratos de coletividades, enroscados na paisagem, que caminham sob luzes, sons e sol" (PINHEIRO, 2013, p. 55). Com isto, não significa que este esteja cego à problemáticas existentes em sociedade. Pelo contrário, compreende, elenca e luta contra estes. Entretanto, vem trilhando caminhos que combatam as questões críticas menos próximo de sua reiteração, e mais perto das enriquecedoras e plurais experiências de grupos minoritários que, por vezes, acabavam atropeladas por uma ânsia de liberdade genuína, mas aprisionadora.

E, dessa maneira, entendemos que a pluralização das lutas também se refere a uma tentativa de extrair o peso da missão de embate contínuo e de uma lógica do dominante versus dominado, de representar uma única e fixa identidade, sem saídas alegres e/ou lúdicas.

Ora, o rap é fora do padrão e dos enclausuramentos; a música é fantástica, é mágica, é artística e é plural; o ritmo é a alegria, o movimento e a fratura do consenso. E, essas linguagens, como recorda Butler (2018), são performativas, tendo o poder de transformação social; a linguagem serve para fazermos coisas com ela. E, o rap é a linguagem da qual negros e demais grupos minoritários se servem para provocar rupturas no dia a dia e despertar nas pessoas o que elas tem de humano: a alegria, o movimento, o requebrar, a emoção de olhar com interesse para o outro e se permitir ser afetado por esse gesto. E, através desse movimento alegre de uma produção cultural múltipla em conexão buscar a transformação social e política.

Referências

ANCHIETA, Carol. Bah! O amor tem mó jeito tri covarde de partir. In: EMICIDA. A**ntologia inspirada no universo da mixtape Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe...** São Paulo: Literarua, 2019.

AMARELO – O filme invisível. Emicida. **Laboratório Fantasma**, 14/abr./2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7u 8vVSua9tr3xDMOQ9KVUC?contex t=spotify%3Ashow%3A3tDur-8VowslvtOBskYdfHX&si=e4t2gvVtSG-vmGAvXJHL1w>. Acessado em: 16/abr./2020.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia.** Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

EMICIDA. **AmarElo**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL_N6VL1gm0aLlr0HQ6yl2lRXdSfuxMt-s>. Acessado em: 30/jul./2021.

EMICIDA. Madagascar. **Sobre crianças, quadris, pesadelos e lições de casa.** São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/ watch?v=q0sJZZd4uPU> Acessado em: 30/jul./2021.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.** Tradução de Cid Knipel. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje.** Tradução de Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana.** São Paulo: Brasiliense, 1957.

MAMILOS: Emicida em AmarElo. Entrevistadores: Cris Bartis e Juliana Wallaver. Entrevistado: Emicida. **Brainstorm9**, 31/out./2019. Podcast. Disponível em: <https://www.b9.com.br/shows/mamilos/mamilos-222-emicida-em-amarelo/>. Acessado em: 03/dez./2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura.** São Paulo: Edições Loyola, 2004.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: Percepções da vida social brasileira.** 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina. Barroco, cidade, jornal.** São Paulo: Intermeios, 2013.

RACIONAIS MC'S. Fim de semana no parque. **Raio-x do Brasil.** São Paulo: Zimbabwe, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=37uL-WfTBx0>. Acessado em: 24/jul./2021.

SILVA, José Carlos Gomes da. **RAP na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana.** Dissertação (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 1998. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279971>. Acessado em: 13/jul./2019.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil.** São Paulo: Claro Enigma, 2015.

UM MILKSHAKE CHAMADO WANDA: falando de amor e resistência com Emicida. Entrevistadores: Marina Santa Helena, Phelipe Cruz e Samir Duarte. Entrevistado: Emicida. **PapelPop**, 07/nov./2019. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/05mX tsHUlelamU3w0nGJ8a>. Acessado em: 30/jul./2021.

DO *FAUSTO II* DE GOETHE À CRISE AMBIENTAL NO SÉCULO XXI: UMA CARTOGRAFIA DE ESPAÇOS E DE TEMPOS

Isabel Rebelo Roque (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP)[1]

Introdução

O *Fausto* do poeta alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), obra em duas partes que o ocuparia por mais de sessenta anos, pertence à linhagem iniciada em narrativas orais acerca de uma personagem histórica e que se tornaria lendária, na Alemanha do século XVI. Desde essas narrativas, o tema fáustico tem ressurgido pelos mais diversos autores, na Europa e em outros continentes, como um verdadeiro "tecido fáustico": "um contínuo vai e vem, da transmissão oral ao universo do livro [...] a permanência em circulação de razões míticas muito poderosas, que fazem com que emerja sempre um Fausto, que atende ao gosto dos mais diversos públicos" (FERREIRA, 1995, p. 18-19).

A cada Fausto que surge, afirma Ferreira, vai havendo uma incorporação entre o novo e o que remonta ao século XVI, como em um *continuum* nem sempre perceptível a uma primeira visada: "[...] está em causa o entendimento de razões e processos que envolvem os personagens fáusticos, que abrigam o pacto e a pactuação dialogante. Imaginação cercada de história, este contínuo leva a um dos mais instigantes enredos da literatura e da arte em geral" (FERREIRA, 1995, p. 18-19).

O primeiro texto sobre Fausto foi o do editor Johann Spiess, em Frankfurt, no ano de 1587, uma compilação de registros anônimos sobre as façanhas de um doutor dotado de "pretensiosa curiosidade", que fazia estudos de feitiçaria a fim de investigar os fundamentos do Céu e da Terra. É com essa avidez pelo conhecimento que o Doutor Fausto negocia sua alma com o diabo, ou Mefistófeles. Essa primeira versão do *Fausto* logo chamou a atenção do dramaturgo inglês Christopher Marlowe, que a transformou em texto teatral em 1588.

Mais de duzentos anos depois de Spiess e Marlowe, Goethe faria seu *Fausto*. Sua escrita se iniciou em 1770, quando ele tinha apenas 21 anos de idade, e, com períodos de interrupção, só viria a terminar pouco antes de sua morte aos 83 anos, em 1831, sendo publicada em versão integral postumamente. É desse longo processo de escrita que advém muito de sua força: o *Fausto* de Goethe foi, com seu autor, testemunha de uma série de mudanças históricas e da transição do mundo medieval para o moderno.

A quinta e última parte do *Fausto II* é marcada pela passagem do protagonista de sua herança medieval para a modernidade. Já no *Fausto I*, Goethe havia marcado seu pactário não mais pela "pretensiosa curiosidade", mas sim pela angústia de dar à própria vida algum sentido, dada a constatação de que todo o conhecimento obtido dos livros não lhe havia trazido as respostas que mais ansiava. É no momento em que Fausto assume um caráter "colonizador" ou "construtor" que emerge, mais do que como mero pano de fundo, outro aspecto de Goethe: seu profundo interesse, paralelo à literatura, à mitologia, à filosofia e ao teatro, pelas ciências

[1] Doutoranda no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Integrante do Grupo de Pesquisa "Comunicação e cultura: barroco, oralidades e mestiçagem", da PUC-SP, coordenado pelo Prof. Dr. Amálio Pinheiro. E-mail: irroque@gmail.com

naturais e pela relação ser humano–natureza.

É desse *Fausto* construtor e de sua sede pelo domínio da natureza que este artigo se ocupará, como meio de reflexão acerca dos impasses entre ser humano e natureza que se aceleraram a partir do fim do século XIX, com a Revolução Industrial, e que hoje têm despertado debates acalorados sobre o futuro da espécie humana e da vida na Terra. Por meio dessa cartografia de tempos e de espaços, pretende-se demonstrar a atualidade da obra de Goethe e a potência do que nos diz o poeta.

A paixão de Goethe pelas ciências naturais

> *Nunca contemplara um objeto tão magnífico, tão prenhe de emoção e de sentido quanto aquele mapa Michelin [...]. Nele, a essência da modernidade, da apreensão científica e técnica do mundo, confundia-se com a essência da vida animal. [...] em cada um dos vilarejos e aldeias, representados conforme sua importância, sentiam-se a palpitação e o apelo de dezenas de vidas humanas, de dezenas ou centenas de almas – algumas fadadas à danação, outras à vida eterna.*
> (Michel Houellebecq, *O mapa e o território,* Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 46-47).

Além da poesia, Goethe dedicou-se a estudos de anatomia (tanto humana como de outros animais) e botânica, física (no campo da óptica), química, geologia e mineralogia, dentre outros campos. Segundo alguns estudiosos, essa paixão pela ciência chegou até a superar seu interesse pela poesia. Para Bakhtin, o Goethe cientista/viajante tinha um olhar muito peculiar para a natureza e a paisagem. Ao contemplar de longe as montanhas dos Alpes, Goethe dizia capturar o movimento silencioso e interno escondido sob sua aparência de imobilidade. Ele gostava de examinar os mapas das regiões que visitaria para estudar o traçado dos rios. Pelo traçado fluvial da região, "reconstruía" sua história: as concentrações humanas, as estratégias de guerras ignoradas nos puramente factuais relatos históricos etc. A natureza/paisagem sem a presença humana atribuindo a ela um "sentido", no olhar de Goethe, era inconcebível (BAKHTIN, 2003, p. 242).

Tudo, ainda segundo Bakhtin, é *intensivo* no mundo de Goethe: não há fundo imutável, decoração ou ambiente – isto é, *paisagem* – que não participe da ação dos acontecimentos. Vemos aí um diálogo com o que nos diz Amálio Pinheiro, em sua obra *América Latina*: barroco, cidade, jornal, sobre as sociedades latino-americanas: "Essas sociedades só existem na relação [...] com a multiplicidade das alteridades e com a variação da natureza. Natureza não é dada, domada ou separada, mas em atividade de cocriação com a cultura" (PINHEIRO, 2013, p. 99).

O poeta considerava que tanto a natureza como a arte estavam sujeitas às mesmas leis, em que estariam presentes a harmonia entre ser humano e natureza e a complementaridade entre espírito e matéria. Kestler refere-se à obra científica de Goethe como uma "cosmogonia poético-científica, na qual homem e natureza, sujeito e objeto, espírito e matéria não estão separados. Aliás, sua obra poética também não pode ser compreendida em sua totalidade sem que se apreenda sua relação íntima com a obra científica" (KESTLER, 2006, p. 52).

Ao longo de sua vida, Goethe manteve intensa correspondência com uma série de cientistas, como, por exemplo, o botânico Karl Friedrich Phillipp von Martius e o zoólogo Johann Baptiste von Spix, que vieram ao Brasil em expedição científica do Rio de Janeiro à

Amazônia, de 1817 a 1820. Além de se encontrarem diversas vezes na Alemanha, Martius, que passaria a ser chamado na Europa de "o brasileiro", chegou a enviar a Goethe amostras do material que recolhia. O poeta também manteve contato com o naturalista Alexander von Humboldt, que não chegou a vir ao Brasil, mas visitou a Amazônia, e com seu irmão, Wilhelm Humboldt.

Martius viria a escrever uma obra em três volumes com quase mil e quatrocentas páginas sobre suas impressões acerca da fauna e da flora do Brasil, bem como sobre a cultura popular brasileira.

> A América, como nos revelam os acontecimentos de três séculos, apresenta, por assim dizer em uma situação de regresso ao estado selvagem, a vitória mais absoluta dos elementos sobre o gênero humano daquela região, apresenta a supressão da história pela mera capacidade de procriação de uma natureza opulenta. (MARTIUS, p. 3)[2]

Embora Humboldt e Goethe tivessem visões diversas sobre ciência, a admiração entre eles era recíproca. Como podemos ler em Massa (2010), ao descrever a experiência de se ver diante da exuberância da floresta amazônica e da grandiosidade dos Andes, Humboldt registra o quão elevado se sentiu pelas ideias de Goethe acerca da natureza, "como se dispusesse de novos órgãos" (2010, p. 132). O registro de Humboldt tem ressonância em Goethe quando este propõe que cada novo objeto, bem observado, *revela em nós um novo órgão*.

Vemos aí, por trás da afirmação de Goethe, o eco do pensamento de Spinoza, exposto na *Ética*, tão caro ao poeta, na medida em que na interação entre sujeito e objeto desfazem-se as fronteiras e o que se estabelece é uma composição em que ambos se afetam mutuamente: "a natureza inteira é um só indivíduo, cujas partes, isto é, todos os corpos, variam de infinitas maneiras, sem qualquer mudança do indivíduo inteiro" (2013, p. 65).

A terceira metamorfose do *Fausto*: o Fomentador

MEFISTÓFELES
Que cerimônia, ora! e até quando?
Pois não estás colonizando?
(*Fausto II*, v. 11.273-11.274)[3]

Uma das leituras mais aprofundadas do Fausto que surge no quinto ato da segunda parte é a de Marshall Berman, autor e filósofo estadunidense conhecido pela obra *Tudo o que é sólido desmancha no ar*: a aventura da Modernidade, na qual dedica toda a parte I ao que chama de "metamorfoses" do *Fausto* de Goethe: "Na versão goetheana do tema do Fausto, o sujeito e objeto de *transformação* não é apenas o herói, mas o mundo inteiro" (BERMAN, 1986, p. 39, grifo nosso). Na visão de Berman, Fausto aparece primeiro como *O Sonhador*; em seguida, pela mediação de Mefistófeles, transforma-se em *O Amador*; por fim, quando atinge o clímax de sua vida, torna-se *O Fomentador*. É no terceiro Fausto, que Berman chama fomentador e

[2] Citado por Jochen Golz, em seu ensaio "O contato de Goethe com a América do Sul à luz de seu espólio" (referência completa no fim deste artigo).
[3] Na tradução de Jenny Klabin Segall (referência completa no fim deste artigo). Ao longo deste artigo, nas citações do *Fausto*, faremos uso dessa tradução, indicando a sequência de versos (v.) correspondente, de modo a facilitar ao leitor a eventual consulta a outras traduções da obra.

outros autores, como Jaeger e Bosi (ambos 2010) chamam "colonizador", que nos deteremos para os objetivos de nosso artigo.

Esse Fausto final começa a surgir já no começo do quarto ato do *Fausto II*, após o retorno, com Mefistófeles, da jornada pela história e pela mitologia:

FAUSTO
Do diabo vale a pena ver também
Em que conceito a natureza tem.

MEFISTÓFELES
Tanto faz! Seja ela o que for, imponho
Só um ponto de honra: estava lá o demônio!
Somos pessoal de intuitos colossais;
Violência, convulsões! vês os sinais!
[...] Mas insaciável como és, nada atiça
Um teu desejo, uma cobiça?

FAUSTO
Pois sim! Atrai-me grande intento.
Adivinha-o.

MEFISTÓFELES
Já te contento. (v. 10.122-11.136)

E Mefistófeles põe-se a tentar, sem sucesso, encontrar o ponto em que acenderá novamente a ambição de Fausto – até que este contempla, esgotado, o mar em seu movimento contínuo e indomado, "sem nada realizar!". É dessa indignação diante de uma natureza sem propósito que surge, nele, o desejo de domá-la a serviço do ser humano. Se os Faustos anteriores tinham um caráter eminentemente individualista – o *sonhador* com seu desejo de saber ilimitado e o *amador* primeiro como amante trágico e depois com seu apetite pelos prazeres da vida –, agora o que move o *fomentador*, ou colonizador, é um ideal que se poderia chamar de coletivo ("em solo livre ver-me em meio a um livre povo" – v. 11.580). Como escreve Berman: "De súbito a paisagem à sua volta se metamorfoseia em puro espaço" (1986, p. 61). Diríamos, o puro espaço tão caro a Goethe em sua paixão pelos mapas.

Esse momento demarca, também, uma inversão de papéis:

> Enquanto desdobra seus planos, Fausto percebe que o demônio está atordoado e exausto. Ao menos uma vez ele não tem nada a dizer. Tempos atrás, Mefisto mencionara a visão de um cavaleiro veloz como paradigma do homem que se move pelos caminhos do mundo. Agora, contudo, seu protegido o ultrapassou: Fausto pretende mover o próprio mundo. (BERMAN, 1986, p. 61)

O "puro espaço" de que Fausto termina por tomar posse chega a suas mãos depois de uma série de episódios que se desenrolam ao longo do quarto ato, em que ele e Mefistófeles manipulam o líder de um império medieval decadente, já manipulado por conselheiros oportunistas, oriundos da nobreza e do clero. Depois de oferecerem a esse imperador "nanico" as

estratégias para reconquistar o poder que lhe escapa das mãos, Fausto e Mefistófeles obtêm dele o direito de desenvolverem a região costeira, empregando para isso qualquer meio que julgarem necessário – o que envolverá, é óbvio, dispor sobre a vida e a morte da população que encontrarem pela frente.

Na análise de Berman, Fausto, em sua atividade como *fomentador*, "que põe o mundo em seu passo certo", é um herói moderno arquetípico, mas também trágico. Para compreender essa dimensão trágica, precisamos avaliar sua visão de mundo não só pelo que revela em termos de novos horizontes para o humano, mas também pelo que esconde: as realidades humanas que se recusa a ver e que não é capaz de enfrentar. O mundo que Fausto vislumbra é o de progresso social, portanto coletivo, com um mínimo de sacrifício humano, porém, ironicamente, é daí que deriva sua tragédia, quando se torna obcecado por um velho casal que habita uma pequena porção de terra em suas propriedades e que se recusa a deixá-la.

Essa "célula" de resistência que Goethe coloca no caminho de Fausto parece haver persistido como um nó entre o passado em que viveu o protagonista no *Fausto I* e a modernidade a que ele se lança e procura fazer erguer-se no território à sua frente. Como escreve Jaeger: "Nesse ponto apresenta-se o conflito trágico de uma época em que o deter-se virou algo problemático" (2010, p. 21).

Antes de passarmos ao próximo item, cabe a ressalva de que, para uma obra tão complexa quanto o é o *Fausto* de Goethe, com seus mais de doze mil versos e suas quase incontáveis referências, seria impossível que houvesse consenso entre seus intérpretes. É assim, por exemplo, que Osterkamp enxerga já no *Fausto I* a marca da violência:

> Fausto [...] ainda quer possuir a bela forma da Natureza como a mais elevada forma de evolução – possuir com violência. A relação de Fausto com a Natureza é caracterizada pela violência desde o início, desde a invocação do Espírito da Terra, e intensifica-se, ato após ato, no seu caráter violento. (2010, p. 526)

Em certa medida, isso nos fala também de um caráter do Fausto que o aproxima das contradições que qualquer um de nós carrega como ser humano, e que, arriscamos, o próprio Goethe carregava.

Filemon e Baucis: no meio do caminho tinha um casal

Aqui nestas matas, onde os antigos moradores, em outros
lugares tão pressionados, conseguiram até agora garantir
um pouso seguro, pode-se encontrar essas pessoas
vivendo ainda em seu estado primordial.
(Maximilian von Wied-Neuwied, [*Viagem pelo Brasil nos anos de 1815 a 1817*], p. 4)[4]

Em seu ensaio sobre o Fausto, Jaeger aponta que a colônia de Fausto é "o mundo que se formou a si próprio, um mundo peculiar, totalmente construído do zero, desde o qual, como em um caso de autismo, grave, nenhum caminho mais conduz para fora" (2010, p. 32). Vê-se, desde já, a contradição em que se encontra aprisionado o protagonista: o puro espaço de que

[4] Citado por Jochen Golz, em seu ensaio "O contato de Goethe com a América do Sul à luz de seu espólio" (referência completa no fim deste artigo).

nos falou Berman se torna uma prisão, um buraco negro de que luz alguma escapa.

Filemon e Baucis têm apenas uma cabana, uma capela com um pequeno sino e um par de tílias, e recebem com hospitalidade náufragos e andarilhos. Os nomes do casal foram tomados de empréstimo por Goethe das *Metamorfoses* de Ovídio, em que as personagens recebem a visita de Júpiter e Mercúrio, disfarçados, que as recompensam salvando-as da destruição da terra. Na tragédia de Goethe, Berman observa, eles "representam a primeira encarnação literária de uma categoria de pessoas de larga repercussão na história moderna: pessoas que estão no caminho — no caminho da história, do progresso, do desenvolvimento; pessoas que são classificadas, e descartadas, como obsoletas" (1986, p. 66).

FAUSTO
Esse aqui maldito!
É o que me deixa irado e aflito.
[...]
Das tílias quero a possessão,
Ceda o par velho o privilégio!
Os poucos pés que meus não são
Estragam-me o domínio régio. (v. 11.234-11.243)

É assim que Fausto passa a excluir os velhos de seu "sonho coletivo" e a ver neles um estorvo para o que considera a culminação do seu trabalho: uma torre de observação, do alto da qual ele e os seus poderão "contemplar a distância até o infinito", soberanos sobre o novo mundo que construíram. Ocorre que Filemon e Baucis recusam todas as ofertas em dinheiro ou em transferência para outra propriedade.

FAUSTO
A resistência, a teimosia,
O esplendor todo me atrofia,
E é só com ira e a muito custo
Que me conservo ainda justo. (v. 11.269-11.272)

Ao longo do quinto ato, não há sequer uma cena em que Fausto se veja diante dos velhos. Afinal, lembremo-nos do que citamos de Jaeger, acima: em seu "caso de autismo, grave", Fausto apenas entra em contato com seu mundo pelo olhar (não será à toa que, mais adiante, esse sentido será tomado dele). Esse olhar, diga-se, nada tem de comum com aquele de que Goethe fala, em que o objeto bem observado – contemplado longamente, diríamos – revela em nós um novo órgão.

O casal que, no final das contas, será o veículo da perdição de Fausto nos é apresentado por uma personagem que, segundo alguns comentadores, dentre os quais Jaeger, seria como que um desdobramento de Goethe, e que no *Fausto II* é identificada como "o Peregrino". É do contraste entre o ideal clássico de apaziguamento representado pelo Peregrino e o *ideal moderno de movimentação* de Fausto que Goethe extrai a força literária da quinta parte do *Fausto II*. Para Jaeger, "em virtude dessa *descontinuidade histórica*, a tragédia de Goethe

ganha aos nossos ouvidos seu tom tão impressionantemente atual" (2010, p. 22, grifos nossos). E, adiante, "Da mesma forma que o revolucionário político, o revolucionário econômico-industrial também teme o deter-se" (p. 23).

O ideal moderno de movimentação e avanço, e o temor de deter-se a que Jaeger se refere, é endereçado ao Fausto que, no volume I, ao firmar seu pacto com Mefistófeles, diz-lhe:

FAUSTO
Se vier um dia em que ao momento
Disser: Oh, para! és tão formoso!
Então algema-me a contento,
Então pereço venturoso!
Repique o sino derradeiro,
A teu serviço ponhas fim,
Pare a hora então, caia o ponteiro,
O Tempo acabe para mim! (v. 1.699-1.706)

Até aqui, porém, pouco falamos de Filemon e Baucis, as "pedras" no caminho expansionista de Fausto. O quinto ato se inicia com a chegada do Peregrino à casa que anos antes o acolhera, a qual ele reconhece pelas tílias que a guardam ("São as velhas tílias, sim, / No esplendor da anciã ramagem", v. 11.043-11.044). Cheio de espanto diante do que viu se tornar o território de outrora, ele ouve de Baucis o relato que, na poesia de Goethe, sintetiza o alvorecer da era da industrialização e o "testemunho visual de Baucis" (MAZZARI, em nota ao *Fausto II*, p. 903).

BAUCIS
Foi portento, com certeza!
Não me deixa ainda hoje em paz;
[...]
Golpes sob o sol ressoavam,
Mas em vão; em noite fria
Mil luzinhas enxameavam,
Diques vias no outro dia.
Carne humana o luar sangrava,
De ais ecoava a dor mortal,
Fluía ao mar um mar de lava,
De manhã era um canal.
Ímpio ele é, nossa cabana
E agro, teima em cobiçá-los;
Da riqueza ele se ufana,
Trata-nos como vassalos. (v. 11.111 a 11.134)

Diante da resistência do casal em deixar para trás sua propriedade, Fausto convoca Mefistófeles e seus homens e ordena-lhes que o tirem do caminho e que o poupem dos

detalhes do que farão para isso. Eis aí, diz Berman, "um estilo de maldade caracteristicamente moderno: indireto, impessoal, mediado por complexas organizações e funções institucionais" (1986, p. 67).

Quando Mefistófeles e seus homens retornam, trazem a "boa notícia" de que tudo está resolvido. Fausto, então, pergunta o que foi feito: ao ouvir que a casa foi incendiada e o casal e seu visitante foram mortos, reage dizendo que não ordenara violência e expulsa Mefistófeles, que ri antes de sair. Eis aí a tragédia do desenvolvimento: a fantasia de que um novo mundo possa criar-se com mãos limpas, sem que se abra caminho com a morte e o sofrimento humano.

A decisão de Fausto de remover de seu caminho o casal de idosos revela, segundo o próprio Mefistófeles, um sentimento humano na verdade bastante antigo: o desejo e a arrogância do poder. Mas há ainda, na leitura de Berman, um movimento endêmico à modernização: o de criar um ambiente homogêneo, totalmente modernizado, no qual as marcas e a aparência do velho mundo tenham desaparecido sem deixar vestígio.

O que transcorre a partir da morte de Filemon e Baucis, com Fausto cada vez mais encerrado em suas trevas – agora literais, uma vez que a visão lhe será tirada pela Apreensão (tradução do alemão *Sorge*, que também pode significar preocupação, cuidado), um dos quatro vultos que, em uma passagem alegórica, o visitam –, até o desfecho, não será objeto de maiores considerações, por extrapolar o escopo deste artigo. Assim é que passamos ao próximo item, em que nos proporemos a fazer a ponte entre a obra de Goethe e os tempos que ora vivemos.

O que podemos (ou devemos) aprender com o *Fausto* de Goethe

Transcorridos dois séculos da concepção do drama goetheano, olhamos em torno de nós e, em meio ao que restou da Natureza depois das investidas da revolução industrial, sentimos que é necessário lutar contra as mesmas forças que arrasaram a casa de Filemon e Baucis e queimaram suas velhas tílias. Falamos em "desenvolvimento sustentável", que os franceses exprimem com uma conotação temporal (développement durable) *e temos a esperança de deter o processo de aquecimento global. Ainda e sempre o fogo, emblema dos ínferos!*
(Alfredo Bosi, 2010, p. 68)[5]

LINCEU
Olhos meus, ah! Que estais vendo!
Por que tenho tal visão!
A capela cai em ruínas
Sob a alta haste despencada.
Serpenteiam chamas finas
Pelo cume da ramada.
Nos pés ocos corre a lava,
Rubro ardor raízes rói. –
(Longa pausa, canto)

[5] Referência completa no fim deste artigo.

O que a vista deliciava
Com os séculos se foi.
(Fausto II, v. 11.328-11.337)

No *post-scriptum* a sua obra *Dialética da colonização* (1992), Bosi observa o aspecto inquietante e promissor sob o fogo cruzado dos embates ecológicos, na medida em que revelam a vontade de instaurar um convívio honesto entre sociedade e natureza e reiteram a suspeição acerca da "razão evolucionista que prega o domínio de todos os seres vivos pelo *Homo faber*". Para ele, os ambientalistas veem mais longe que os produtivistas e pedem ao capital e à tecnocracia que parem para pensar. À época, em 1992, ele apontava que uma nova ciência, para qual a Ética não seria uma palavra vã, uma nova tecnologia e novas políticas públicas já estariam surgindo, estimuladas por essa consciência.

> Uma civilização que foi capaz de sustentar, em meio a lutas fratricidas e em pleno surto feroz do capitalismo, o ideal dos Direitos do Homem e do Cidadão; e que conseguiu harmonizar, mediante a invenção da arte, a paixão libertária e as regras imanentes da forma nas sinfonias de Beethoven e nos poemas de Blake; e que pensou o destino do ser humano com a densidade e a beleza do *Fausto, de Guerra e paz e dos Irmãos Karamazov*: eis um passado que não se encontra apenas atrás de nós, mas dentro de nós. É o que o homem de hoje pode lembrar sempre que estão em jogo a sua identidade e a sua dignidade. Neste sentido, a cultura contemporânea está livre para escolher as suas matrizes, as suas estrelas-guia. (1992, p. 356)

Estamos agora em 2021, e tanto quem escreve este artigo quanto quem o lê, assim como Bosi, que viveu até poucos meses atrás, sabemos que os impasses apontados por ele em 1992 seguem longe de resolução. Já à época ele apontava que o processo de séculos, pelo qual, desde Galileu, a ciência caminhou até inovações tecnológicas que pareciam ter o poder de encurtar a distância entre as ciências físico-matemáticas e as ciências da comunicação, com ênfase na linguística e na semiótica, no máximo havia levado a uma interação *formal*. A lógica da racionalização extrema com que os meios eletrônicos trabalham hoje, diz Bosi, faz lembrar as primeiras máquinas de calcular do Ocidente, que nasceram sob o signo da matemática cartesiana, cujos pais são Pascal e Leibniz, os quais, por sua vez, o fizeram no contexto do racionalismo clássico, "que teme as paixões e a imaginação como loucas da casa". O paradoxo consiste em que os meios de massa terminam por ser veículo para disseminação de mensagens em que "todas as paixões e todos os delírios da imaginação se manifestam com violência não raro energumênica [...]. A passividade da máquina estimula e dá vazão ao mais grotesco voluntarismo" (1992, p. 359).

Estamos em 2021, repetimos. E em 1992 Bosi escrevia: "Mas [...] não há nação nem estado que abra mão de integrar-se no processo global de crescimento das forças produtivas, arriscando embora a sacrificar reservas não renováveis do seu território ou a deixar mal resolvida a questão crucial do emprego" (p. 68).

Estamos em 2021 e seguimos cindidos entre Linceu (o de olhos de lince), o vigia do quinto ato do *Fausto II* ("para ver nascido, para olhar destinado"[6]), e o Fausto cegado

[6] De acordo com tradução mais literal proposta por Mazzari em nota aos versos traduzidos por Jenny Klabin Segall, na qual o comentador destaca a preocupação de Goethe em explicitar a diferença entre a mera percepção visual "ver" (*sehen*) e o "olhar" ou "mirar" (*schauen*), tão caro ao poeta em sua aspiração científica do observador que se faz um com o objeto observado.

pela Apreensão ("a vida inteira os homens cegos são, / Tu, Fausto, fica-o, pois, no fim!" – v. 11.497-11.498), a mesma que antes lhe diz

> APREENSÃO
> Quem possuo é meu a fundo,
> Lucro algum lhe outorga o mundo;
> Ronda-o treva permanente,
> Não vê sol nascente ou poente;
> Com perfeita vista externa
> No Eu lhe mora sombra eterna,
> E com ricos bens em mão,
> Não lhes frui a possessão.
> Torna em cisma azar, ventura,
> Morre à míngua na fartura;
> Seja dor, seja alegria,
> Passa-as para o outro dia,
> Do futuro, só, consciente,
> Indeciso eternamente. (v. 11.453-11.466)

Estamos em 2021 e seguimos assistindo a tantos Filemons e Baucis, e com eles suas tílias e seu mundo, tombarem no Brasil e em outros lugares ao redor da Terra (que agora tantos concebem plana). E o fazemos, a cada vez, repetindo a cisão de que falamos acima, ora como Linceus, que assistem inermes ao fogo que se ergue e proclamam conformados o fim de uma era, ora como Faustos, que terceirizam para os Mefistófeles de agora a ação de que não querem ser responsáveis.

Estudioso da obra de Goethe, Marcus Mazzari lançou em 2019 o ensaio *A dupla noite das tílias*: história e natureza no *Fausto* de Goethe, no qual propõe uma interpretação das "fórmulas ético-estéticas" cunhadas por Goethe na maturidade, em busca daquelas "últimas fórmulas, mediante as quais o mundo ainda se me torna apreensível e suportável". O autor desenvolve esse conceito com foco especialmente na parte cinco do *Fausto II*, que, segundo ele, busca apreender de uma perspectiva universal a destruição da natureza, a qual Goethe já enxergava como consequência da industrialização e do crescimento econômico que com ela viria. Nessa leitura, Mazzari elege como "embaixadora" (se é que podemos chamá-la assim), que trará ao leitor do século XXI a atualidade do *Fausto*, a visitante que lhe tira a visão, *Sorge*, a Apreensão.

Entre o Peregrino, que, como aposta Jaeger, representa um lado de Goethe que ainda encarna um ideal de harmonia entre ser humano e natureza, e a Apreensão, que condena às trevas aquele que olha para o espaço e todo ser vivente como posse, cabe a cada um de nós encontrar a fórmula que torne o mundo ainda respirável. E não estamos, com isso, propondo de modo ingênuo que se volte a um estádio idílico de contemplação da natureza. Trata-se, como já lemos aqui, do que escreve Pinheiro, de nos pensarmos e sentirmos como existentes na relação "com a multiplicidade das alteridades e com a variação da natureza", entendendo que a "natureza não é dada, domada ou separada, mas

em atividade de cocriação com a cultura" (2013, p. 99).

> O mútuo pertencimento entre o externo e o interno implica um conceito de estrutura como conjunto não autônomo, em que se privilegia a continuidade relacional e não as molduras unitárias isoláveis. É necessário preservar a noção de um *continuum* que abriga em arabesco o fragmento assimétrico e a multiplicidade mutuamente implicada da natureza/cultura. (2013, p. 18)

Quando Pinheiro nos fala de "natureza/cultura", repitamos, não é a partir de uma imagem contemplativa, mas de composição, "no coro da mata, da urbe" (2013, p. 20). Aqui, *nesta* América Latina, "os elementos geotectônicos obrigam as ciências a ressituar-se contextualmente dentro de outras coordenadas lógicas, em que predominam os traços relacionais em bordado ou arabesco" (2013, p. 30).

Não é mero detalhe biográfico que Goethe tenha desenvolvido sua segunda parte do *Fausto* – em que o protagonista tem como desafio final a "guerra" que ele mesmo declara contra as forças da natureza (ali representada pelo mar, em seu movimento constante, "sem nada realizar!") – em meio a sua correspondência com Martius, Humboldt e outros exploradores que lhe trouxeram notícias do Novo Mundo. Goethe não saiu, também, ileso da experiência de suas viagens pela Itália, país em que, num flagrante contraste com a sua Alemanha, ele percebeu: "Se se impusesse às pessoas um relógio alemão, elas se confundiriam, pois seus relógios apresentam-se intimamente entrelaçados com a natureza" (BAKHTIN, 2003, p. 232, citando trecho da obra de Goethe *Viagem à Itália 1786-1788*).

Não é, também, mera especulação que o Goethe poeta, mas também cientista, profundo admirador do modo como Spinoza concebe a natureza e para quem a observação de cada novo objeto *revelaria no observador um novo órgão*, tenha conduzido seu Fausto, na quarta e quinta partes do livro II, à cegueira – até antes de lhe surgir o espectro da Apreensão – de se sentir onipotente. Cabe a nós termos também olhos de ver (*sehen*) e de olhar (*schauen*)[7] – antes que nos chegue também algum espectro.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, procuramos delinear alguns aspectos que não apenas evidenciam a magnitude da obra em tela, o *Fausto*, de Goethe, como demonstram sua permanência e atualidade e sua amplitude para além do ambiente histórico em que se desenvolveu, constituindo o "tecido fáustico" de que nos fala Ferreira.

Em seus dois volumes, vemos em interação a multiplicidade de interesses do autor e seu olhar peculiar para as ciências naturais. Com apoio em estudiosos do *Fausto*, pudemos também situá-lo como obra que extrapola a poesia e se apresenta como "tragédia da modernidade", "do desenvolvimento" ou "da colonização".

Ao longo de nossa argumentação, chamamos a atenção do leitor para personagens do quinto ato do *Fausto II* que, mais que meras alegorias, cumprem papéis que não nos serão difíceis de identificar, seja à nossa volta, seja como aspectos presentes em nós mesmos. Mais do que isso: nos permitem enxergar de dentro, como o fez Goethe, o drama ambiental de que participamos e que ainda está longe de chegar a uma resolução.

[7] Releia-se a nota 6 deste artigo.

No que se refere, em específico, ao contexto da América Latina e do Brasil, que, como também demonstramos neste artigo, foram uma cara referência para o poeta, seguimos importando o modelo desenvolvimentista de esgotamento e poluição de recursos naturais, desmatamento e dizimação de "pessoas que estão no caminho" – nossas tílias e nossos Filemons e Baucis.

Se nos acostumamos a ouvir e repetir cada vez mais, pelo menos desde meados do século XX, que vivemos "tempos fáusticos", talvez seja esse o momento que (ainda) nos resta para digerir o que isso de fato significa e se é esse o caminho para nós e o mundo que queremos.

Julgamos, em síntese, ter trazido por meio deste trabalho um olhar que não pretendemos novo, mas vivo, sobre os 12.111 versos que nos legou Goethe com seu *Fausto*. E sobre o que ele ainda nos diz de nós mesmos como indivíduos e como coletivo.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, A. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

BOSI, A. **Lendo o Segundo Fausto de Goethe.** In: GALLE, H.; MAZZARI, M. (org.). Fausto e a América Latina. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2010.

FERREIRA, J. P. **Fausto no Horizonte.** São Paulo: Hucitec/Educ, 1995.

GOETHE, J. W. von. **Fausto II:** uma tragédia. Tradução: Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas: Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2017.

GOLZ, J. O contato de Goethe com a América do Sul à luz de seu espólio. In: GALLE, H.; MAZZARI, M. (org.). **Fausto e a América Latina.** São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2010.

JAEGER, M. Calvário – pira funerária: O Fausto de Goethe ou perfeccionismo e melancolia. In: GALLE, H.; MAZZARI, M. (org.). **Fausto e a América Latina.** São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2010.

JAEGER, M. Utopias de Fausto: sempre adiante. In: KESTLER, I. M. F.; MOURA, M. dos S. (org.) **Fausto de Goethe e a contemporaneidade:** questões fáusticas no século XXI. Rio de Janeiro: Apa-Rio: De Letras, 2012.

KESTLER, I. M. F.: Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, v. 13 (suplemento), p. 39-54, outubro 2006.

MASSA, A. Alexander von Humboldt ante Goethe. Proyección em la segunda parte de Fausto. In: GALLE, H.; MAZZARI, M. (org.). **Fausto e a América Latina.** São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2010.

MAZZARI, M. A **dupla noite das tílias:** história e natureza no Fausto de Goethe. São Paulo: Editora 34, 2019.

OSTERKAMP, E. Amor e violência: a natureza de Fausto. In: GALLE, H.; MAZZARI, M. (org.). **Fausto e a América Latina.** São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2010.

PINHEIRO, A. **América Latina:** barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

SPINOZA, B. de. **Ética.** Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

A FESTA DE FOLIA DE REIS EM ENTRELAÇAMENTOS FOTOGRÁFICOS: UMA CARTOGRAFIA DAS RELAÇÕES FESTIVAS

Karina Sousa (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP)[1]

Introdução

A Folia de Reis é uma festa com origens em rituais de origem medieval (PESSOA, 2007). Trazida ao Brasil por volta do séc. XVII, através dos autos de Natal que serviam à catequese jesuíta de transmissão de doutrinas cristãs, incorporou-se às procissões religiosas com participantes fantasiados que cantavam, dançavam e representavam a vida dos Três Reis Magos – Belchior, Baltazar e Gaspar – e também de outros santos padroeiros (BÍBLIA, [201?]). Celebrada no Dia de Reis, comemorado em 6 de janeiro, faz referência à bíblica visita dos reis peregrinos ao menino Jesus recém-nascido. Teriam seguido a Estrela de Belém, presságio da vida do Salvador, até a manjedoura onde a Sagrada Família se encontrava junto aos pastores e animais que presenciaram um dos momentos mais celebrados do cristianismo. A Bíblia conta que os Reis Magos levaram ao Menino Deus presentes que atestavam sua origem divina, contrastante com a simplicidade de seu nascimento: o ouro por causa de sua realeza, o incenso para simbolizar a fé e a mirra, pela sua imortalidade.

A festa da Folia de Reis se encontra infundida na cultura popular brasileira e sua abrangência, assim, é nacional (PASSARELI, 2021). Contudo, diferentes regiões trazem derivações e especificidades, ainda que certos motivos e práticas, rituais e mundanos, possam ser reconhecidos nas diferentes expressões regionais (PASSARELI, 2021). Ao longo de todo território brasileiro, transformam-se ritmos, letras, vestimentas, instrumentos, comidas e liturgias festivas. Contudo, a Folia não perde seu caráter popular de celebração sacro-profana, mistura de fé e alegria. Antes, agrega diferentes signos e materialidades de acordo com sua distribuição pela cartografia – cartografia de uma festa nacional e, ao mesmo tempo, em cada terreiro de festa, encontramos uma cartografia festiva própria, composta por diferentes camadas de informação e linguagem. Essa espécie de festa opera pelo cruzamento de múltiplas linguagens assimétricas, em camadas sobrepostas, com alto grau de inversões rituais – o alto se torna baixo, o espiritual encarna no material corporal, o mito bíblico traduz-se em cantos violeiros. A familiaridade instala-se entre os foliões, e as determinações sociais – que no cotidiano podem se apresentar como intransponíveis e sem muitas brechas – renovam-se na esperança burlesca de um mundo secular renovado.

O objetivo específico do presente texto é evidenciar e analisar, ainda que de forma preliminar, algumas das camadas que compõem o território-terreiro da Folia. Para tal, a fotógrafa-pesquisadora se valerá de registros de folias vividas e registradas na região do

[1] Karina Sousa é doutoranda no programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP). É Mestre em Artes, no programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e Bacharel em Fotografia pelo Centro Universitário SENAC. É pesquisadora do grupo Comunicação, Cultura, Barroco e Mestiçagem e do NUPPE - Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino. E-mail: kalvessousa@gmail.com

Triângulo Mineiro, Minas Gerais. Como exposto acima, trata-se de incursão preliminar que compõe o processo de pesquisa e elaboração de tese de doutoramento (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica/PUC-SP) e, dessa forma, a intenção é apresentar a Folia, conforme vivenciada no território mineiro, em sua multiplicidade de camadas, apontando algumas das complexas relações que se dão entre elas.

Na próxima seção, descreveremos a festa em sua organização e funcionamento, ressaltando as características presentes na região pesquisada, apontando também certas modificações que se deram ao longo do tempo. Na sequência, haverá a exposição da metodologia da investigação das camadas festivas, que nesta pesquisa se dá pela interferência e pela sobreposição de registros fotográficos realizados pela pesquisadora. E, na última seção antes das Considerações Finais, realizaremos algumas reflexões sobre o cruzamento das múltiplas camadas festivas, através da apresentação de algumas das imagens produzidas no percurso de pesquisa. Dentre tais camadas, destacaremos certas relações – conflituosas em seu vai-e-vem festivo – de gênero: na Folia, até há pouco tempo, o lugar de participação de homens e mulheres na festa apresentava certas restrições, comuns a diversas celebrações de caráter sacro-profano. Hoje, grupos de foliãs ocupam espaços antes apenas destinados aos foliões. Assim, tal camada festiva demanda atenção, uma vez que é no bailado plural e múltiplo de linguagens que se dá toda e qualquer festa. Assim também a Folia.

A folia de reis no triângulo mineiro: Composição dos grupos e modos de festejar

A composição básica de um grupo de Folia de Reis, nessa região, é feita pelo Capitão, alferes, seis vozes, músicos com seus instrumentos e a figura do palhaço.

Ao Capitão cabe comandar os integrantes e organizar a Folia. Ele ocupa a hierarquia máxima dentro do grupo e, portanto, é o responsável pelas situações da jornada (cuidar dos instrumentos, responder pela Companhia perante a sociedade, dizer o trajeto a ser seguido, os locais de pouso, guardar donativos, zelar pela bandeira da Folia, garantir alimentação, cuidar – dentro do possível – do bem-estar do grupo) e, principalmente, ser o guardião dos versos da Folia. É ele quem principia a cantoria.

O alferes é o responsável por levar o item mais sagrado e símbolo máximo de uma Companhia, que é sua bandeira. A bandeira é o estandarte da Folia e cada grupo tem a sua, sendo a figura do alferes, seu guardião. Quando a Folia está andando, a bandeira – levada pelo alferes – é o "abre-alas": à frente de toda Folia, vai sua bandeira. Junto ao Capitão, é do alferes, também, a responsabilidade de receber as doações e fazer a contabilidade das prendas arrecadadas. Por sua função destacada à frente da companhia, ele não participa das "vozes" do grupo.

As vozes da Folia são aquelas que respondem aos versos do Capitão. Na prática, o Capitão (primeira voz) canta um verso e os foliões (vozes) respondem, cada um na sua extensão vocal, no tempo certo, de forma que as vozes não fiquem "encavaladas" umas nas outras, mas que, juntas em suas diferenças, se componham. Assim, segunda, terceira, quarta, quinta e sexta voz repetem o último verso (ou parte dele) em resposta ao Capitão. Durante nossa trajetória dentro da tradição da Folia, tivemos conhecimento de que apenas dois foliões, ambos falecidos, conseguiam fazer a sétima voz, em razão

da altura vocal. Vale citá-los como registro: Tio Dorcílio e Sebastião Flor, da Folia dos Tavares Souza, de Uberlândia.

Os músicos, em alguns casos, são também aqueles que fazem as vozes. Ou seja, acumulam a função de cantar e tocar. Outras vezes, apenas tocam seus instrumentos: viola, violão, cavaquinho, caixa, pandeiro, sanfona. Esses sãos os instrumentos mais comuns e indispensáveis. Os seguintes aparecem com mais raridade e vêm para florear mais a música: violino, reco-reco, triângulo, tantã, bandolim, chocalhos, pistão (espécie de trompete), etc...

Por fim, o palhaço, também conhecido como bastião, marungo, mascarado. É um folião, conhecedor das regras da Folia, que cobre seu rosto com máscaras de feições desproporcionais em relação ao rosto humano e são feitas de palha, papelão, couro, gesso. Os palhaços usam roupas coloridas, normalmente feitas com a chamativa estampa do tecido de chita. Carregam um cajado ou chicote.

Figura 1: Palhaço. Fonte: Karina Sousa, 2019.

Infelizmente, já não é mais comum vê-los nessa região. No Encontro de Folia realizado na cidade de Uberlândia, em abril de 2019, em que se apresentaram mais de vinte grupos, apenas um deles mantinha a figura do palhaço. Por vezes, questionamos alguns capitães sobre essa ausência e as respostas são elusivas: “eles fazem muita bagunça”, “aparecem bêbados”, “as crianças tem medo”. Não nos cabe, contudo, nesse momento, desenvolver tal questão.

Uma peculiaridade das Folias da região é ter perdido a conexão com a dança. Poucos movimentos corporais são flagrados, ao contrário do que se vê em folias de outros estados.

Apresentada a composição da Folia e a atividade/função de cada um do grupo, falaremos agora, de maneira sucinta, das formas de se festejá-la.

A Folia de Reis, no Triângulo Mineiro, é comemorada de duas formas: através dos “Encontros de Folias” ou através dos “Giros de Folia”. Falaremos, inicialmente, do Giro. Para melhor explicá-lo, é necessário trazer um pouco do contexto da festa, em que o eixo central é a camada mítica, ou seja, a crença no poder mítico dos Três Reis.

Figura 2: Devoção. Fonte: Karina Sousa, 2014.

Os devotos fazem um pedido aos Reis e, em pagamento pela graça alcançada, promovem uma festa. Há uma sequência de fatos: é feito o pedido (promessa), obtém-se a graça, há o pagamento da promessa.

Para pagar a promessa, o devoto – que nesse momento passa a ser chamado de "festeiro"[2] – convida um grupo de folia (normalmente um grupo conhecido) e pede que ele realize o Giro, que também é composto de alguns atos: inicia-se o Giro com uma "Festa de Saída" ou "Saída da Folia". É uma festa inicial, de menor porte, em que os devotos, que estão pagando a promessa, oferecem um almoço para os foliões e para parentes e amigos mais próximos. Depois do almoço (ou até no dia seguinte), a Folia sai em cantoria, normalmente na zona rural, visitando diversas casas, cantando, louvando os Santos Reis e arrecadando prendas (dinheiro, bois, galinhas, porcos, arroz, feijão, macarrão, frutas para feitura dos doces etc.) para a "Festa de Entrega". A "Chegada da Folia" ou "Festa de Entrega" é a conclusão do período de Giro, no qual os foliões passaram de sete a doze dias (com variações de acordo com a região e a Folia) peregrinando pelas casas.

Outra forma manifestação da tradição é através dos chamados "Encontros de Folia". Normalmente realizados na zona urbana, diversos grupos/companhias se reúnem, em data e local previamente combinados, para realizar o evento. O local escolhido deve comportar uma quantidade razoável de pessoas, por isso, são mais adequados os espaços amplos em frente às igrejas.

Figura 3: Ambiente da Festa. Fonte: Karina Sousa, 2019.

[2] É o festeiro, pagante da promessa, que se compromete a realizar a festa.

Nos Encontros, a dinâmica da festa se altera. A realização da festa ocorre em um só dia. Não há a peregrinação nas casas (Giro), apenas uma reunião das folias da região. É instalada uma estrutura de palco e cada um dos grupos se apresenta em um pequeno trajeto que relembra a ideia do Firo. No espaço determinado para a festa, são montados três arcos de bambu, cujas funções são (re)criar o caminho a ser percorrido pelos grupos de Folia ali presentes e, também, fazer rememoração ao trajeto dos Reis Magos.

O primeiro arco representa o Portão de Belém, por onde os Três Reis Magos passaram; o segundo representa a entrada do local onde estava o menino Jesus; e o terceiro, a manjedoura onde ele nasceu. Nesse último arco é colocada uma grande estrela de cauda (de isopor e pintada de cor dourada ou prateada), indicando que os Reis Santos foram guiados pela chamada Estrela de Belém até o local de nascimento de Jesus.

A apresentação de cada Folia se dá por ordem de chegada ao local da festa. O Capitão da Companhia é o responsável por inscrevê-la na lista da organização do evento. Chamada a se apresentar, há ritos que são seguidos por cada grupo. No primeiro arco, iniciam-se as rezas (oração do Pai Nosso, Ave Maria, Salve Rainha e outras, à escolha do Capitão). Seguem-se o segundo e o terceiro arcos, fazendo paradas em cada um deles para cantar, tocar e louvar os Santos Reis.

Finalizados os arcos, a última apresentação do grupo de Folia é feita em um palco, montado com estrutura sonora (microfones, equipamentos de som, caixas amplificadoras etc.). Nesse momento, o Capitão tem oportunidade de se dirigir ao público, agradecendo sua presença ou requerendo o que lhe convier. Encerra-se a atuação de cada grupo com uma saudação: "Viva, Santos Reis!" e os devotos respondem "Viva!".

A interferência fotográfica como método de cartografia em camadas

A fotógrafa-pesquisadora tem estreita relação com a Folia desde sua infância, em razão de viver com seu avô paterno, Capitão de Folia de Reis. Ao ingressar no bacharelado em Fotografia, no ano de 2011, começou a pesquisar e fotografar a Folia de modo contínuo. O mestrado versou sobre o assunto, assim como se dá no doutorado, no momento presente. Com a crise sanitária mundial, giros e encontros de Folia não são mais realizados, desde o primeiro semestre de 2020, gerando a impossibilidade de fotografar a festa.

Por termos um arquivo com fotos ainda não trabalhadas, e em busca de um método, a solução encontrada foi interferir nas imagens. Ao pensar na festa, com seu movimento, plasticidade e múltiplas camadas, transportamos para a fotografia a ideia de usar as imagens em dupla ou múltiplas exposições. Ver a festa e a fotografia como um mapeamento que evidencia um acúmulo de linguagens e expressões. Essas imagens compostas têm o propósito de aumentar a densidade relacional dessas camadas, ao buscar traduzir o festivo em imagens poéticas.

Nesse ponto, a pesquisa faz uma aproximação à cartografia, por meio das camadas da festa de Folia de Reis e das camadas fotográficas, como um jogo de ressonâncias. Não é feita no sentido de mapa, mas no sentido descritivo de algumas situações festivas dessa tradição, pensadas em sua heterogeneidade de linguagens, encontros e abordagens. Não é, portanto, algo fechado em seu modo de representar, mas demonstrativo dos modos

conexos de existir da festa, na região delimitada. Pensamos a fotografia e a festa sob o olhar do cartógrafo, explicitado nos dizeres de Rolnik (1989, p. 68-69):

> o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência (...) Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas (...) O que ele quer é se colocar, sempre que possível, na adjacência das mutações das cartografias (...) o que quer é apreender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação: fluxo de intensidades e escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estancando o fluxo, canalizando intensidades, dando-lhes sentido.

A cartografia vem em auxílio trazendo uma lógica da multiplicidade, em uma alquimia que observa, combina e destila fragmentos, fluxos, contornos, repetições e relações simbólicas. A cartografia fazendo recortes e imprimindo a eles um ritmo, através das imagens com volumes, cores, intensidades, luzes, temperaturas, traçados e linhas.

Atividade técnica e estética, as combinações entre as fotografias trazem à tona uma dinâmica entre o pensamento e a obra. A interferência nas imagens se torna uma espécie de marchetaria digital que persegue as articulações das forças constitutivas da festa, ressaltando as misturas dinâmicas de linguagens.

A seleção das imagens se dá, muitas vezes, de forma intuitiva, num jogo de experimentação, aproximação pela diferença de cores, luzes e sombras na paisagem – em busca de criar diálogo entre esses diversos elementos. Articulação através do ruído, da interferência, do acaso. No entrecruzamento de camadas, as imagens solicitam, por parte do espectador, uma certa desacomodação do olhar.

Figura 4: Reis e rainhas. Fonte: Karina Sousa, 2014.

Sem desconsiderar as camadas técnico-simbólicas embutidas previamente na câmera fotográfica e nos *softwares* de edição, buscamos, no processo de construção das imagens da Folia, uma abordagem sensível que produza indeterminações visuais que desestabilizem o automatismo do olhar, com o fim de distorcer, subverter e reinventar a visualidade rotineira (hegemônica), rompendo ou tornando suas fronteiras mais elásticas. Uma fuga lúdica da linearidade do dispositivo de captura. "O aspecto instrumental do aparelho passa a ser desprezível, e o que interessa é apenas seu aspecto brinquedo.

Quem quiser captar a essência do aparelho, deve procurar distinguir o aspecto instrumental do seu aspecto brinquedo" (FLUSSER, 2002, p. 26).

Desviando da concepção instrumental e de uma imagem "purista", única e sem interferências, o que procuramos evidenciar são as passagens e os atravessamentos que deslocam a narrativa imagética para dimensões plurais e multidirecional, próprias do movimento de carnavalização do festivo, em sua mistura de corpos, objetos, sons e visões.

Camadas festivas: Uma imagem da folia

Neste tópico, elencaremos algumas camadas da festa em relação com imagens produzidas a partir de registros fotográficos da autora.

Quanto à *camada histórica*, uma característica inerente à fotografia é a possibilidade de rememorar o passado. A partir dela é possível reconstruir uma narrativa da festa de Folia de Reis na região estudada. Adquire, assim, um caráter de documento ao resgatar eventos do esquecimento, é fonte de informação social e de preservação cultural. Esse registro (Figura X) de 1968 é um dos mais antigos encontrados nos arquivos familiares. Apesar de certa deterioração do suporte, mostra a interação entre homens, mulheres, crianças, instrumentos musicais e símbolos da festa, como a bandeira. Essa memória serve de ponte para a criação do atual trabalho plástico. Nos dizeres de Ostrower (2001, p. 18), "o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer".

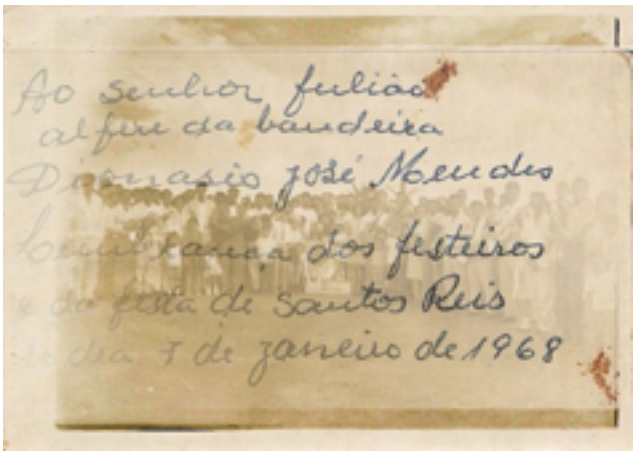

Figura 5: Memória. Fonte: arquivo familiar, 1968.

Também há na Folia uma rica *camada objetal-simbólica*, da qual destaco: os arcos de bambu já citados; e a coroa, forjada na lenda em ouro e pedras preciosas, e que remete à realeza mítica que a teria usado, demonstrando grandiosidade e riqueza espiritual e material. Reproduzida em metal ou papelão e adornada com bijuterias, a coroa da Folia é usada pelos festeiros para demonstrar a abundância da festa – relacionada principalmente à comida, sempre farta (sendo a *culinária* outra importante camada).

Figura 6: Coroa Dourada. Fonte: Karina Sousa, 2019.

Por fim, a "toalha", uma tira larga de pano, é um ornamento que os foliões usam no pescoço, e que, segundo a tradição oral, representa o manto em que Jesus foi envolto no momento do seu nascimento e/ou também de sua morte. Outra função da toalha é diferenciar aqueles que são foliões (membros de uma Folia) dos demais participantes da festa, já que não há obrigatoriedade de uso de uniformes para os integrantes das companhias, embora algumas os usem. O mesmo se dá em relação às estolas e opas usadas pelos padres da Igreja Católica, que representa a autoridade e poder do sacerdote na celebração litúrgica. Seu uso pelos foliões quer demonstrar certa autoridade em relação aos demais membros da festa, diferenciando as funções.

Figura 7: Toalha Branca. Fonte: Karina Sousa, 2019.

A *oralidade* é outra camada importante na tradição da Folia. Os versos cantados são uma de suas esferas de manifestação. É pela oralidade que acontece a transmissão, o ensino e a divulgação da Folia para as novas gerações.

O *ambiente* (lugar da festa) também é camada da festa, normalmente escolhido em razão de sua amplitude, pois precisa comportar grande número de pessoas. Temos

relatos de festeiros que dizem já ter recebido um público de mais de mil pessoas, como acontece nas festas de Reis da Capela da Saudade, zona rural de Uberlândia - MG.

As festas que acontecem no bairro Custódio Pereira, em Uberlândia, também recebem grande público. Realizada no terreno em frente ao Santuário de Nossa Senhora da Abadia, a estrutura da festa precisa comportar, em espaço físico, a montagem do trajeto a ser percorrido pelas Folias (local dos arcos), uma tenda grande para o preparo dos alimentos (área da cozinha da festa), espaço para o palco onde as folias se apresentarão e uma parte coberta que sirva de proteção em caso de chuva e sol forte, e, também, de área de alimentação aos devotos participantes, com mesas e cadeiras. Todos esses espaços são enfeitados com bandeirinhas coloridas, flores e ramagens.

Tomadas a título de exemplo, nas festas das cidades de Romaria, Araguari e Indianópolis, as apresentações acontecem nas praças próximas às igrejas e a área de alimentação é deslocada para escolas (estaduais ou municipais) das adjacências. Nesses casos, é anunciado no palco que a comida passa a ser servida a partir de um horário estipulado. Tudo acontecendo de forma concomitante. O *ambiente* da festa, como se vê, prolifera no entorno.

Essa diversidade de camadas da festa nos permite, em razão de suas características, aproximá-la do conceito de barroco latino-americano, pela sua capacidade de incorporar coisas diversas; pelo excesso/desperdício de gestos; acúmulo de objetos; proliferação em dobras. O barroco ao que fazemos referência é aquele que

> por se situar em movimento de palimpsesto entre as camadas dos objetos da cultura e da natureza, tornando-os não-discretos, se desdobra um devir de formas de multiplicidade assimétrica que não se explicam pela noção de estrutura dos estruturalismos de plantão. (PINHEIRO, 2013, p. 17)

Da mesma forma, as interferências acumulativas nas fotografias implementam um emaranhado barroco-festivo-fotográfico, em sobreposição de camadas, onde prevalecem os reflexos, as perturbações, inconsistências, inacabamento – modo de encadear as imagens da festa para dar conta de uma experiência estética que demonstre certo tensionamento visual e variadas irrupções de sentido. As imagens, trabalhadas em seus estratos, propõem relações entre pessoas, objetos, ambiente, natureza e todo a vizinhança da festa.

Figura 8: Festejo. Fonte: Karina Sousa, 2014.

A festa, como celebração da vida, enseja um caráter libertário de expressão e momentos de convivência de um com o outro e do outro com o um. É onde o riso (feminino) faz paródia com o sério (ideológico/masculino). A tristeza, em suas muitas dobras, se refaz em alegria.

Figura 9: Foliões. Fonte: Karina Sousa, 2016.

Outra camada da festa, problematizada aqui, aparece nos modos rígidos que restringem as mulheres de executar determinadas atividades dentro da festa. Diríamos que se trata de uma camada que diz respeito às *relações de gênero*. Acreditamos, entretanto, que *as pulsões femininas, presentes nas linguagens e na cultura, são indissociáveis do substrato que engendra a própria possibilidade de festa*. Os códigos de poder de cunho patriarcal são, em geral, avessos ao corpo e ao riso. Assim, podemos interpretar que a pluralidade e o lúdico são fluxos do feminino que animam o festejo desde o chão do terreiro, desde a planta dos pés, impulsionando formas contíguas e contingentes que passam ao largo da domesticação das alteridades.

Figura 10: Nossa Senhora. Fonte: Karina Sousa, 2019.

Dessa forma, buscamos fugir dos sentidos normativos e condicionantes atribuídos aos papéis e limites impostos às mulheres em suas formas "sócio-simbólico-econômica e histórico-estruturais" (SANCHEZ, 1999, p. 177-8) e compreendemos o feminino como o local de desestabilização e quebra desses paradigmas socioculturais de caráter, sobretudo, masculinos e ocidentalizantes. O feminino como linguagem "anterior à Lei do pai", uma pulsão corporal e rítmica que guarda "estreita relação com a feminilidade, mas não (...) exclusiva às mulheres, pois surge de um período pré-edipiano que não faz distinções de gênero" (EAGLETON, 2019, p. 283)[3]. Masculino e feminino se configuram, assim, como camadas inter-relacionais dentro do jogo festivo, em seus conflitos, subversões e alianças.

Festa, feminino e fotografia, matérias vivas, apresentam-se com características análogas e sincréticas no entrosamento de coisas múltiplas, que escapam à lógica de uma racionalidade pretensamente pura e que operam, juntas, para a dissolução de uma ordem determinada, onde "o que interessa é a sociedade dentro da qual me encontro com meus outros." (FLUSSER, 2014, p.49)

Dessa forma, as imagens aqui apresentadas, miscigenadas, tornam-se anarquia criativa, de modo que, em seu movimento e intersecção, geram relações entre linhas de força, a fim de problematizar uma concepção meramente convencional, determinística e arbitrária (patriarcal) dos modos de ver e de participar da festa.

Considerações finais

A proposta deste artigo foi estabelecer uma relação entre as múltiplas camadas da festa da Folia de Reis e as camadas da fotografia em multiexposição.

Não pretendemos criar um padrão classificatório, mas pensar essas camadas como uma cartografia do ambiente da festa, em que cada camada (histórica, de memória cultural, simbólica, visual, oral etc.) pode ser estudada em suas singularidades relacionais, permitindo uma compreensão de suas materialidades e dinâmicas.

[3] Para tal formulação, Eagleton, que é crítico literário, faz uso de formulações desenvolvidas pela semioticista francesa Julia Kristeva em *A Revolução da Linguagem Poética*, publicado pela primeira vez em 1964.

Referências

BÍBLIA CATÓLICA. Português. Livro de São Matheus: capítulo 2. [S.l.]: Bíblia Ave Maria, [201?], sem paginação. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave- maria/sao-mateus/2/>. Acesso em: jan. 2017.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **Gestos.** Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2014.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PASSARELLI, Ulisses. **Tipologias dos Reisados Brasileiros.** Disponível em: https://docs.google.com/document/d/1tai6pH4BS_aTDk0zkMugrjNiVeZUqx34URp177fWBSQ/edit?pli=1. Acesso em: jun. 2021.

PESSOA, Jadir de Moraes. Mestres da Caixa e da Viola. **Cadernos Cedes**, Campinas, v. 27, n. 71, p. 63-83, jan./abr. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v27n71/a05v2771.pdf. Acesso em: maio 2017.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina. Barroco, Cidade, Jornal.** São Paulo: Intermeios, 2013.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SANCHEZ, Ana. A noção de dialógica e meus encontros com Edgar Morin. In: PENA-VEGA, Alfredo; ALMEIDA, Elimar Pinheiro de (Orgs). **O Pensar Complexo – Edgar Morin e a Crise da Modernidade.** Rio de Janeiro: Garamond, 1999. p. 165-178.

VETORES DA GAMBIARRA: EXPERIMENTOS DIAGRAMÁTICOS COMO PROPOSTA DE LEITURA PARA PROCESSOS CRIATIVOS

Maria Fernanda de Mello Lopes[1]

Introdução

O presente trabalho propõe caminhos de leitura para processos criativos de gambiarras por meio de diagramas. Gambiarras, nesta proposição, serão entendidas como "recurso popular, criativo, para resolver algum problema" (HOUAISS, 2015, p. 480) e trabalhadas como um fenômeno comunicacional complexo dentro de uma cultura (MORIN, 2010, 2011; PINHEIRO, 2013). O caminho de leitura proposto consiste em uma série de diagramas, a serem desenvolvidos e relacionados com os objetos de análise.

Um dos pontos de partida será traçar relações sobre casos específicos de gambiarras a partir de dois trabalhos do cineasta e artista plástico mineiro Cao Guimarães[2], junto a um dos diagramas propostos por Arthur Koestler no livro "Jano" (1981). Ao final, serão sugeridos alguns diagramas para a leitura de determinados processos criativos de gambiarras. Dentre uma série de procedimentos culturais construtivos, serão levados em conta os procedimentos barrocos latino-americanos trabalhados pelo poeta cubano Severo Sarduy (1992). O intuito destes diagramas, junto das suas respectivas análises, consiste em colaborar para leituras de certos objetos complexos, de cuja multiplicidade tendem a não dar conta as noções pautadas na lógica binária. De modo que o olhar que permeia a construção do pensamento neste texto busca identificar os campos relacionais em interação advindos dos elementos que compõem determinadas práticas de gambiarra.

Gambiarras

O tema da gambiarra vem sendo trabalhado por esta autora desde 2017, com o início do mestrado[3], e continua atualmente no doutorado em curso. Esta temática, por abarcar um objeto bastante complexo e singular, tende a ser pensada a partir de exemplos, uma vez que são vastos tanto os usos da palavra quanto as suas práticas, ao mesmo tempo em que são uma realidade bastante presente e próxima no dia-a-dia.

As leituras de gambiarras criadas a partir de diagramas também têm início na referida pesquisa de mestrado. Na presente proposição, os diagramas são compreendidos como "experimentos diagramáticos", por se tratarem de um processo de leitura que não se pretende estanque, já que as próprias gambiarras são práticas de contornos pouco rígidos. De modo que os diagramas a serem propostos operam como um tipo de ferramenta que

[1] Artista visual, fez o master no Programa de Estudos Independentes (PEI) do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, (MACBA) vinculado à Universidade Autônoma de Barcelona, mestre e doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.
[2] Guimarães é natural de Belo Horizonte – MG, nascido no ano de 1965. Atualmente vive e trabalha entre Montevidéu, Uruguai, e em Belo Horizonte.
[3] "Gambiarra como processo: uma antropofagia latino-americana" (LOPES, 2019), dissertação de mestrado defendido no Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

serve mais para evidenciar determinados feixes de relações, em detrimento de outros, e que não se atêm exclusivamente a determinadas funcionalidades, como no caso dos diagramas muitas vezes empregados em desenhos técnicos.

De modo que o trabalho a ser desenvolvido se vale de uma pesquisa bibliográfica que enseja uma produção experimental gráfica de diagramas, sendo que estes têm a função de evidenciar certas dinâmicas relacionais contidas em situações presentes no documentário "Mestres da Gambiarra" (2008) e na série fotográfica "Gambiarras" (2000 - 2014), ambas produções do artista mineiro Cao Guimarães. O artista transita entre o cinema e as artes plásticas, com produções nas quais é possível identificar a ideia de gambiarra em variados níveis, por vezes de maneira mais subterrânea, nas escolhas dos procedimentos e temas, e, por outras, com a presença marcante nos títulos. Este último é o caso tanto da série fotográfica "Gambiarras" (GUIMARÃES, 2000-2014) quanto do documentário "Mestres da Gambiarra" (GUIMARÃES, 2008). O primeiro trabalho consiste em um *work in process*, composto por fotografias de gambiarras realizadas durante viagens do artista. O segundo trabalho, o documentário, trata do processo criativo de três personagens, e será visto em relação a um diagrama, proposto por Koestler, em que esta busca evidenciar traços presentes em processos criativos de diferentes campos: humor (ha-ha), descoberta científica (aha) e arte (ah...) e que também irá nutrir a proposição de outros diagramas.

O pensamento e as produções de Cao Guimarães têm ensejado, na pesquisa em curso, uma série de reflexões acerca da ideia de gambiarra, compreendida em uma perspectiva expandida que extrapola noções que possam ser mais estanques e previsíveis sobre a gambiarra, como nos casos em que é associada exclusivamente à questão material.

> O meu conceito de gambiarra é algo em constante ampliação e mutação. Ele deixa de ser apenas um objeto ou engenhoca perceptível na realidade e se amplia em outras formas e manifestações como gestos, ações, costumes, pensamentos, culminando na própria ideia de existência. A existência enquanto uma grande gambiarra, onde não cabe a bula, o manual de instrução, o mapa ou guia. (GUIMARÃES, 2009 apud SEDLMAYER, 2017, p.35-37)

Na série fotográfica "Gambiarras" (GUIMARÃES, 2000 - 2014), o artista realiza uma espécie de coleção de fotografias de gambiarras, que em geral encontra pelo caminho quando viaja. Trata-se de uma espécie de registro poético dos modos de viver, contrastados com a realidade experienciada por Guimarães em temporada vivida em Londres. A série é vasta, composta por mais de cem fotografias, e para este trabalho uma delas foi selecionada para ser trabalhada em detalhe mais adiante.

O documentário "Mestres da Gambiarra" traz à cena o processo criativo de três personagens, três mestres da gambiarra. O primeiro, cujo processo será visto mais de perto, é um técnico de laboratório de uma universidade, e explica as manobras inventadas para lidar com a falta de verba e a manutenção dos equipamentos. São retratadas uma série de substituições de materiais, muitos deles por vezes caros e importados, que dão lugar a rearranjos feitos com a utilização de elementos mais acessíveis, como no caso da ponta de uma pena feita por um recorte de chapa de raio X e um martelo de reflexologia feito com rolhas, dentre outras.

O segundo personagem[4] é um profeta, autor de um livro em que comenta e demonstra uma série de inventos, como a maneira adequada de agachar sem lesionar as costas ou como fazer um colete salva-vidas a partir de garrafas PET, dentre outras.

O último personagem do filme é um neurocientista que propões três maneiras de secar um tênis em um dia de chuva, sem dispor dos recursos específicos para esta função. A primeira maneira se dá pelo emprego de uma máquina centrífuga manual. Na segunda tentativa, ele cria uma engenhoca giratória, adicionando álcool ao tecido molhado do calçado para acelerar o processo de evaporação da água. Em um desdobramento desta tentativa, o neurocientista, ainda usando a força centrífuga, por meio de movimentos circulares com o braço, promove giros do tênis molhado amarrado em um barbante. A terceira e última tentativa consiste na secagem, por meio da absorção da água contida no tecido do calçado pelo chão de concreto seco.

Vale destacar que este texto não pretende produzir nenhum tipo de recomendação ou juízo de valor acerca da real eficácia das gambiaras apresentadas. Pelo que se pode apreender do vídeo, por exemplo, no caso do primeiro personagem os improvisos foram considerados como eficazes; no caso do segundo personagem têm sua eficácia em aberto e com o terceiro personagem foram testados e entendidos como pouco eficiente, em decorrência do excessivo gasto de sua energia física frente aos resultados obtidos. Para além dos debates acerca da sua funcionalidade, que sem dúvida importam, na medida em que esta é uma das suas causas de origem, interessa mais nesta análise entender como uma prática criativa como a gambiarra pode promover situações de inclusão, em que elementos por vezes entendidos como distantes passam a conviver. As relações identificadas nestas gambiarras serão compreendidas junto à produção de diagramas. Arthur Koestler, no livro "Jano" (1981), propõe o seguinte diagrama acerca das relações entre diferentes campos da criação:

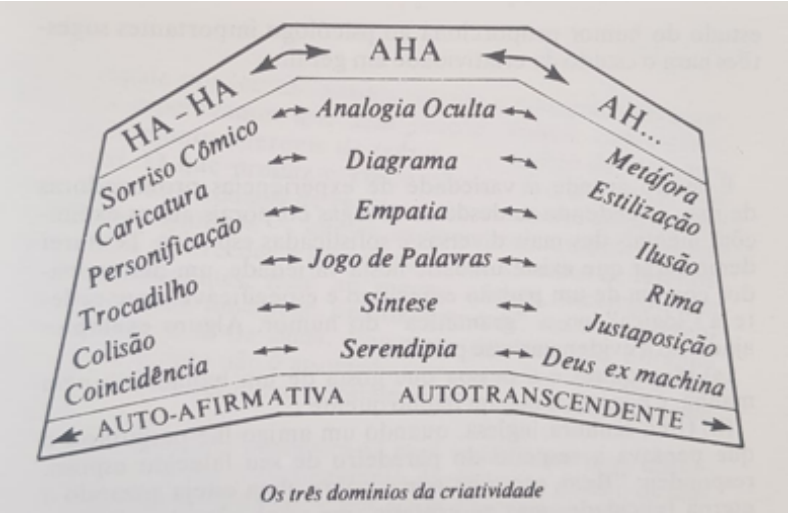

Figura 1: Diagrama de Arthur Koeslter. Fonte: Livro Jano (KOESTLER, 1981, p.125)

[4] Este personagem, Paulo Marques de Oliveira, autor do livro "Ô fim do cem fim..." (2011), participa de um outro documentário, intitulado "Fim do sem fim" (2001), também realizado por Guimarães em coautoria com Lucas Bambozzi e Beto Magalhães, que trata da possibilidade do desaparecimento de certas profissões no Brasil, por conta das mudanças tecnológicas e culturais.

Neste diagrama, o autor propõe um esquema em que delineia "três domínios da criatividade", propondo relações entre atividades ligados ao campo do humor, da pesquisa científica e da prática artística. Para Koestler, embora se tratem de práticas distintas, com finalidades e métodos diferentes, existem pontos em comum acerca dos seus modos de operar. "Os processos conscientes e inconscientes que fundamentam a criatividade são atividades essencialmente combinatórias – a junção de áreas do conhecimento e da experiência que antes estavam separadas" (KOESTLER, 1981, p.143). Em combinações desta ordem, é comum promover-se uma relação inusitada, que muitas vezes estava já presente, porém sobre a qual não se havia proposto determinado modo de olhar. Devido ao escopo deste artigo, não será possível aprofundar análises acerca dos meandros deste complexo diagrama de Koestler. Mas é possível traçar algumas relações com o documentário em questão, que simultaneamente propõe um olhar poético e por vezes cômico sobre diversas invenções, que dizem também sobre agentes e procedimentos do ambiente científico e que se valem muitas vezes do uso de metáforas. Ainda, a própria ideia de gambiarra pode, em determinados casos, transitar entre os campos acima mencionados. Neste sentido, segue o trecho com a transcrição de depoimento do neurocientista Sérgio Neuenschwander no final do documentário "Mestres da Gambiarra":

> A ciência é uma enorme gambiarra de ideias, tem um formalismo maior ou menor, mas todo experimentalista gosta de fazer gambiarra. Isso é certo. A gambiarra nunca é formal. A experimentação não, você tem uma hipótese de trabalho. Na gambiarra você não tem uma hipótese, você tem uma ideia para trabalhar e materiais. É muito importante para um *gambiarrista* os materiais: prego, pedaço de tubo pvc, arame. Arame é uma cosia formidável! [manipula um pedaço de arame] você tem mil propriedades. (...) A vida seria muito difícil sem arame. A gambiarra é uma coisa maravilhosa. É usar, construir com o que você tem. Quando você não tem o que comprar, você cola. Colar também significa copiar, mas em geral a gambiarra não é uma cópia, é uma reinvenção. Mas nem sempre a vida é mais fácil com uma gambiarra, a manutenção é mais difícil. (NEUENSCHWANDER; GUIMARÃES, 2008)

Barroco

Em continuidade à proposta de relacionar diagramas e gambiarras, serão apresentados na sequência alguns diagramas de autoria própria para a leitura de uma das produções contidas no documentário "Mestres da Gambiarra" (GUIMARÃES, 2018) e de uma das fotografias da série "Gambiarras" (GUIMARÃES, 2000 - 2014). Parte dos elementos que auxiliam na observação dos procedimentos contidos nestes processos criativos advém de características de processos culturais latino-americanos trazidos à tona nos procedimentos barrocos trabalhados pelo cubano Severo Sarduy. O poeta cubano desenvolve uma espécie de lista acerca de algumas manobras de construção recorrentes em determinados processos criativos, compreendidos de maneira complexa, trabalhando ideias como as de proliferação, deslocamento, justaposição e substituição (SARDUY, 1992).[5] Acerca do entendimento do barroco latino-americano no presente trabalho, Amálio Pinheiro aclara:

[5] Sobre possíveis categorias e classificações de processo criativos próximos da prática de gambiarras, são de grande relevância os trabalhos realizados pelo professor Rodrigo Boufleur, na sua dissertação e mestrado "Fundamentos da gambiarra" (2006), e, pelo designer cubano Ernesto Oroza, acerca da produção material da população cubana (com enfoque na década de 1990) no projeto Desobediência Tecnológica (2015).

> O barroco é aqui o desdobramento em marchetaria da luz de coisa a coisa; das frutas que transbordam a mesa e sílabas que se agarram em pesa-papéis. Trata-se, portanto, de uma configuração em movimento, de **uma imagem mental enlaçada às séries da cultura**, de quase estruturas fractais anteriores à escrita, mas que se inscrevem em qualquer processo criativo. (PINHEIRO, 2013, p. 124. Destaque nosso.)

Tendo em conta que práticas criativas como as gambiarras, com uma certa frequência, promovem relações entre elementos oriundos de ambientes considerados como distantes, nesta proposição, tal possibilidade é entendida como uma espécie de expansão, por promover a amplitude do leque relacional dos elementos de composição. Os procedimentos de Sarduy adotados para evidenciar esta expansão são: justaposição, deslocamento e substituição (SARDUY, 1992, pp. 170 – 172). É importante frisar que não se trata de compreender os trabalhos ou mesmo as práticas aqui analisadas enquanto necessariamente enquadradas dentro deste barroco latino-americano. O que se pretende é uma aproximação, não uma classificação rígida, que tampouco combina com a gambiarra ou com o barroco latino-americano. Propõe-se então uma aproximação, que identifica a presença de traços por meio de certos procedimentos de composição que operam através de mecanismos compreendidos dentro deste espectro do barroco. Faz, portanto, mais sentido falar em traços barrocos nas situações a serem analisadas. Desenhar estes traços é um modo de pensar que acompanha o pensamento desenvolvido também por outros estudiosos do barroco latino-americano, como Haroldo de Campos (2001), Amálio Pinheiro (2013), dentre outros. Autores que, neste âmbito, trabalham objetos da cultura em relação com seu entorno e detectam a existência dos traços constituintes desse barroco. É uma forma de operar o pensamento que é bem-vinda para certos objetos complexos, pois não se faz uso de categorias totalizantes e fechadas que poderiam reduzir o entendimento acerca da sua complexidade.

Diagramas

Na análise por vir, é proposta uma leitura que abarca simultaneamente prismas que se aproximam e distanciam dos objetos, como se se lançasse mão da função zoom de uma câmera. Há momentos em que se coloca uma lupa sobre os detalhes de algumas situações e outros em que a lente se afasta para a visão de um contexto relacional mais amplo, o que será proporcionado pelo uso de alguns experimentos diagramáticos, junto de imagens e reflexões, a fim de compreender as interações entre as relações que emanam dos elementos colocados em relação nas gambiarras. Vale destacar que, mesmo o diagrama proporcionando olhar para certos detalhes dos processos escolhidos, esta aproximação não substitui uma análise da ordem das minúcias, que neste trabalho se dará, em correlação, junto dos textos e imagens que acompanham os diagramas.

Na série a seguir, propõe-se uma experimentação de produção de diagramas para a leitura de determinados processos criativos contidos no documentário "Mestres da Gambiarra" (GUIMARÃES, 2008) e de uma das fotografias contidas na série "Gambiarras" (GUIMARÃES, 2000 - 2014). O uso de diagramas parece eficaz para evidenciar algumas relações por vezes menos evidentes. São uma ferramenta cuja função é de ordem múltipla: além de auxiliarem o leitor, também auxiliaram esta autora no processo de compreensão do objeto. Entre a série de rascunhos trabalhados até se obter a versão final das

figuras apresentadas, detalhes menos evidentes ficam mais claros, e outros, que estavam despercebidos, puderam emergir. A necessidade de traçar e simplificar por meio de formas também auxiliou no processo de síntese deste pensamento.

As linhas e formas, desenhadas por vezes como vetores bem contornados, correspondem a um dos possíveis caminhos de leitura: um em um campo imensurável de possibilidades quando se trata de um objeto complexo como a gambiarra. Os vetores e linhas, se fossem visíveis na prática, seriam móveis e multidirecionais, com contornos tênues e invadindo uns aos outros. "Consideramos os diagramas, em geral, como um veículo, passaporte ou salvo-conduto útil para viagens de estudo e criação, mas que absolutamente não esgota as tentativas de revelar relações inesperadas e imprevisíveis. (MONTANER, 2017, p. 10)

É importante frisar que os diagramas produzidos para este estudo são chamados de "experimentos", por não se aterem às regras típicas empregadas nas mais diversas classes de diagramas – embora não deixem de, em parte, estar inseridas dentro de um campo que tangencia algumas classificações. Esta observação é importante para aclarar que não se pretende aplicar de maneira rígida modelos pré-existentes – por isso, propõe-se a criação de diagramas.

Na sequência, propõe-se algumas análises junto aos experimentos gráficos referentes a uma das criações do primeiro personagem do documentário e de um trabalho da série fotográfica. A primeira imagem mostra a gambiarra sobre a qual o diagrama se debruça, produzida pelo primeiro personagem do documentário "Mestres da Gambiarra" (GUIMARÃES, 2008), o técnico de laboratório. Trata-se de uma gambiarra (objeto da esquerda) para substituição de um martelo de reflexos (objeto da direita), instrumento médico utilizado para a verificação da qualidade da resposta dos reflexos em pacientes.

Figura 2: cena do documentário "Mestres da Gambiarra". Fonte: Guimarães, 2008.

O diagrama abaixo irá trabalhar algumas das relações provenientes dos elementos componentes da gambiarra da figura anterior.

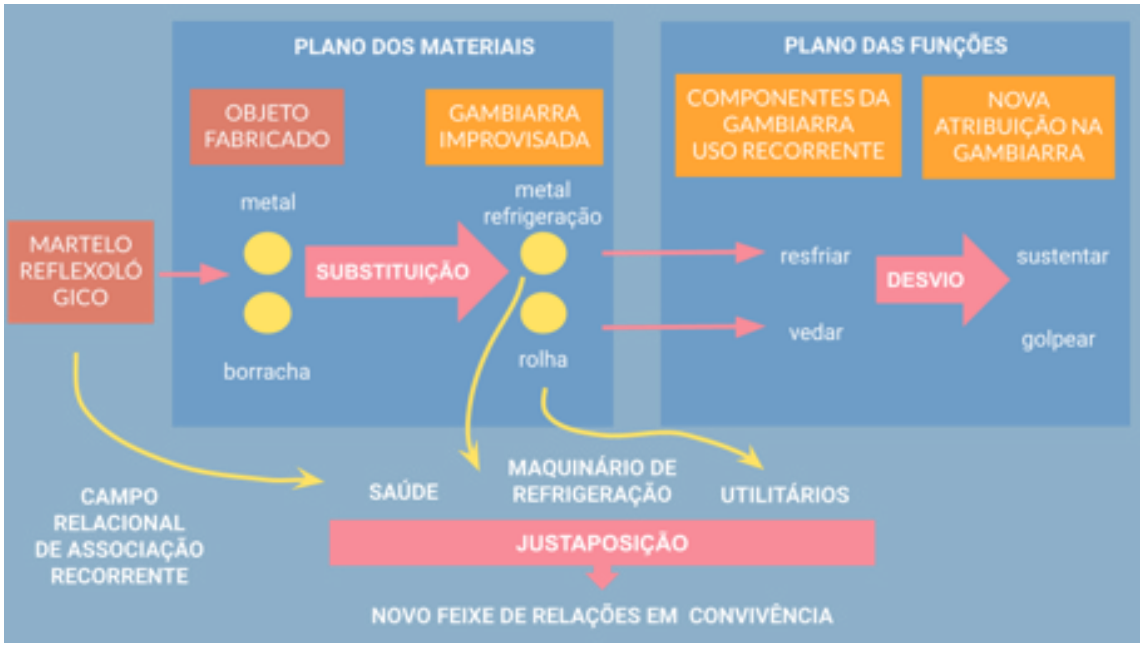

Figura 3: Diagrama 1. Fonte: autoria própria, 2021.

A imagem acima trabalha evidenciando as relações contidas nas operações de substituição, desvio e justaposição aplicadas no plano dos materiais das funções dos elementos inerentes à gambiarra em questão. Tratando-se do plano material, o objeto inicial consiste em um martelo de reflexos, vindo de fábrica com encaixes e medidas precisas para a borracha e o metal. Já o martelo improvisado é composto por um metal, ao que tudo indica proveniente do ambiente de refrigeração (informação obtida a partir da explicação de uma gambiarra anterior no mesmo laboratório, dada pelo personagem), que substitui o metal produzido na fábrica com uma função específica, ao passo que a borracha original é substituída por rolhas. Acerca das funções destes elementos, têm-se o martelo inicial, vindo de uma fábrica para cumprir a função de avaliar a qualidade dos reflexos do paciente, campo compreendido aqui de maneira geral como da saúde.

No tocante às funções dos elementos componentes desta gambiarra, estes anteriormente tinham funções distintas da que lhes foi atribuída. No esquema, traçam-se algumas de suas funções recorrentes – no caso da rolha, a de vedar utilitários, muito associada às tampas usadas para garrafas de vinho e similares. O mesmo ocorre no caso do cano metálico, que funciona como suporte para as rolhas e que antes, possivelmente, atuava no campo da condução de gases dentro de máquinas refrigeradoras.

Tanto neste diagrama quando nos demais, por se tratar de uma proposta de leitura, há uma espécie de atribuição acerca do contexto dos seus elementos. Muitas dessas informações não são dadas, embora cada elemento não deixe de apontar para prováveis contextos, e com isso dizer de seus usos recorrentes, atrelados à sua carga simbólica.

Na medida em que os elementos do improviso substituem os iniciais, levando ao

desvio de suas funções, uma vez colocados juntos (neste caso, amarrados com arame), justapostos, é possível apontar um feixe relacional onde a função inicial do martelo reflexológico em averiguar a saúde do paciente é realizada pelos elementos oriundos de campos da refrigeração e dos utilitários, aqui chamado feixe de relação em convivência. É onde se dá a combinação de elementos oriundos de campos distintos e, por vezes, distantes.

Na sequência, são apresentados uma das fotografias da série "Gambiarras" (GUIMARÃES, 2000 - 2014) e também os experimentos diagramáticos propostos para sua análise.

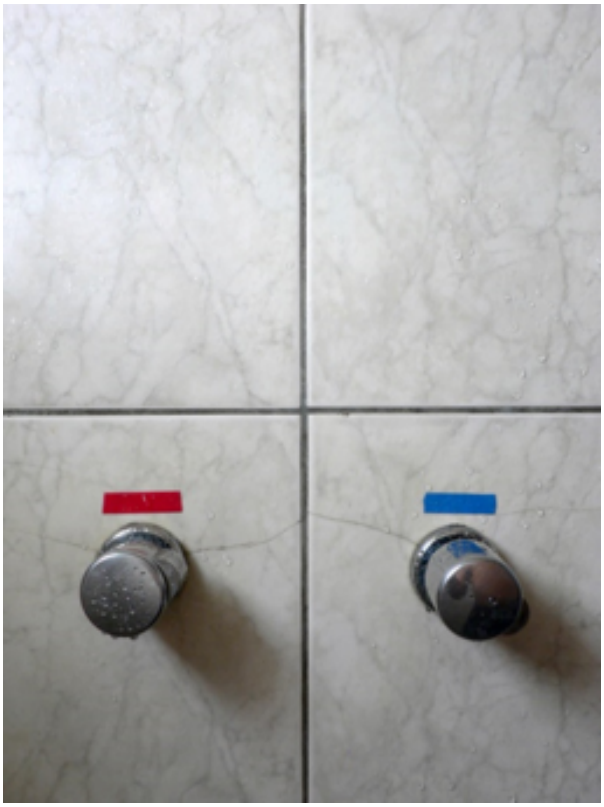

Figura 4: #44 – Série Gambiarras fotografia cor, dimensões variadas, 2000-2014.
Fonte: Guimarães, 2000 - 2014.

Na gambiarra em questão, tem-se o uso de fitas adesivas para sinalizar a temperatura da água de cada registro. É comum o uso de sinalizadores indicando a existência de água em diferentes temperaturas nas torneiras. Na imagem, as fitas coloridas são utilizadas no lugar de marcadores de fábrica: fita vermelha para a água quente e fita azul para a água fria.

É interessante notar que esta fotografia não deixa de também ter uma função próxima à de um diagrama, uma vez que a escolha do recorte evidencia a função das fitas adesivas e que estas generalizam a qualidade da água de cada torneira, associando-as a cores costumeiras para tal prática de comunicação.

O espectro de usos de fitas adesivas é bastante amplo: são incontáveis as práticas de artesanato ou os mais variados empregos atribuídos a fita do tipo *silver tape*. São

também comumente utilizadas para demarcações espaciais, e também têm o seu uso regulamentado por lei, por exemplo, nas identificações nas capas dos processos jurídicos, cada cor tem um significado atribuído. Todas estas fitas possuem em comum o fato de, em geral, serem utilizada em ambientes secos, e de serem bastante associadas ao universo da papelaria, em especial as fitas escolares, bastante similares àquelas contidas na foto. Neste caso, a fita substitui algum elemento de sinalização do universo hidráulico, provavelmente mais resistente para permanecer em ambientes molhados.

A seguir, apresenta-se o diagrama desenvolvido com o intuito de auxiliar a compreensão de desvios de uso de função e os dos campos relacionais instalados a partir das junções promovidas por este improviso.

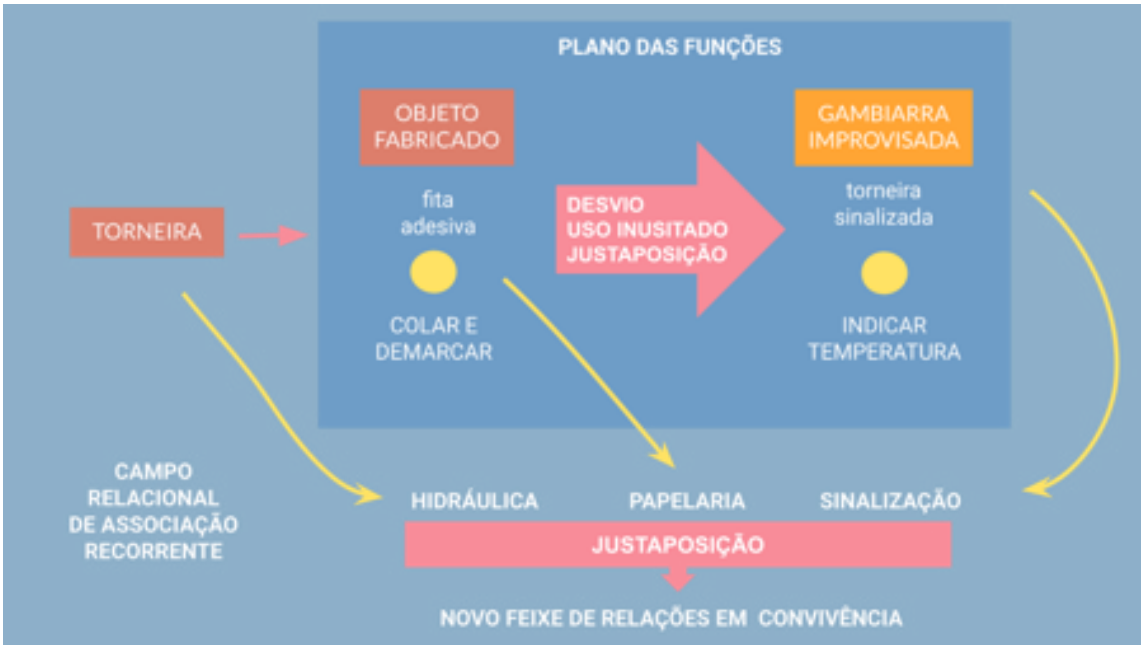

Figura 5: Diagrama 2. Fonte: autoria própria, 2021.

A fita adesiva, com suas habituais funções de colar, demarcar e identificar, e sua utilização em ambientes, na maioria das vezes, secos, é justaposta ao azulejo de um banheiro e passa a operar indicando, por meio de suas cores, a temperatura da água que jorra de cada torneira. De modo que o desvio de sua função se dá em parte, pois ela continua atuando como um sinalizador, indicando a temperatura, ainda que em uma atribuição e contexto inusitados. Acerca do campo relacional inerente aos elementos que compõe esta gambiarra, o diagrama na sequência se propõe a demonstrar a simultaneidades de parte dos diversos campos instaurados por esta convivência.

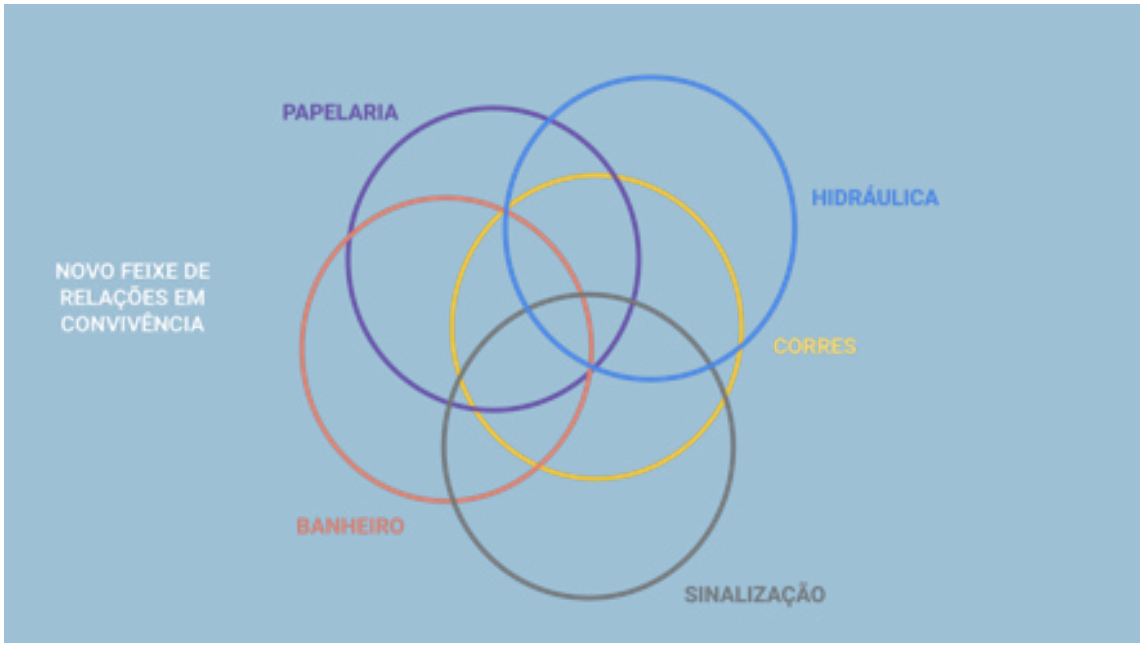

Figura 6: Diagrama 4. Fonte: autoria própria, 2021.

Neste diagrama, o aspecto um tanto próximo a uma figura emaranhada é uma escolha, e faz sentido nesta construção gráfica por demonstrar um possível campo de forças dos elementos em convivência que compõem este objeto. O intuito é evidenciar relações para além do contato físico, direto, que cada elemento possa vir a ter com o material que esteja literalmente ao seu lado – do contrário, os círculos poderiam estar dispostos de maneira linear. Já que, neste diagrama, o intuito é demonstrar a multiplicidade dos elementos que convivem em movimento, parece ser uma ferramenta bem-vinda uma figura com diferentes cores, de distintas vibrações, próxima à de um emaranhado, sem que, contudo, os elementos se confundam totalmente uns com os outros, a ponto de perderem seus contornos. Embora, como já foi mencionado, o feixe de relações trabalhado em todos estes diagramas, e representado por vetores, setas e linhas circulares, na prática não é estático e sim dinâmico, e qualquer tentativa de representação gráfica não esgota as possibilidades relacionais, mas pode ajudar a compreendê-las.

Considerações finais

Diagramas podem contribuir para um caminho de compreensão sobre os processos criativos que extrapola questões inerentes à materialidade, por vezes excessivamente evocada em se tratando de gambiarras. Podem também ser úteis para refletir sobre as relações entre objetos do cotidiano e abrir brechas para entendimentos do macro partir do micro. E podem evidenciar relações menos óbvias das coisas mais corriqueiras, contribuindo para que se proporcione uma perspectiva complexa da malha relacional na qual se está inserido dentro de uma cultura.

Os diagramas podem contribuir desde que sejam desenvolvidos e utilizados de uma maneira adequada, compreendendo as especificidades do objeto ao qual são aplicados e o contexto no qual são propostos, contanto que também sejam aclarados os seus

limites e a eventual necessidade de ferramentas complementares, como textos explicativos. Como neste texto foram utilizados objetos complexos, compreendidos a partir de sua multiplicidade, não parece ser adequado o uso de diagramas excessivamente rígidos, o que poderia vir a tolher a possibilidade de uma compreensão relacional. De modo que o uso de diagramas conforme o então proposto faz mais sentido quando acompanhado de uma reflexão, que neste caso se deu por meio de uma produção textual junto de imagens.

Por fim, os diagramas podem ser úteis para uma perspectiva relacional que busca evidenciar relações, por operarem como uma espécie de tradução gráfica que evidencia algumas das relações entrelaçadas no objeto em questão. De modo que, para a presente proposição, consistiram em uma boa ferramenta, possibilitando extrapolar alguns olhares que tendem a ficar cristalizados. Em se tratando das gambiarras, são úteis para expandir uma perspectiva por vezes demasiado centrada na questão da materialidade, contribuindo para a construção de um entendimento mais amplo acerca desta prática.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem.** Org. Haroldo de Campos. Trad. Heloysa de Lima Dantas. 4 ed. São Paulo. Edusp, 2000.

_____. **Le baroque: la non-enfance des littératures ibéroaméricaines–une constante et une perdurance.** Résurgences Baroques. Bruxelles: Ante Post, 2001.

BOUFLEUR, Rodrigo. **A questão da gambiarra.** 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Pequeno dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** 1 ed. São Paulo: Moderna, 2015

KOESTLER, Arthur. **Jano: uma sinopse.** Trad. Nestor Deola e Ayako Deola. Melhoramentos: São Paulo, 1981

GUIMARÃES, Cao. **Gambiarras (work in progress)**, 2000-2014. Disponível em: Acesso em: dez. 2018.

_____. **Mestres da gambiarra**, 2008.

MONTANER, Josep Maria. **Do diagrama à experiência, rumo a uma arquitetura de ação.** Trad. Maria Luisa de Abreu Lima Paz. Ed. Gustavo Gili : São Paulo, 2017.

MORIN, Edgar. **O método 4: as ideias: habitat, vida, costumes.** Trad. Juremir Machado da Silva. 6 Ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. **Por uma reforma do pensamento.** In: O pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade. Organizadores Alfredo Pena – Veja e Elimar Pinheiro de Almeida. Ed. Garamond : Rio de Janeiro, 2010.

SARDUY, Severo. **El barroco y el neobarroco.** In: MORENO, César Fernández (Coord.). América Latina en su literatura. Tres Cantos: Siglo XXI Editores, 1992.

SEDLMAYER, Sabrina. **Jacuba é gambiarra.** São Paulo: Autêntica, 2017.

NEUENSCHWANDER, Sérgio. In: GUIMARÃES, **Mestres da Gambiarra.** 2008

OROZA, Ernesto. **Desobediência tecnológica.** Catálogo da exposição Caixa Cultural de Recife, 2015. Disponível em: <http://museo.com.br/catalogodesobedienciatecnologica.pdf>. Acesso em: fev. 2021.

A CONDIÇÃO MESTIÇA DAS LÍNGUAS TUPIS

Orlando Garcia (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP)[1]

Introdução

O desdobramento a respeito do cruzamento da língua índia brasileira com a língua portuguesa europeia começou com a escrita da língua tupinambá. Esse empreendimento teve início no século XVI, precisamente a partir de 1549, quando chegou a Companhia de Jesus no Brasil. A língua tupinambá, nomeada também na época de língua geral brasílica (Cruz, 2011), passou a mesclar-se com um conjunto de línguas com distintos sotaques e fonemas, e serviu de base para índios de várias tribos que falavam variados dialetos oriundos do tupi antigo e pertencentes à família Tupi-Guarani, e para os não índios estrangeiros, compostos de colonos, viajantes e jesuítas.

Segundo Stradelli (2014), que realizou expedições na Amazônia entre os séculos XIX e XX, a língua é "Produto espontâneo de afinidades étnicas, de aptidões psíquicas e morais dos grupos que as falam, influenciadas pelo meio, os usos, os costumes, as condições de lugar como pelo grau de civilização alcançado". Os dialetos foram, portanto, naturalmente criados e falados por índios que viviam em aldeias distantes umas das outras, mas passou a receber influências da língua estrangeira com a chegada dos jesuítas.

As línguas tupis, dentre outras heranças deixadas, deram significados a comportamentos humanos, contribuíram para a formação da cultura do Brasil e ostentaram riquezas culturais e patrimoniais difíceis de serem mensuradas na sua totalidade. "Teatro, pintura, dança, literatura oral, escultura em pedra, cerâmica" (Suassuna, 2013), são manifestações representadas, dentre outras formas, por meio também dessas línguas.

As questões tratadas neste estudo, portanto, dizem respeito à mestiçagem das línguas tupis e seus desdobramentos, ligadas ao quanto a escrita de uma das línguas tupis, a tupinambá, feita por jesuítas, e as misturas entre esta e a língua portuguesa europeia, contribuíram para o não desaparecimento dos dialetos tupis, para as influências estrangeiras recebidas pelas línguas nativas e para a formação da língua portuguesa brasileira a partir das misturas ocorridas. Essas questões trazem indagações que são respondidas de maneira implícita no texto, entre as quais se encontram as implicações que essa articulação entre as línguas trouxe para os índios, o grau de aceitação desses índios nas aproximações, articulações e conexões com a cultura estrangeira, bem como as mudanças que a escrita da língua tupinambá trouxe para as línguas nativas e para a formação da língua portuguesa brasileira.

Para analisarmos essas questões que tratam especificamente das línguas de origem tupis e seus dialetos, valemo-nos de autores que deram variadas contribuições a respeito de vários assuntos ligados à relação dos colonizadores com os indígenas da América por

[1] É Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e membro do Grupo de Pesquisa CNPQ-PUC-SP: Comunicação e Cultura: Barroco e Mestiçagem. Como projeto acadêmico, pesquisa e escreve sobre a cultura das sociedades tradicionais do Brasil (povos índios) e suas conexões culturais e mestiças com a política e a sociedade brasileira. É autor de vários artigos e capítulo de livros, e autor do livro: "O índio vê uma TV que a gente não vê: o jeito Terena de ver TV". É docente desde 1988. Orlandohist@gmail.com

entre os séculos XV e XVI, aos estudos da mídia e da mestiçagem, à história e aos usos sociais das línguas na Amazônia, à expressão vocal e construção da língua, à análise da fonologia e da gramática da língua geral amazônica, às implicações das línguas tupis com outras línguas, à tradução das línguas indígenas clássicas do Brasil, à análise da semântica das línguas naturais tupis e às reflexões sociolinguísticas sobre línguas indígenas ameaçadas.

As articulações entre as línguas e suas implicações

A análise deste artigo se baseia nas línguas tupis, seus dialetos e suas relações conectivas com a língua portuguesa europeia, quando da vinda dos colonizadores ao Brasil a partir do ano de 1500, e que resultou em duas situações: a mestiçagem das línguas tupis e a formação da língua portuguesa brasileira. Por esse tempo, as línguas faladas no território pertenciam a dois troncos linguísticos – Macro Gê e Tupi –, que os estudos a respeito indicam como sendo as maiores e as mais faladas.

Atemo-nos aqui às de origem Tupi, por serem as que mantiveram contatos e relações de aproximações e trocas frequentes com a língua portuguesa. Tratavam-se, na época, de línguas ágrafas e vernáculas faladas por variados grupos indígenas através das gerações que se sucederam por séculos. A língua tupi é uma generalização das línguas tupis classificadas em dialetos e faladas pelo território brasileiro. Os estudos a respeito não mencionam a existência no Brasil de apenas uma língua tupi falada por uma determinada tribo, antes e após o século XVI. As documentações acenam para o fato de terem existido línguas e índios tupis compondo todas as tribos e línguas pertencentes às dez famílias linguísticas e ao tronco Tupi. Um desses documentos atesta que:

> A língua de que usam, por toda costa, é uma, ainda que em certos vocábulos difere em algumas partes, mas não de maneira que se deixam uns aos outros de entender; e isto até a altura de vinte e sete graus, que daí por diante há outra gentilidade de que nós não temos tanta notícia, que fala já outra língua diferente (Gândavo, 1576, ed. 2004).

Essa referência indica terem sido faladas línguas distintas por dialetos, compreensíveis a todos por serem de um mesmo tronco linguístico. Pero de Magalhães Gândavo, cronista e historiador do período colonial, certamente falava sobre línguas de origem Tupi, e, mais distante, línguas de outras origens. Os estudos a respeito declaram o Tupi como um tronco linguístico composto de muitas variantes, cada qual com um nome próprio, e que a partir dessas variantes dialetais, as chamadas línguas gerais surgiram para 'unificar' os dialetos e facilitar a conversação entre índios de várias tribos: no Norte, a língua geral amazônica; no Centro-Sul, a língua geral paulista.

Os estudos de Aline da Cruz (2011) indicam que a língua geral amazônica ou tupinambá foi a que recebeu uma gramática e a que foi vocabularizada, passando a ter uma escrita com estrutura sistemática. Cruz, pesquisadora da língua nheengatu, relata que a língua geral era a mesma falada por índios da tribo Tupinambá, e que fora denominada de língua geral brasílica: "Em seu processo de expansão, o tupinambá passa a ser referido como língua geral brasílica" (Cruz, 2011).

Bessa Freire (2011) indica que em 1621 foi elaborada e editada a gramática tupinambá

pelo padre Luiz Figueira. Isto é, a língua geral brasílica foi a que primeiramente recebeu uma escrita formal estruturada com base na língua portuguesa.

O uso neste texto do termo tupi é, portanto, para denominar o conjunto de línguas e dialetos falados no Brasil a partir de 1500. Ao usarmos esse termo, referimo-nos principalmente à família Tupi-Guarani, inseridas entre elas as duas línguas gerais mescladas, sendo a língua geral brasílica a que certamente fez amplas conexões com a língua portuguesa europeia. Essa língua geral, portanto, recebeu influências da língua portuguesa europeia, expandindo-se pelo território de 1616 a 1686 (Bessa Freire, 2011).

Normalmente, cada povo falava a língua que levava o nome da própria tribo: kaingang, oriunda do tronco Macro Gê, é a língua falada pela tribo que carrega o nome Kaingang; tupinambá, falada pela tribo Tupinambá, é originária do tronco Tupi. Embora isso não deva ser tratado como regra geral, ocorreu em grande parte das tribos indígenas.

Os povos encontrados no Brasil no período cabralino desenvolviam suas culturas com base na história de suas origens e interagiam por meio das línguas tupis e pela língua geral, que compunham um multilinguismo multifacetado. Não raramente havia no Brasil índios bilíngues, trilíngues e multilíngues, dada a variedade de línguas faladas por muitas etnias. Logo, o tronco Tupi – do qual derivaram as famílias linguísticas, uma série de línguas e variados dialetos – favoreceu o desenvolvimento de uma vasta cultura, imprescindível para a construção de subjetividades que ligaram uma geração à outra por meio de heranças culturais, das quais as línguas foram fundamentais. Seria então impraticável colonizar a nova terra sem que houvesse a apropriação das línguas dos nativos, as quais nomearam os animais, as plantas, os alimentos da terra, os instrumentos de domínio da natureza etc. A apropriação dessas línguas implicou adentrar ao conjunto do léxico tupi.

As contribuições dos dialetos falados pelos índios e das línguas gerais mescladas, para a cultura indígena e para a formação da cultura brasileira, ampliaram-se com a escrita da língua geral brasílica de origem tupi, e, como consequência, com a publicação de dicionários, vocabulários, poesias, sonetos, contos e outros. Para esse feito, os padres aprenderam as línguas indígenas, obtendo assim maior facilidade na criação dos vocabulários e nas gramatizações. Ao aprenderem alguns dos dialetos usados em toda costa litorânea, e por intermédio também da língua geral brasílica, ou amazônica, os jesuítas tiveram a oportunidade de conhecer a organização social dos índios, o que de certa maneira facilitou sua ação na catequese da igreja, nos chamados aldeamentos. Todavia, a aproximação da vida indígena não tornou os padres conhecedores profundos das condições socioculturais dos nativos e nem do grau de importância que a língua tinha para essas sociedades. As línguas e os dialetos falados nas regiões que os colonizadores alcançaram se misturavam ao português e, por sua dinamicidade, mudavam constantemente (Montserrat, 1998).

Quando da chegada dos padres ao Brasil em 1549, de imediato houve uma aproximação entre eles e os indígenas, com o objetivo da catequizarem esses povos. Para isso, no início do século XVII, foi-se introduzindo vogais e consoantes aos fonemas da língua geral brasílica que já era falada pelos índios muito antes da chegada dos colonizadores. As palavras eram escritas a partir da fonética e de um alfabeto convencional, e foram acentuadas de acordo com as pronúncias. Para Aristóteles, segundo Adriana Cavarero (2011), são sons simples e indivisíveis, cujas distinções ocorrem com a "conformação da boca na

pronúncia em que se produz o som [...]. Unindo-se esses sons indivisíveis obtêm-se as sílabas, e juntando-se as sílabas obtêm-se os nomes e os verbos. A função semântica intervém exatamente nesse ponto".

Essa teria sido a base estrutural usada para a escrita das línguas tupis. Para sua construção gráfica, os sons das palavras tupis, ao serem pronunciadas, revelavam sons anasalados ou fanhosos que exigiam uma acentuação que levasse em conta a ação específica dos sons guturais das vozes dos índios, sendo, dentre muitas, as substituições de letras por sinais como (h) e (n) pelo (~), a exemplo das palavras '*peẽ*' (vós, vocês) e '*Ybyatã-atã*' (terra muito dura), acentuadas com (~) e sem (n) no final, e '*gûasu*' (grande), onde o sinal (^) é colocado para dar o som anasalado na pronúncia. Estas e muitas outras palavras apresentam modificações na escrita e na pronúncia como resultado da mistura com a língua estrangeira.

Sabe-se que, ao falarmos, nossa voz ressoa em sílabas, palavras e frases antes de assumir a forma gráfica. A palavra pronunciada, ao se tornar escrita, é visual e sonora ao mesmo tempo. Isto é, a escrita é a forma de tornar visual a palavra dita pela voz, sendo voz e palavra uníssona antes de se tornar escrita. Para uma melhor compreensão do que os jesuítas lançaram mão para escreverem o vocabulário da língua geral tupinambá, é preciso notarmos que em uma palavra indígena, em particular, a substância fônica possui ligação intrínseca com a semântica, precisando que o método usado pelos jesuítas no século XVI para a escrita e acentuação das palavras privilegiou, em grande medida, os fonemas.

Todavia, com todas as implicações geradas pelas diferenças entre as línguas, não havia oposição binária permanente que pudesse fazer com que uma delas fosse de melhor ou pior expressão ou de maior ou menor importância social; cada uma delas retratava o contexto social do povo ao qual pertenciam. Essa situação coloca as línguas nativas sempre em relação com as línguas estrangeiras, dos tempos remotos aos atuais, de forma que não há como depreciá-las. Todavia, o etnocentrismo chegou ao Brasil com o colonizador português.

Etnocentrismo português e etnolinguismo tupi

As relações entre as línguas nativas e a europeia tiveram momentos impactantes e amistosos, podendo dar a ideia – para quem assim o desejar –, de que por isso os portugueses mereceriam ficar notados como homens cordiais. Na realidade, o etnocentrismo foi uma das armas mais usadas contra os indígenas e suas culturas, sendo o etnolinguismo tupi um dos mais afetados. Ainda no Brasil atual, o historiador Artur Cesar Ferreira Reis (1906-1989) afirmava haver línguas pobres e ricas e línguas superiores e inferiores, e tratava das línguas indígenas como rústicas e pobres (Bessa freire, 2011).

Por não terem sido constatadas nas línguas indígenas, no período colonial, as letras do alfabeto (f), (l) e (r), surgiram críticas de viajantes europeus sobre as sociedades indígenas. Nicolas Barré, piloto protestante de uma esquadra, escreveu em 1557 uma carta onde dizia: "(...) tudo me leva a crer que esses nativos são o povo mais bárbaro e estranho que existe sobre a terra. Eles vivem sem conhecimento de nenhum deus, sem inquietude de espírito, sem lei e sem nenhuma religião" (França, 2009).

Uma crítica que explicita uma diferença substancial entre as culturas e entre as línguas em especial, quando estas foram associadas à organização política e religiosa das tribos, foi a afirmação de não existirem entre os índios 'nem fé, nem lei, nem rei', numa referência à falta das letras (f), (l) e (r) (Gândavo, 1576, ed. 2004). Nas nações indígenas, constituindo a língua a representação do pensamento, dos valores e de seus modos de vida, tem nos significados das palavras a ligação com a terra e com a natureza que não conspiravam com os valores do antropocentrismo, do racionalismo, do cientificismo e do individualismo, vividos na Europa da época. As conexões processuais e históricas, por isso, têm fundamental importância no encontro entre as culturas.

Numa comparação qualitativa da língua portuguesa trazida pelos europeus com as línguas indígenas ágrafas faladas na Amazônia, estas últimas se constituíam em patrimônio linguístico existente na região que, diferenças à parte, equivaliam-se ao que aqui chegara, pois apresentavam exuberâncias e técnicas no trato dessas falas (Bessa Freire, 2003) e evidenciavam que a língua portuguesa não poderia substituí-las. A língua portuguesa, pertencente a um sistema formal de linguagem escrita, distinguia-se do sistema natural de fala indígena que usava apenas os fonemas, permanecendo sua grafia no universo da moda e da estética, com linguagens subjetivas, registrando situações ligadas aos ritos de passagem e às artes em geral, e cujos significados eram interpretados de acordo com o pensamento e a cultura de cada tribo. No cruzamento das falas portuguesa e indígena, elementos se mesclavam alterando em parte as línguas (a exemplo de *Y-Gûasu* para Iguaçu e de *mãdi'og*, *mandi-ó* ou mani-oca para mandioca). Teodoro Sampaio, estudioso da cultura e das línguas indígenas, escreveu em 1901 que nas trocas entre elementos houve alterações em ambas as línguas e que as duas assimilaram palavras segundo a fonética peculiar de cada uma (Sampaio, 1987. 5ª ed.).

É mais preciso afirmarmos, contudo, que houve conexões entre elas e que as contribuições recebidas tornaram as línguas índias mescladas. Quanto à inserção de elementos indígenas na língua portuguesa, estes foram inseridos de forma processual, como a dos dois últimos exemplos acima.

As línguas vernáculas faladas no Brasil, ao se misturarem às estrangeiras, principalmente com a expansão do uso do português europeu e da língua geral pelo território, fizeram com que muitas das línguas nativas fossem esquecidas. E se, atualmente, conta-se ainda com a presença de mais de cem línguas indígenas sendo faladas no Brasil, estas são resultados de misturas entre o português de Portugal e as línguas nativas faladas nas regiões brasileiras, cujas misturas provocaram deslocamentos linguísticos: o índio monolíngue foi transformado em falante da língua vernácula, e o índio bilíngue foi transformado em falante das línguas indígena e portuguesa, fazendo com que aumentassem seus campos de relações. Isso contribuiu para a ampliação da cultura das tribos.

O etnocentrismo predominante no discurso português sobre a maneira dos índios se expressarem na época apresentava textualmente uma suposta superioridade da língua portuguesa sobre as indígenas. Na gramática, o etnocentrismo aparecia através do estabelecimento de padrões de fala e escrita para os falantes da língua, fornecendo recursos e estruturas que só permitiam o seu uso formal, fora dos costumes indígenas. A gramática normativa procura padronizar a língua, indicando, através de suas regras, como se deve

falar e escrever corretamente. Porém, esse tipo de estrutura, privilegiando a prescrição de regras, desconsiderou os fatores sociais, culturais e históricos dos índios, ainda que os padres tenham vivido ao lado deles nas aldeias e observado seus costumes e seus modos de vida.

De outro modo, a sintaxe das línguas tupis dispunha de uma associação de palavras que serviam para a formação de seus enunciados. Essas palavras, como já dito, foram escritas e acentuadas levando em conta seus fonemas, muitos deles com sons anasalados, de modo a contribuir para manter o sentido dos significados das coisas. Nessa perspectiva, a conexão entre as línguas índias e as estrangeiras teve seu impacto linguístico diminuído. Ainda que a diferença nas formas e na estrutura de ambas fosse grande, o modo de traçar ou desenhar os caracteres das palavras tupis e de seus dialetos terminou por seguir o rigor da estrutura da língua portuguesa, fazendo com que a língua geral – que antes era somente falada – passasse a receber o alfabeto da língua estrangeira e trouxesse para si traços culturais não índios. Uma vez a língua geral tendo recebido um vasto vocabulário e uma estrutura gramatical, as línguas tupis de modo geral, com suas variações sonoras e imbuídas de um sistema tradutório, constituíram-se no Novo Mundo como línguas mescladas.

Se por um lado as línguas mescladas tiveram parte de suas diferenças superadas a partir de conexões, por outro, a política do Estado português induzia a uma hegemonização da língua portuguesa ao território. Ainda que a Coroa tivesse exigido dos padres o aprendizado das línguas indígenas para iniciarem rapidamente a organização dos aldeamentos, os estrangeiros portugueses, ao desprezarem as línguas nativas, manifestavam seu etnocentrismo. Em muitos lugares, as línguas estrangeiras foram impostas a povos considerados por eles inferiores, sendo este o caso da primeira invasão de Moçambique pelos portugueses em 1490 e da ocupação do território moçambicano entre 1890 e 1915, além de muitos outros exemplos na própria África. No Brasil, o entrelaçamento entre as línguas nativas e as estrangeiras por meio de falas e gestos não foram pacíficas (Viveiros de Castro, 2017), e as diferenças, sempre existentes, levaram os jesuítas a aprenderem as línguas indígenas e as estruturarem nos moldes indo-europeus, alfabetizando as palavras faladas a partir das regras da língua portuguesa, mas acentuando-as, como também já referido, de acordo com os fonemas das falas indígenas.

Não obstante, temos sempre que pensar a esse respeito como resultado de ações processuais, considerando que: "Tais processos nunca foram pacíficos: incluem intolerância, extermínio, conflito, diálogo e mestiçagem de formas e temas" (Pinheiro, 2015). O etnocentrismo, ao se manifestar na colônia sob a ação de uma política do Estado português, era direcionado à cultura indígena em geral e à etnolinguística indígena em particular, buscando inferiorizá-las. O padre Antônio Vieira, no "Sermão do Espírito Santo", desqualificou essas línguas ao defini-las como línguas "bárbaras", "incompreensíveis", "desarticuladas", "embrulhadas", "hórridas", "irracionais", "escuras" e com sons confusos (Bessa Freire, 2003). Imbuídos desses preceitos, os portugueses chegaram à colônia provocando mudanças nas formas de uso das línguas nativas, aportuguesando-as por meio de suas falas, buscando a hegemonia da língua portuguesa sobre as demais.

Contudo, o discurso hegemônico foi minimizado mediante as conexões e misturas

entre as línguas, especialmente no contato com os jesuítas. A língua portuguesa europeia, apresentada como língua superior e hegemônica, e difundida como tal pelo território, não teve êxito diante da expressividade massiva do etnolinguismo indígena, cujo uso corrente abrangia todo o território. Ou seja, desde a colônia até a administração do Marques de Pombal, na segunda metade do século XVIII, predominavam as línguas dos povos indígenas.

Os jesuítas, como tradutores oficiais das línguas índias ao lado de viajantes estrangeiros, registraram os costumes e hábitos dos habitantes do Brasil durante o período colonial. Esses registros, realizados em língua portuguesa, já carregavam influências das línguas tupis, pois havia muitos léxicos indígenas com semânticas ligadas à natureza – a exemplo da mandioca (*mãdi'og*) – que não poderiam deixar de constar desses registros, uma vez que inexistiam no vocabulário português. Não era possível renomear coisas cujas semânticas não poderiam ser traduzidas para o português, pois tanto as palavras quanto os produtos, como é o caso da mandioca, não existiam na Europa. Assim sendo, a língua portuguesa, como parte de um sistema de linguagem formal, teve de se adequar a um sistema de linguagem cujos vocábulos eram extraídos das coisas da natureza brasileira. O vocábulo indígena 'Paranã', por exemplo, possui uma semântica que não se adequa à portuguesa, pois a serventia e o uso que ambas as culturas fazem das águas marítimas e dos rios certamente não são totalmente semelhantes, nem totalmente distintas.

É a partir desses tipos de distinções e aproximações que a mestiçagem mostra sua capacidade combinatória; a semântica é diferente, mas os mares e os rios são utilizados por todos; em alguns aspectos se diferem, em outros se assemelham. Não fosse por essas combinatórias, ao invés de mesclar haveria uma mudança arbitrária nas significações das coisas, e, por consequência, uma mudança na história das populações indígenas (Pinto, 1977).

No processo de mestiçagem entre as línguas não houve substituições de elementos conectivos. As nomeações dadas pelos indígenas às coisas da terra baseadas nas forças da natureza mantinham relações com as propriedades da terra, com a textura das folhas, com o cheiro, o gosto, o sabor, o tipo, com a função e a origem das árvores, com a força, a função e a beleza dos animais, e assim por diante.

Conforme o Brasil se constituía como nação, principalmente a partir da administração de Marquês de Pombal no século XVIII, a língua portuguesa foi lentamente se tornando uma língua nacional. Foram reescritos e modificados muitos nomes com status de mestiço, a exemplo da palavra Paranã (mar, rio) que passou a se chamar Paraná a partir de várias misturas, excluindo-se o som nasal da palavra indígena (Sampaio, 1987, 5ª ed.). Modificações como essa em nomes da fauna e da flora, advindas das mesclas, podem ser identificadas sucessivamente em nomes como jacaré, tatu, anu araponga, ariranha, jararaca, piranha, perereca, preá, sabiá, seriema, tamanduá, tucano, e a plantas, do tipo indaiá, pindoba, piripiri, taquara, abacate, abacaxi e muito mais. Na culinária, nomeou-se a pipoca, o pirão, a pururuca, a mandioca, o açaí, o aipim, o bauru, o cacau, o cará e milhares de outros alimentos. Além da fauna, da flora e da culinária, muitas cidades receberam nomes tupis mesclados como Pindamonhangaba, Piracicaba, Ubatuba, Caraguatatuba, Ipanema, Guanabara, entre outras muitas. E ainda há importantes

expressões mestiças de origem Tupi usadas no cotidiano como 'ficar com nhenhenhém', 'ficar jururu', 'chorar as pitangas', 'estar na pindaíba', 'ir para as cucuias' etc.

As nomeações dadas pelos indígenas às coisas foram originadas a partir de uma complexa relação destes com a terra e com a natureza, e possuem características endógenas, embora tenham posteriormente recebido modificações. Nesse contexto, as línguas tupis não poderiam ser desprezadas e muito menos substituídas, pois as conexões as constituíam como parte integrante de um processo complexo e legítimo de mestiçagem entre línguas, que possuem valores sociais e culturais próprios. Foi nesse processo que a língua portuguesa brasileira se formou, como resultado das misturas entre as línguas faladas pelos indígenas, a língua portuguesa europeia e todas as outras que aqui chegaram.

Mistura e mestiçagem na língua geral brasílica

O Tupi, tronco linguístico de grande extensão e expressão cultural para o Brasil, foi base de criação e desenvolvimento de mestiçagens. Inicialmente, essas se constituem na relação entre elementos de oposição que fazem conexões, promovendo a pluralidade nas relações: "Tais modos não binários desconhecem o dilema entre identidade e oposição: a mestiçagem se constitui como uma trama relacional conectiva, cujos componentes não remontam saudosa e solitariamente a instâncias aurorais perdidas" (Pinheiro, 2006).

As línguas de origem Tupi faladas nos primeiros anos da colônia, em toda a sua variedade, foram mescladas com as línguas estrangeiras (inicialmente portuguesa, espanhola, francesa e holandesa), com a inclusão de sotaques, fonemas e outros elementos: "A multiplicidade e a variação derivaram da contribuição de inúmeras culturas que para cá trouxeram línguas, falas e imagens que se mesclaram às ameríndias, gerando um enorme e inacabado processo de trocas e traduções entre linguagens, gestos, lendas e mitologias" (Pinheiro, 2015). Posteriormente, outras línguas tiveram contato com a língua portuguesa e as indígenas, como a africana, a árabe, a chinesa, a japonesa, a italiana, a inglesa e outras.

Como resultado dessa mestiçagem entre línguas, paisagens, objetos e pessoas, foi nomeada uma infinidade de coisas que se inscreveram nos locais ou regiões onde viviam os diferentes grupos de índios, negros e outros grupos étnicos, bem como em lugares onde eles não se encontravam. São nomes mesclados, oriundos das relações processuais entre ambientes natural e humano.

Assim, vemos que a língua portuguesa brasileira se formou a partir de inúmeras conexões, sendo principalmente constituída pelas mesclas com as línguas de origem latina-afro-arábico-asiático-indígena, e outras misturas que determinaram as características mestiças da língua. As línguas tupis, por sua vez, foram sofrendo modificações que as impediram de desaparecer por completo ao longo da história (Monserrat, 1998), a exemplo da língua geral nheengatu, falada atualmente na Amazônia e que se originou da língua geral amazônica. Na medida em que as mesclas ocorriam, fortaleciam-se os vínculos linguísticos, sendo imprescindível, para isso, os vocabulários das línguas que haviam sido introduzidas. A partir da gramatização, foram acrescidas às línguas indígenas atualizações como as que foram realizadas por Ermanno Stradelli no vocabulário Português-Nheengatu – Nheengatu-Português, deixado por ele em 1923.

A língua portuguesa brasileira, como resultado de um emaranhado de misturas, tornou-se mestiça e complexa, e aos poucos foi se distanciando da língua de Portugal. As misturas foram dando à língua brasileira uma pluralidade vinculada a fatores naturais, sociais e culturais, que ultrapassou o caráter nacionalista e fronteiriço de grande parte das línguas nacionais. É também interessante a extensão de seu conjunto lexical, em grande parte cedido pelas línguas indígenas, entre outras, e que se mantém aberto para a inclusão de novas palavras.

Desde a independência do Brasil, começou-se a levar em conta na literatura o distanciamento entre a língua portuguesa falada na Europa e a língua portuguesa mesclada e plural do Brasil. Segundo José Ribamar B. Freire, entre os estudos críticos que apontaram para esse distanciamento estão compêndios, vocabulários e gramáticas, dentre os quais se destacam: Vocabulário brasileiro (1853), de Braz da Costa Rubim; Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (1875/1888), de Antônio Joaquim de Macedo Soares; Dicionários de Vocábulos Brasileiros (1889), de Henrique de Beaurepaire-Rohan; e Estudos Lexicográficos do Dialeto Brasileiro (1875-1891), de Macedo Soares. Para este autor, em Macedo Soares se encontram maneiras de tratamento da língua brasileira, impulsionando-a a uma regionalização com palavras do tipo: 'do Brasil', 'nossa', 'nacional', da 'pátria', 'língua de cá', entre outras (Bessa Freire, 2003).

Ao chegarem ao Brasil, os portugueses viram as línguas indígenas serem faladas em diversos moldes pelos índios, e os jesuítas, ao escreverem-nas, produziram vocabulários, gramáticas, poesias e catecismos. Isso propiciou o surgimento da escrita sistemática da língua geral brasílica, falada por índios, jesuítas, colonos, guarda nacional, viajantes, mascates e pelos bandeirantes, visto que a língua portuguesa europeia não era falada entre índios e nem entre índios e colonos (Bessa Freire, 2003). Os jesuítas portugueses foram aqueles que, segundo Stradelli (2014), disciplinaram com gramáticas e vocabulários as línguas tupis, fazendo com que a língua geral brasílica ou amazônica passasse a ser estruturada com a introdução de elementos não índios, com um conjunto lexical e semântico trazido de fora.

Nas relações processuais e conexões que vieram a ocorrer entre as línguas, a portuguesa trazida pelos descobridores foi se modificando ao se apropriar de léxicos de línguas indígenas e de pronúncias que as tornaram uma língua nacional mestiça

Considerações finais

Nestas considerações, ressaltamos as contribuições sociais que as línguas tupis deram às sociedades índia e não índia, como resultado das interações, das conexões e das mestiçagens entre elas e as línguas estrangeiras, sobretudo com a língua portuguesa europeia. Contudo, cabe lembrarmos que todas as formas de linguagem são parte do cotidiano e da experiência humana. Para Maria do Socorro Pimentel da Silva, Jakobson (1970) privilegiava os aspectos funcionais da linguagem, em que diferentes mensagens, ao serem veiculadas, possibilitam diversas significações para as coisas (Silva, 2009), definindo em cada uma a sua função e possuindo todas elas uma função social.

Em sua funcionalidade, a língua geral brasílica servia de comunicação entre índios e colonos e entre índios que falavam vários dialetos. Ao aprenderem essa língua geral,

os padres jesuítas atraíam índios para os aldeamentos, intensificando lá o uso da língua brasílica, o ensino da língua portuguesa e o trabalho no sistema escravista, voltado para os interesses da Corte. Assim, os índios deixavam a vida livre nas aldeias para viverem como 'índios mansos' ou escravos utilizados como força de trabalho pelas missões jesuíticas e por colonos. Outra funcionalidade dessa língua era a de servir de controle da variação linguística usada na região (Cruz, 2011), uma vez que a língua geral daria conta da comunicação entre as tribos e colonos.

Sendo a língua geral brasílica a que primeiramente recebeu o alfabeto e a escrita, as demais continuaram sendo usadas de forma oral no interior das aldeias. Desse modo, muitas das línguas tupis vernáculas se tornaram segunda língua, enquanto outras, aos poucos, foram entrando em desuso. Esse desaparecimento foi vinculado, em grande parte, à escravização e ao envio de índios aos aldeamentos. Havia outros que fugiam para outras aldeias, misturando-se aos que falavam outros dialetos.

Portanto, os primeiros vocabulários da língua geral tiveram forte ligação com a escravização indígena e com a criação dos aldeamentos, lugares onde se realizava a catequização. Nesses locais, aqueles índios que ainda não eram bilíngues acabavam se tornando. Na medida em que crescia o número de aldeamentos e de catecúmenos, a língua geral brasílica se expandia pelo território e o bilinguismo se espalhava pelas aldeias, que passavam a falar, além das línguas locais e/ou dialetos, a língua geral como a principal e a língua portuguesa.

Ao ser levada para os arredores e para o interior das aldeias, essa língua brasílica permitiu, através de seu estudo sistemático e dos registros, certo conhecimento do modo de vida indígena, valorizando sua formação étnica. Os vocabulários e a escrita contribuíram também para a escolarização, tendo como ponto de partida a criação da primeira escola no Maranhão e Grão-Pará em 1626, pelo padre Luiz Figueira (Bessa Freire, 2011), a formação de professores em língua indígena e a ampliação do conhecimento da língua em nível nacional (Monserrat, 1998). Como já mencionado, além dessas contribuições, a língua indígena mesclada legou ao país milhares de nomes de pessoas e objetos, contribuindo para a formação do conjunto lexical da língua portuguesa brasileira e para a formação da cultura geral do Brasil. A língua tupi esteve presente na literatura colonial, no romantismo e no modernismo (Navarro, 2013).

O uso social da língua é mais amplo do que sua expansão medida pela quantidade de tribos que as falam, pois é qualitativo em muitas medidas. Na construção de frases em tupi, por exemplo, pode-se dar a entender significados distintos se comparados à semântica de outras línguas: "A' é ogũeru so'o orébe". Em línguas tupis ou língua geral, essa frase possui significado mais amplo do que: "Ele trouxe carne para nós", em português brasileiro. Trazer carne para o índio significa sair em busca da caça, relacionar-se com animais, separar o que pode do que não pode ser caçado, proteger a caça de predadores etc. Misturando-se as línguas, mesclam-se com elas os modos de vidas. Outras contribuições sociais das línguas tupis ou língua geral são os registros de documentos e da literatura, onde poemas e histórias míticas eram escritos, compondo um quadro cultural a ser contado e lido pelas gerações posteriores.

As contribuições sociais da língua geral ou amazônica para a língua portuguesa

brasileira foram múltiplas e variadas na sociedade brasileira, e aparecem em muitos aspectos: nas nomeações realizadas, nas danças, nas festas, no uso de enfeites no corpo, nas pinturas, no grafismo, nas decorações das casas, nos tipos de móveis, nos utensílios domésticos, nas ferramentas, na alimentação, entre muitas outras coisas.

Ao concluirmos esta análise, podemos observar que o uso social da língua vem de encontro a uma condição mestiça que se dá pelo contato, pela variação e pela multiplicidade. E o contato entre duas ou mais sociedades faz com que as línguas sofram influências, tanto naquilo que as aproximam como naquilo que as distinguem. A sociolinguística considera esse fenômeno como multidimensional, isto é, sofre influências de variáveis sociais, políticas e culturais (Silva, 2009). O desaparecimento de uma língua não ocorre pelas influências recebidas no contato com outras, pois a mestiçagem não promove a substituição de uma em detrimento de outra. Porém, o desaparecimento pode ocorrer pelo esquecimento resultante da hegemonia e da monopolização de uma língua em relação a outra, principalmente quando há falta de registros, de vocabulários, de gramáticas, enfim, de uma estruturação linguística que ajude a preservá-la.

Referências

BESSA FREIRE, José Ribamar. **Da Língua Geral ao Português: para uma história dos usos sociais das línguas na Amazônia.** Rio de Janeiro, UERJ – Instituto de Letras, 2003. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.

_____.**Rio Babel: a história das línguas na Amazônia.** – Rio de Janeiro: EdUERJ. 2011.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal.** Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CRUZ, Aline. **Fonologia e gramática do nheegatu.** Universidade Livre de Amsterdã - Holanda. (Vrije Universiteit), 2011.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **Andanças pelo Brasil Colonial: catálogo comentado (1503-1808).** Jean Marcel Carvalho França e Ronald Raminelli. – São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MONSERRAT, Ruth Maria Fonini. **Línguas Indígenas no Brasil Contemporâneo.** In: Índios no Brasil. Luís Donisete Benzi Grupioni (Org.). 3ª ed. - São Paulo: Global: Brasília: MEC, 1998.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Dicionário tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil.** 1ª ed. São Paulo: Global, 2013.

PINHEIRO, Amálio (Org.). **O Jornal e a cidade: um barroco de viés.** São Paulo: Intermeios, 2015.

_____. **Mídia e Mestiçagem.** In: PINHEIRO, Amálio (org.). Comunicação e Cultura. 1ª edição, Campo Grande – MS. Editora Uniderp, 2006. Pág. 17 a 31.

PINTO, Milton José. **Análise semântica de línguas naturais: caminhos e obstáculos.** Rio de Janeiro. Forense UNIVERSITÁRIA, 1977.

SAMPAIO, Teodoro. **O Tupi na Geografia Nacional.** (Introdução e notas de Frederico G. Edelweis). – 5ª ed. – São Paulo: Editora Nacional: Brasília, 1987.

SILVA, Maria do Socorro Pimentel da. **Reflexões sociolinguística sobre línguas indígenas ameaçadas.** – Goiânia: ed. Da UCG, 2009. SUASSUNA, Ariano. In: Dicionário tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil. Eduardo de Almeida Navarro.1ª ed. São Paulo: Global, 2013.

STRADELLI, Ermanno. **Vocabulário Português-Nenheengatu, Nheengatu-Português.** Revisão Geraldo Gerson de Souza. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

SUASSUNA, Ariano. In: **Dicionário tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil.** Eduardo de Almeida Navarro.1ª ed. São Paulo: Global, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: um povo tupi da Amazônia.** Eduardo Viveiros de Castro, Camila de Caux, Guilherme Orlandini Hurich. Edições SESC. - 3ª ed. São Paulo, 2017.

BARROCO: BRASILEIRO E NEGRO

Herbert Fernando Cruz Bonomastro (Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP)[1]

Introdução

No final do século XVI, Martinho Lutero (Alemanha 1483 – 1546) inicia um processo de questionamentos ligados aos dogmas da Igreja Católica, dando início a um grande movimento religioso que será intitulado de Reforma Protestante. Dentro desta chave da Reforma, Martinho Lutero condenará a idolatria de imagens santas e pagãs, causando um grande impacto na produção cultural do período, denominada Renascimento.

Tal arte renascentista tinha como base um retorno aos clássicos, Grécia e Roma, tendo como um dos elementos de inspiração, em sua produção artística, questões religiosas e pagãs, como por exemplo "O Nascimento de Vênus" (Botticelli – 1483) (figura 1) e a "Transfiguração" (Rafael – 1517) (figura 2); desta maneira, a Igreja Católica busca uma outra forma de se expressar a partir da arte, isso porque a principal forma de difusão cultural do período era esta, e a Igreja Católica a utilizará com o intuito de ensinar seus preceitos e dogmas.

Figura 1: "O Nascimento de Vênus" 1486, Têmpera. Sandro Botticelli. Galleria Degli Uffizi – Itália. Disponível em: https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere#&gid=1&pid=1 Acesso em: 02/08/2021

[1] Herbert Fernando Cruz Bonomastro formado em História pela Universidade Federal de São Paulo, atualmente cursando Pós-Graduação em História da Arte na Universidade Belas Artes – São Paulo. Atua como professor na rede particular de ensino médio. bonomastro@hotmail.com

Figura 2: "Transfiguração" 1520, óleo sobre tela. Rafael Sanzio. Museu do Vaticano – Vaticano. Disponível em: https://virusdaarte.net/rafael-sanzio-a-transfiguracao/ Acesso: 02/08/2021

A saída encontrada pela Igreja Católica a partir do Concílio de Trento (1546) foi uma profunda reforma em sua maneira de pensar e de se expressar; entre vários pontos, buscou-se a elaboração de um novo estilo artístico que reafirmasse os dogmas da Igreja, dando origem ao Barroco, costume que iria modificar diversos cânones ligados à produção do Renascimento. Outro ponto importante do Concílio de Trento foi a criação da Companhia de Jesus, e os jesuítas foram os responsáveis por difundir a fé cristã católica, tendo criado raízes no continente americano no período colonial, estádio em que tal acontecimento teve grande importância na compreensão do Barroco no Brasil no século XVIII.

O Barroco denominado brasileiro será "redescoberto" por nossos modernistas no início do século XX, que estavam buscando compreender sua produção e seus elementos, além daqueles desenvolvidos na Europa, designados a relacioná-los a um novo Brasil, moderno, miscigenado e nacional, com todas as complicações que estes adjetivos podem trazer ao relacionarmos arte e nação.

Barroco

Importante salientar que este trabalho não está ligado a um debate das técnicas de produção do barroco ou do modernismo – europeu ou brasileiro –, mas sim às formas e aos motivos para a produção artística, levando em grande consideração seus agentes de produção e seus contextos históricos, isso porque, segundo Adorno (2021)[2], a melhor representação de um estilo artístico não é somente sua produção perfeita ligada à técnica, mas sim como essa técnica é usada para demonstrar a autonomia da produção, onde os elementos presentes em uma obra de arte não são meramente decorativos, mas, ao

[2] ADORNO. Theodoro W. Sem diretrizes: Parva aesthetica. Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti – São Paulo: Editora Unesp, 2021.

contrário, carregam consigo a visão do artista referente ao estilo artístico representado, por exemplo, pelo barroco do século XVI na Europa, e pelo barroco do século XVIII no Brasil; sendo assim, o estilo e sua forma de produção podem tanto reafirmar ou contrariar por sua teoria básica de formação.

Um bom exemplo para esse debate proposto por Adorno é a própria crítica de arte, isso porque, ao passar do tempo, os artistas vão trazendo novas visões, novas roupagens para os estilos artísticos e acabam sendo criticados, não por sua produção, mas sim por sua distância em relação à arte dita como correta quando relacionada à técnica. Desta forma, este trabalho irá trazer, em análise, a técnica e a produção, o artista e seu ambiente.

Ao falarmos de barroco, devemos nos ater às formas como esta arte foi analisada pela sociedade europeia do século XVI, que coloca o barroco como uma algo ligado ao bizarro, ao exagero, como a própria definição da palavra barroco "Pérola imperfeita"[3]. Porém, com o passar dos séculos, o barroco – ou seiscentista –, como também pode ser chamado o movimento, foi denotado de novas visões em compreensões, chegando ao século XIX com aceitação de sua produção a partir da arte alemã.

Para falarmos do barroco e de seus desdobramentos culturais precisamos compreender o que foi o século XVI, período de sua elaboração, e como os movimentos daquele século acabaram por alterar em grande medida a política, a religião e a sociedade europeia. Quando falamos do século XVI, devemos compreender que foi um período de grandes rupturas nas tradições, estando estas ligadas às doutrinas religiosas elaboradas durante toda a Idade Média, onde a moral cristã se colocava como a formadora de regras e de leis, tendo sua verdade como única, dogmática, que não poderia ser questionada quanto mais contrariada; porém alguns fatos históricos acabam por exemplificar as rupturas, sendo eles o humanismo, a revolução científica, a reforma protestante e o descobrimento do Novo Mundo, assim, o conceito de verdade volta à tona em um espaço de disputa.

Para falarmos de barroco, precisamos compreender suas características próprias, como a utilização do naturalismo com o intuito de demonstrar sentimentos como dor, medo, espanto; contraste de cores ou jogo de luzes, utilizando do contraste em claro e escuro para enfatizar ações presentes na obra e ideia de movimento, para representar as ações da obra e até mesmo uma sexualidade. Não podemos perder de vista as ações da Igreja Católica presentes no Concílio de Trento, que, a partir das obras de arte buscam reafirmar os dogmas da própria instituição, buscando trazer uma aproximação maior entre o humano e o divino, o sagrado e o profano, com o intuito da população "se ver" representada nas imagens.

A arte barroca não ficou restrita somente à religião, como também apresentou obras ligadas ao mundo grego e romano, com elementos ligados à sociedade europeia do século XVI, em que se podem citar como principais expoentes, na pintura barroca, Caravaggio (1571-1610) em "A dúvida de Tomé (figura 3), Velásquez (1599-1660) em "As meninas" (figura 4).

[3] TAPIÉ. Victor-Lucien. O Barroco. Tradução Armando Ribeiro Pinto – São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo. 1983.

Figura 3: “A Dúvida de Tomé” 1599, óleo sobre tela. Michelangelo de Marise Caravaggio. Potsdam - Alemanha. Disponível em https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-duvida-de-tome-caravaggio/ Acesso em 02/08/2021

Figura 4: “As meninas” 1656, óleo sobre tela. Diego Velázquez. Madri - Espanha). Disponível em: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f Acesso: 02/08/2021

O barroco também pode ser visto na escultura, como por exemplo em Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) “O êxtase de Santa Teresa” (figura 5) onde podemos perceber os elementos do estilo artístico, contraste de claro e escuro, ideia de movimento e êxtase.

Figura 5: “O êxtase de Santa Teresa” 1645-1652. Mármore e bronze. Gian Lorenzo Bernini. Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria Della Vittoria. Roma - Itália. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Êxtase_de_Santa_Teresa Acesso: 02/08/2021

No Brasil, o Barroco é definido pelos historiadores como Barroco tardio, isso porque o estilo artístico só se desenvolve na metade do século XVIII, no ciclo do ouro, na região de Minas Gerais, região esta composta por uma elite branca, ligada, em sua grande maioria, a portugueses, a escravos provenientes do continente africano e a mulatos, grupo este que será de profunda importância em nossa análise. Vale lembrar que os negros não só eram considerados como peças compradas em mercados, como também vistos como "mãos e braços" de seus senhores por realizarem praticamente todos os ofícios.

O ciclo do ouro é o terceiro ciclo econômico presente no Brasil colonial, sendo os dois primeiros Pau-Brasil e Cana-de-açúcar. Por que devemos entender as particularidades deste ciclo para falarmos da arte barroco? Isso se dá pelo fato de o ciclo do ouro levar ao surgimento dos primeiros núcleos urbanos no Brasil colonial, onde até então tínhamos o Pau-Brasil como uma ação extrativista, e a Cana-de-açúcar produzida em grandes extensões de terras, engenho, onde os insumos alimentares era produzidos dentre da própria propriedade, e aquilo que não poderia ser produzido era importado da Europa.

A descoberta do ouro provocou um enorme ciclo migratório da Europa, dando-se destaque a Portugal; acredita-se que 40% da população da metrópole para o Brasil colonial, mais especificadamente para a região de Minas Gerais, vieram em busca do ouro, criando a necessidade da ampliação da produção de alimentos e de bens de consumo na colônia, visto que demorava muito tempo para a chegada dos produtos vindos da Europa. Desta forma, esse grande contingente populacional leva a uma integração das regiões da colônia, e temos carnes vindas da região sul, e escravos vindo da região norte/nordeste, porque estas regiões perderam seus destaques com o fim do ciclo da cana-de-açúcar, e a mudança da capital da colônia de Salvador para o Rio de Janeiro, local de onde o ouro era levado para Portugal.

A chegada de tantos imigrantes e as grandes riquezas provenientes da extração do ouro acabam por criar uma elite colonial, que busca, na Europa, a erudição e os conhecimentos na intenção de – a qualquer custo – fazer parte do mundo metropolitano e, por isso, conhecimentos, debates, questionamentos presentes do mundo europeu do século XVIII acabam por chegar à colônia Brasil e, juntamente com eles, a arte barroca. Para exemplificar este ponto, trabalharemos com o conceito de Capital Cultural de Pierre Bourdieu[4], um autor contemporâneo ao barroco, que nos traz que a educação sem debates ou questionamentos acaba por perpetuar diferenças e padrões sociais e morais, mantendo a desigualdade social, que é vantajosa para o grupo dominante; sendo assim, podemos identificar como a educação e a arte europeia acabam por moldar o funcionamento da sociedade de mineira, isto porque sua elite local quer se distanciar da população "comum" da região, principalmente dos escravos, buscando diversos elementos, como os já citados, educar seus filhos na Europa e o uso da arte.

A arte barroca tem função central na organização da sociedade mineira, destacando-se dois pontos: Igreja Católica e elite colonial. A Igreja Católica usou a mesma

[4] BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. A reprodução. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

ideia presente na Europa na colônia Brasil, que era difundir sua fé a partir da arte, e encontra, na região de Minas Gerais, um solo muito fértil, porque temos uma população europeia, indígena, mestiça e negra, uma organização urbana e riquezas, que acaba na construção de diversas igrejas e ordens, tendo sua arquitetura e suas decorações ao estilo barroco. Nesse contexto, inserimos a elite, porque, juntamente com a Igreja Católica, apresenta-se como um grande mecenas na produção artística, na intenção de se destacar socialmente; não podemos nos esquecer de que a religião não era vista somente como uma condição de fé, mas sim como sociedade, política e economia. Um bom exemplo para essa questão são os camarotes presentes nas igrejas, financiados e utilizados pelas elites, que, ao mesmo tempo em que se distanciavam das pessoas comuns, destacavam-se para estas mesmas.

Mas afinal de contas, qual era o barroco brasileiro? Para responder a esta pergunta temos que retomar o conceito já apresentado por Adorno (2021), justificando a arte não pela questão plástica, mas sim como os artistas se utilizam dela; aqui podemos citar alguns dois dos principais artistas, sendo eles Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho (1730-1814), Manuel da Costa Ataíde, Mestre Ataíde (1762-1830).

Ao observamos as produções artísticas, podemos rapidamente notar as técnicas da arte barroca, como o contraste entre claro e escuro e a demonstração de sentimentos. Porém o que nos chama mais a atenção não são as características que dão o nome de barroco a essa produção artística, mas sim o que a difere, como por exemplo, na pintura do teto da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, feita pelo Mestre Ataíde (figura 6), feita com todas as técnicas de coloração, de ilusão e de forma, porém com as fisionomias dos rostos com ares mais mestiços, com coloração da pele mais escura, pelo uso de cores mais vibrantes, o que nos mostra que todo estilo artístico se dá pelas mudanças, pela busca daquilo que faz sentido ao artista. Mestre Ataíde produz sua arte não só de seus conhecimentos técnicos, mas também por aquilo que ele vive, pelas pessoas com quem ele convive, pelo ambiente social do qual ele faz parte, um ambiente colonial, escravocrata e mestiço; sendo assim, esses elementos acabam por compor sua produção artística.

Os mesmos referenciais podem ser percebidos nas obras de Aleijadinho, que se utiliza daquilo que está a sua volta; vale lembrar que estes artistas não foram para a Europa estudar, mas sim aprenderam no então Brasil colônia, a partir de oficinas de arte, levando-nos a uma grande contradição ou a uma grande ironia, já que, seguindo o pensamento de Bourdieu, a elite que busca na Europa os modos de se distanciar da população, utilizando a arte como meio, acaba por criar uma forma em que esta dita população comum vem representada e marcada para toda a história a partir da própria arte barroca.

Figura 6: Teto Igreja São Francisco de Assis. 1771. Mestre Ataíde. Ouro Preto – Minas Gerais. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_São_Francisco_de_Assis_(Ouro_Preto) Acesso:02/08/2021

Modernismo

Os debates a respeito da história da arte são contínuos e cada vez mais repletos de novas reflexões ligadas à produção da arte; não falamos somente do ato da produção, mas sim referente aos meios que levam à produção; desta forma, para entrarmos no próximo tópico, modernismo, faz-se necessário pensar na teoria proposta pelo filosofo Immanuel Kant (1724-1804), que trabalha suas teorias ligadas ao modo de se produzirem conhecimentos, modos de se produzir ciência, com destaque a dois títulos "Crítica a Razão Pura"[5] – 1781 e "Crítica a Razão Prática"[6] – 1788; no primeiro, discute-se a produção do conhecimento, o conhecimento verdadeiro; e, no segundo, as questões ligadas à moral e à sociedade. O texto que nos interessa de Kant é "Crítica da Faculdade de Julgar"[7] – 1790, onde o autor coloca que "A arte é o que é porque não serve para nada". Esta frase nos leva a uma nova discussão a respeito da função da arte, porque, até o presente momento de nosso debate, a arte sempre esteve ligada a uma função social, sendo ela a de educar de acordo com os moldes da moral católica, separação social entre elite e população comum, mas Kant enuncia uma outra forma de se olhar e de pensar a arte, em que não importa somente a arte que foi produzida, mas sim como esta produção é sentida por quem a observa; aqui Kant retoma as ideias de belo iniciadas por Platão[8], que dizia que a arte nada mais era do que uma cópia, por isso não possuía valor; Platão faz essa afirmação dentro de um contexto de sociedade grega; Kant, por sua vez, fala de uma sociedade contemporânea ligada a revoluções, como a Francesa e as Industriais, colocando a arte como algo a ser visto e sentido individualmente, causando sensações, críticas e

[5] KANT, Immanuel. Crítica da Razão Pura. 5a Edição. Trad.: Manuela Pinto e Alexandre Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
[6] KANT, Immanuel. Crítica da Razão Prática. Trad. Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
[7] KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade de Julgar. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Braganca Paulista: Ed. Univ. São Francisco, 2016.
[8] PLATÃO. A República. 7. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

percepções próprias não só a quem produz, mas principalmente a quem a contempla; desta forma, esse pensamento será tido como norte ao debatermos a arte moderna na Europa e no Brasil.

Ao falarmos de modernismo, citamo-lo de diversas formas, como modernismo, vanguardas europeias ou vanguardas históricos, pois tal movimento artístico, surgido na Europa dentro do século XIX, promove diversas modificações no modo de se fazer a arte e principalmente no modo de se pensar a arte; ao falarmos de século XIX na Europa, devemos nos ater a suas ligações coloniais e imperialistas junto ao continente africano e asiático; de onde chegam à Europa não somente as riquezas econômicas, mas também, as riquezas culturais e sociais; esse período histórico ficou conhecido como Belle Époque, tempo de grande euforia social, política e econômica, porém de curta duração, dado o contexto do modernismo, que traz a 1º Guerra Mundial, marcando reflexos na produção artística.

Importante lembrar que a arte é um movimento de mão dupla, que, ao mesmo tempo em que a sociedade lança para a arte seus motes de produção e seus significados, a arte também manda para a sociedade formas de se ver, de pensar e de agir, sendo assim, o movimento modernista está amplamente ligado ao pensamento europeu do século XIX, tecnológico, inovador, dominador e, ao mesmo tempo, busca quebrar padrões estabelecidos nos cânones artísticos vindos de séculos passados. Esse modernismo artístico, agora livre para produzir arte, a partir do surgimento da máquina fotográfica e da tinta óleo, busca representar a vida a seu modo de ver e de viver, aplicar suas visões e sensações, utilizando cores e formas na busca de registrar, qual que seja sua impressão, algo ou alguém, não sendo necessário uma figura pública ou um local histórico, mas podendo ser somente uma pessoa ou somente um local.

O modernismo no Brasil teve profundas referências nas vanguardas europeias, porque, desde o final do século XIX e começo do XX, a produção artística europeia passa por profundas mudanças, deixando de lado o academicismo, buscando outras formas de expressão; tais movimentos se aprofundam ao passar da Grande Guerra ou 1º Guerra Mundial e as mudanças artísticas chegam ao Brasil na busca de uma arte genuinamente brasileira, composta por elementos sociais e culturais, tendo na pintura exemplos como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, entre outros. Todos utilizam seus conhecimentos das vanguardas europeias na criação de uma arte brasileira, em que criticam, por exemplo, a Academia de Belas Artes, pela imitação dos cânones europeus, sem referência à cultura brasileira.

Debate

Dentro desta chave de produção, faz-se necessária a compreensão da função destes negros e mulatos dentro da sociedade escravocrata e minerado, que, conforme citamos, estes homens e mulheres eram responsáveis por boa parte de tudo aquilo que era produzido na região de Minas, local em que a arte também se faz presente, representada, por exemplo, por ourives, marceneiros, sapateiros, construtores, arquitetos e pintores que, de forma direta ou não, acabam por expressar suas culturas e suas técnicas nas produções artísticas, apesar de que, na historiografia tradicional, colocarem-se estas produções

ligadas ao colonizador e a sua cultura.

Neste momento, faz-se necessário um grande levantamento da produção artística denominada afro-brasileira e de seus produtores, levando-nos a questionar sobre quem foram os grandes produtores de arte no período barroco, quais suas origens e se receberam os devidos créditos por suas produções[9].

Nessa análise, devemos retomar a visão da arte barroca como a arte fundamentalmente brasileira; para tal, faz-se uma análise da utilização da arte como elemento da criação de um imaginário nacional. Tem-se o Barroco ligado ao período colonial, o neoclássico com o Império e a Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios, ecletismo pré-moderno e modernismo como produções da República. Nessa chave, devemos compreender a função da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, tendo sido criada em 1816 por D. João VI a partir da missão francesa, sendo posteriormente renomeada como Academia Imperial das Belas Artes, com a função básica de desenvolver a produção artística brasileira, que, até aquele período, era controlado pela Igreja Católica. Estes parênteses são importantes porque esta Academia retoma elementos de produção ligados à Europa, não indo de encontro a elementos produzidos pela arte brasileira, como por exemplo, o barroco que posteriormente será compreendido pela sua produção artística, repleta de elementos ligados à cultura africana, afinal tal arte era produzida por escravos vindos do continente africano e por mulatos. Esta tensão foi retomada por Mario de Andrade na viagem intitulada Caravana Modernista.

Para este tema, tomamos como base a citação de Clarival do Prado Valladares "Ninguém poderá estudar a história da cultura brasileira sem indicar a presença de pardos e de pretos entre os artistas relevantes, sobretudo no período setecentista e oitocentista"[10] (MENEZES NETO, 2017, p.18).

Esta citação é importante ao reafirmarmos a participação dos negros, dos pardos e dos mulatos na formação nacional brasileira, não somente no âmbito artístico, mas também pensando em elementos culturais e sociais, visão esta que acaba, em diversos momentos, entrando em choque com uma historiografia tradicional, ligada a uma visão positivista, que coloca a cultura do colonizador como elemento fundante de nações.

No ano de 1924, a intitulada Caravana Modernista, composta por Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Paulo Prado decide viajar para as cidades históricas de Minas Gerais com a finalidade de acompanhar as missas da Semana Santa, e acaba por fazer uma viagem de produção artística e de análise do barroco. Para podermos compreender a participação dos modernistas nessa visão da arte barroca, faz-se necessária uma contextualização do movimento modernista no Brasil. Nessa visão, Mario de Andrade coloca o mulato como a solução do Brasil, isso porque o autor compreende que o mulato está ligado tanto "a Europa" como "a África" sendo fruto da miscigenação; vale lembrar que o Modernismo busca uma visão do nacional, onde o mulato se enquadra perfeitamente. Esta chave pode ser analisada a partir dos desenhos de Tarsila

[9] MENEZES NETO. Hélio. "Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira" (dissertação de mestrado).

[10] MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto:** a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.8.2018.tde-07082018-164253. Acesso em: 2021-05-28.

do Amaral, como nos poemas de Oswald de Andrade e no ensaio produzido por Mario de Andrade "O Aleijadinho"[11] (1928).

A partir deste ponto, os modernistas começam a analisar o barroco como uma obra vinda desta miscigenação, em que se podem encontrar elementos junto à Europa, não só na produção de uma arte religiosa, como também nos elementos ligados a arte do continente africano, na técnica e na forma de representar as imagens, valendo-se de deformações, de elementos culturais e religiosos. Não podemos nos esquecer de que a produção artística deste período era um ofício e, por um lado, permitia ao artística, mesmo dentro de regras, colocar seus próprios elementos na produção; do outro, porém, dificultava-nos saber quem realmente produziu tal arte, como por exemplo, Aleijadinho, João Francisco Munizzi, mestre Valentim.

Considerações finais

A busca modernista por uma arte nacional mostra-nos que o barroco brasileiro é muito mais do que suas definições europeias, porque a mão de obra negra e mulata insere, nas suas produções, elementos próprios, que até então eram desconhecidos ou desvalorizados, não nos permitindo dar destaques a seus autores. Porém, não podemos definir o barroco como a arte nacional, como fizeram os modernistas, isso porque o Brasil é um país de tamanho continental que teve, durante a sua história, o contato com diversos povos que deixaram diversas marcas na formação cultural. Vale lembrar que o modernismo como pensamento ideológico surgido na Europa (século XIX) tem por finalidade a busca por rupturas, isto é, pela quebra de padrões já estabelecidos sobre o que é arte e como se faz arte; desta forma, no momento que o modernismo brasileiro elenca o barroco com a arte nacional brasileira, acaba por deixar para traz seu mote de criação na tentativa de se criar um novo Brasil.

Então, podemos considerar que o movimento artístico do inicio do século XX intitulado de modernismo cumpriu com maestria a plástica, as formas do modernismo europeu, porém ao se debater sua ideologia, o movimento modernista acaba por ser "moderno" por se utilizar de um discurso nacionalista e elitista, porque seus principais representantes faziam parte de uma elite que não teve vivência com os elementos representados por suas obras; como também, nacionalista, na intenção de se encontrar uma arte genuinamente brasileira, não levando em conta a diversidade cultural brasileira nem debatendo os problemas ligados à miscigenação do povo brasileiro, à violência e à escravidão, analisando somente como um fato positivo na formação indenitária nacional.

Referências

ADORNO. Theodoro W. **Sem diretrizes: Parva aesthetica.** Tradução, apresentação e notas por Luciano Gatti – São Paulo: Editora Unesp, 2021

ANDRADE. Mario de. **"O Aleijadinho". In: Aspectos: Aspectos das artes plásticas no Brasil.** 2ª ed. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1975 [1928]

[11] ANDRADE. Mario de. "O Aleijadinho". In: Aspectos: Aspectos das artes plásticas no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1975 [1928].

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos.** Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti; prefácio Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARBOSA, Nelma Cristina Silva Barbosa. **Arte Afro-brasileira: identidade e artes visuais contemporâneas.** São Paulo. Pacto Editorial, 2020.

BENJAMIM, Walter. **Modernidade e os modernos.** 2ª Edição TEMPO BRASILEIRO Rio de Janeiro - RJ – 2000

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução.** 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós modernos.** São Paulo. Iluminuras, 2011

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar.** Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Braganca Paulista: Ed. Univ. São Francisco, 2016

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Prática.** Trad. Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura.** 5a Edição. Trad.: Manuela Pinto e Alexandre Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto:** a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.8.2018.tde-07082018-164253. Acesso em: 2021-05-28.

PLATÃO. **A República.** 7. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

TAPIÉ. Victor-Lucien. **O Barroco.** tradução Armando Ribeiro Pinto – São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

ZILIO, Carlos. **"A questão política no modernismo"**. In: Fabris, Annateresa; Chiarelli, Tadeu (Orgs.) "Modernidade e modernismo no Brasil: uma revisão crítica". Campinas: Mercado de Letras, 1994.

A CARTOGRAFIA DAS SAUDADES NAS CANÇÕES DO PESSOAL DO CEARÁ

João Lucas Vieira Nogueira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP)[1]

Introdução

A saudade é um tema que me arrodeia desde que, ainda adolescente, levando certa baforada de mormaço pela janela do quarto, naquele horário de meio-dia com a barriga cheia do almoço, percebi-me envolto pela aura etérea da saudade. Uma espécie de passamento místico, como os experimentados por Quaderna ao bebericar o seu Vinho Sertanejo da Malhada daquela cabalística religião Católico-Sertaneja (SUASSUNA, 2012). A saudade leva a outros mundos pelas brechas das percepções. Dobras deleuzianas (DELEUZE, 1991) do espaço-tempo. Não era ali uma melancolia triste de uma ausência em dor. Era um corpo em festa pela presença de uma ausência familiar, real e tátil, mesmo que estranha ao universo próximo da consciência imediata. Eu vivi aquela saudade, que era profunda, mas que não se mostrava. Até hoje não sou capaz de identificar qual era o elemento que buscava o coração. Recriar as condições ambientais parece tentativa vã de descobrir. A própria saudade penetrou o passado e costura os futuros nas bordas. Um lugar, uma pessoa, um objeto, um estradar: "no roçado do meu coração há um tempo de plantar saudade, há um tempo de colher lembrança, pra depois com o tempo chorar"[2]. Esses podem ser temas recorrentes para florescer o sentimento, que, mestiço de nascença, desfaz as oposições superficiais de causa e efeito: alegre-triste, longe-perto, presença-ausência são simplesmente situações que se intercruzam, se penetram, se fundem, em zigue-zague, em ambiguidade, em paradoxo, mas não definem ou esgotam, por jogo binário da ciência cartesiana, o entretecer miúdo, contínuo e selvagem do sentimento. "Como é bonito ver o meu amor nadar nessa lagoa que nasceu dentro de mim. Depois notar que de tanto se banhar, meu amor virou saudade e saiu no meu chorar. Se essa lagoa fosse um copo de aluá, eu vivia dentro dela até me maravilhar!"[3]

Pretende-se aqui, desvencilhar, em uma cartografia de sons, trajetos e poesias, a saudade que permeia as canções do Pessoal do Ceará. Este foi um grupo formado por artistas cearenses, que inicialmente se reuniram em Fortaleza, Ceará, entre músicos, cantores e compositores. Eram artistas, intelectuais, a maioria envolvida no meio acadêmico e que teve como marco o disco lançado por Ednardo, Rodger Rogério e Teti em 1972, chamado "Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem" (ROGÉRIO 2006, 2011). Vasconcelos (2010) explica que

[1] Nascido no Nordeste do Brasil, cresceu e viveu em Fortaleza, Ceará. Filho de sertanejos, descendente de sefarditas imigrantes, carrega consigo a saudade e o desejo vindos desse antepassado mestiço. Arquiteto e urbanista de formação, saído da Universidade Federal do Ceará. Tem o desenho, a escrita e a fala como forma de expressão de sua alma inquieta. Fez mestrado em Belas Artes na Universidade Complutense de Madrid e doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC de São Paulo. Atualmente, dedica seus dias a escrever, falar e estudar sobre a cultura, a mestiçagem e a saudade no Sertão..

[2] Flora (Climério, Dominguinhos e Ednardo, 1979).

[3] Lagoa de Aluá (Vicente, Climério e Ednardo, 1979).

> O que se convencionou chamar de Pessoal do Ceará não é uma ficção. Mas um grupo que de forma mais ou menos organizada soube repartir tarefas. Entre intérpretes, compositores, letristas, instrumentistas, produtores, vimos surgir nomes como os de Raimundo Fagner, Belchior, Ednardo, Petrúcio Maia, Fausto Nilo, Brandão, Téti, Rodger Rogério, Ricardo Bezerra, Manassés de Sousa, Cirino, Augusto Pontes, Marta Lopes e tantos outros. (pág. 165)

Pessoal do Ceará não foi uma denominação deliberada, com o intuito de nomear um grupo específico ou um movimento, Rogério (2011, p. 147), cita Moura (2004, s/pág.) que explica que essa foi uma alcunha informal dada pelo radialista Júlio Lerner. O movimento que houve foi de partida. Artistas que, em busca de maior projeção recorreram ao centro dos investimentos no país: "as coisas vêm de lá e eu mesmo vou buscar, e vou voltar em video-tapes e revistas super-coloridas, pra menina meio distraída repetir a minha voz! Que Deus salve todos nós, que Deus guarde todos vós!"[4]. Foram percursos de saída em busca de se consolidar no cenário musical nacional. Para muitos, Fortaleza foi a primeira parada, depois o chamado "Sul Maravilha", entre Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Vasconcelos (2010) trata desse assunto ao analisar a música Estrada de Santana:

> Ora, nenhum outro povo do Brasil, como o cearense, é mais especialista nisso: saudade de casa. E porque vivemos no mundo. E, claro, nem sempre por escolha. Assim, "Estrada de Santana" assoma como mais uma das grandes canções de exílio que povoam o cancioneiro cearense. (p. 166)
> Escutando-a com melhores fones de ouvido, percebemos que essa vivacidade vem menos por conta da descrição da paisagem e mais pelo fato de ela ser evocada por um exilado: "Mas sou eu que não posso voltar / Não, não, não corro a Estrada Velha de Santana [...]" Essa impotência de estar nos lugares da eleição pesa nas carnes do cearense como uma maldição de proporções devastadoras, bíblicas mesmo. (p. 165)

E é disso que se trata esse texto: a saudade no cancioneiro cearense, em particular o produzido pelo Pessoal do Ceará, sua relação com a constituição de uma ideia de identidade nordestina, finalmente chegando a uma leitura da mestiçagem presente tanto na saudade quanto naquelas canções, em uma reflexão a partir da complexidade que busca costurar as teorias apresentadas.

A Saudade e o Pessoal do Ceará. O pessoal e a saudade do Ceará

Há uma saudade entranhada, no corpo e na cultura cearense. Talvez pelo convívio próximo com o exílio, com a partida, talvez por ser migrante na própria terra. O cearense é viajante de partida. Cultura construída no contato, pelo encontro e a surpresa do diferente. Não se fala de uma civilização pré-cabralina vivendo de maneira complexa e sedentária no território cearense. Cultura nômade, viajante e aventureira. A casa é lugar de passagem, de paragem muitas vezes, mas também de passagem. Como disse Stanislaw Ponte Preta (1974, p. 84): "Quando o primeiro astronauta chegar à Lua, quem vai abrir a porta do seu foguete, pelo lado de fora, é um cearense." A vontade de ficar só se equipara com a vontade de sair: "não permita Deus que eu morra sem sair desse lugar, sem que um dia eu vá embora, pra depois poder voltar. Quero um dia ter saudade desse canto

[4] Carneiro (Ednardo e Augusto Pontes, 1974).

que eu cantei e chorar se der vontade de voltar pra quem deixei"[5]. A saudade é necessária como forma de se entender no mundo. Provoca o movimento, a saída em busca do encontro e do fim da saudade, que por sua vez, nunca acaba, porque está no percurso. A saudade é o próprio movimento.

Para Laplantine (2017), a saudade é um sentimento mestiço que significa sofrer de um prazer passado ao mesmo tempo que se tem prazer no sofrimento de hoje. Antes de compreender o delicado jogo entre prazer e sofrimento que tal definição propõe, nos importa analisar o viés mestiço do sentimento. Para Amálio Pinheiro (2020),

> Mestiçagem não é apenas cruzamento de raças, mas muito mais: interação entre objetos, coisas, formas, linguagens e imagens da cultura. A mestiçagem não opera por fusão, que apaga as diferenças, nem por mero reconhecimento das diversidades, que as mantém isoladas. Não se chega, pela mestiçagem, a qualquer invariante matricial dominante, no passado ou no futuro. Não nasce de nenhuma origem exclusiva, separadamente una ou essencial; não chega a qualquer unidade ou identidade substancial isolada. Nunca é ilha mas sempre arquipélago. (...)
> A mestiçagem passa sempre longe das totalizações epocais sucessivas: ser moderno, não-moderno, pós-moderno ou contemporâneo lhe é um alimento esporádico e desprezível de superfície, já que ela pensa, come e trabalha por aglutinações fora-dentro e alto-baixo, de inúmeros e mútuos pertencimentos, camadas e competências corpovocalcognitivas. (...)
> Não lhe é suficiente o hibridismo, pois que à mestiçagem não interessam apenas as proximidades e aglomerações quantitativas de fronteira, mas principalmente as inclusões e conexões assintáticas e pré-sintáticas, assemânticas ou plurissemânticas, através de todos os procedimentos de toda e qualquer linguagem, através de todos os desconhecidos procedimentos dos magmas e lavas anteriores às linguagens, que transformam o separado, seja distante ou próximo, em retículas, ourivesaria ou labirintos de alteridades em ação e reação. (...)
> Esta mestiçagem não se explica pelo discurso dos meios, poderes e instituições: atua, coletiva e anonimamente, nos porões da história e nas séries da cultura cotidiana, como enorme laboratório e almoxarifado da memória, dos acontecimentos urbanos e da natureza, desde um simples objeto de uso doméstico aos grandes espetáculos populares. Sem ela não há mediação possível. (...) (p. 8-23)

Portanto, sendo a saudade mestiça, não se deve marcá-la como índice de identidade. Trabalha no universo do paradoxo, da ausência, do fugidio. Ao usá-la como elemento diferenciador de uma civilização ou de uma cultura, rompe-se a própria possibilidade da saudade, que serve justamente para aproximar o inaproximável, "um desejo de estar perto de quem está longe de nós! Um ai! Que não sei ao certo se é um suspiro ou uma voz." (TIGRE, 1935 in TOBIAS, 1997). A saudade fragmenta a lógica binária da ciência ocidental sendo a própria vivência dos entremundos que preenchem a realidade que nunca pára nos opostos. Entre a alegria e a tristeza, entre o perto e o longe, entre a presença e a ausência, existem diversas nuances de saudades, que conectam, unem, aproximam, muito mais do que afirmam uma diferença ou um afastamento. Enquanto sentimento mestiço, a saudade não é início e nem fim, pois que é processo. Não faz sentido pensar a saudade como mito originário de um povo, já que exige um passado prazeroso pelo qual se sofra. Também não faz sentido tratá-la como objetivo escatológico, já que na saudade também se inclui uma busca, que é seu próprio fim: "Quando avistei a cabôca, quage chorei de verdade! Ai, meu Deus,

[5] 4 Graus (Dedé Evangelista e Fagner, 1972).

cumo é bunita a morte duma sôdade!!"[6]. Outra característica mestiça da saudade é o fato de não lhe caber a conjunção "ou", mas sempre "e", "também". Primeiro porque não se sente saudade disso ou daquilo, mas podemos muito bem sentir saudade disso e daquilo e daquilo outro também. As saudades se acumulam, se penetram, incham e esvaziam. Segundo, porque a saudade permite que o passado e o presente convivam num só sentimento. Não é necessário escolher entre viver o presente ou perder-se no passado, já que a saudade conecta passado e presente não somente como memória, mas memória vivenciada através da saudade, como canta Ednardo: "Enquanto apreciava a pressa da cidade a Praia de Iracema veio toda em minha mente, me banhando de saudade, me afogando na multidão"[7]. A lógica paradoxal e inclusiva da saudade é uma lógica mestiça, sendo portanto algo fora do tempo linear da física clássica. Está na dobra barroca proposta por Deleuze (1991), pois que as saudades de algo não são diferentes memórias que variam em torno de uma saudade verdadeira, mas a verdade é que a saudade é a própria variação que se permeia e se toca nas mudanças da dobra.

Quanto ao prazer e sofrimento propostos por Laplantine (2017), a definição de Tobias (1997, p. 28) parece corroborar com a ideia quando diz que "a saudade é o sentimento amargosamente gostoso de um amor ausente". O autor faz questão de frisar que o advérbio está para o adjetivo, reforçando-o e não o contrário. Portanto, o gostoso dominaria mais na saudade do que o amargo. O amargor surge pela ausência imediata do amor, ausência presentificada pela saudade. Além disso, chama atenção para o fato de que a saudade só pode surgir quando houver amor, este seria essencial para a possibilidade do surgimento da saudade:

> A existência da saudade, que pressupõe o amor e a consciência da ausência desse amor, acompanhados do desejo de sua volta. Com a adolescência, é possível a existência de todos esses caracteres: então se possuem amores, ao mesmo tempo que se vai tomando consciência da sua ausência com o desejo de sua volta. (p. 20)

Logo, prazer e sofrimento, amargo e gostoso se confundem, tornam-se um imbricado paradoxo conjunto e não marcos de uma oposição binária cartesiana: "Teu amor é cebola cortada meu bem, que logo me faz chorar. Teu amor é espinho de mandacaru, que gosta de me arranhar. Teu olhar é cacimba barrenta meu bem, que eu gosto de espiar"[8]. Corroborando com o paradoxo entre prazer e sofrimento, Oliveira (2019), nos explica que:

> Pascoaes (1912) levantou uma filosofia própria, ora se afastando do termo, geralmente, usado pelo povo, ora se aproximando de uma noção inédita produzida pelo próprio autor e caracterizando a filosofia pascoaesiana ou o saudosismo. A saudade é consubstancializada como síntese afetiva entre desejo e dor. O desejo objetiva a dor e a dor subjetiva o desejo. De modo que o desejo se refere ao sentimento saudoso que expressa a perspectiva ariana do mundo, enquanto a dor apresenta a perspectiva semita. Ainda pelo desejo a saudade transforma-se em esperança e pela dor transforma-se em lembrança. (p. 25)

[6] Poema de Catulo da Paixão Cearense, retirado da revista A Noite ilustrada: edição especial Homenagem a Catulo da Paixão Cearense (19-7-1946), às páginas 09, 33 e 39. Disponível em https://almaacreana.blogspot.com/2018/02/terra-caida-catulo-da-paixao-cearense.html > acessado em 2 de agosto de 2021 às 22:20.

[7] Águagrande (Ednardo e Augusto Pontes, 1974).

[8] Cebola Cortada (Clodô e Petrúcio Maia, 1977).

Mesmo os defensores e criadores de uma filosofia portuguesa baseada na saudade, como o autor acima citado por Oliveira, percebem a saudade como um produto mestiço, com uma parte ariana e outra semita, apesar da tentativa de utilizá-la como estrutura para uma identidade lusitana. Mas o mais interessante da citação é perceber como a dicotomia entre dor e desejo se desfaz na saudade em um engaste de diferentes delineações possíveis.

Oliveira (2019) também nos apresenta a reflexão de Alceu Amoroso Lima (1955), que além de uma beleza poética, realça o aspecto paradoxal e barroco da mestiçagem:

> No que se refere à saudade, o autor abre o 18º capítulo com uma ponderação sobre o passado enquanto força de sabedoria para a vida. "Para cada um de nós o passado não é o que passou: é o que não passou" (LIMA, 1955, p. 115). Desse modo, são descritos o passado morto e o passado vivo. No primeiro, a discussão se dá pelo passado esquecido, uma vez que, se passou todo, então já é morto. Já o segundo, o passado vivo, se trata do passado-presente, o qual é revivido a um toque de qualquer circunstância acidental e vive conosco como o mais vivo dos presentes. (p. 35)

A própria Oliveira (2019), por sua vez, entende a saudade por um viés muito mais antropológico e cultural do que baseado no amor e na poética paradoxal entre desejo e dor. Para a autora, "a saudade é pensada como palavra viva que anima uma categoria analítica e que promove uma tessitura de diferentes histórias em relação ao passado." (p. 16). Sua definição deve-se muito a Osvaldo Orico (1940), mas também se constrói com as reflexões de DaMatta (1993):

> Ao contrário de uma atitude ingenuamente empiricista, que privilegia a experiência individual e psicológica como fonte dos valores, das categorias e da saudade, é fácil descobrir que o peso da palavra se encontra precisamente no conjunto fortíssimo de ideias e atitudes que ela evoca, desperta e determina. Descoberta como categoria sociológica e como palavra dotada e profunda "capacidade performativa", a saudade permite subverter esses argumentos de fundo utilitário, baseados no primado da experiência e no utilitarismo burguês contido numa "razão prática", para afirmar que não são as experiências individuais e fragmentadas do amor, da viagem e da ausência que constituiriam a saudade, mas, em vez disso, é a existência social da saudade como foco ideológico e cultural, a permitir o revestimento especial de nossas experiências, que faz com que a sintamos. É a categoria que conduz a uma consciência aguda do sentimento e não o seu contrário (DAMATTA, 1993, p.20-21 in OLIVEIRA, 2019, p. 38-39)

É enquanto manifestação coletiva e social que a saudade penetra nas discussões do nosso texto. Há uma compreensão da saudade como um fenômeno que caracterizaria inclusive de modo identitário não somente o Ceará, mas o Nordeste brasileiro. O fato do sentimento aparecer de forma recorrente nas artes, canções e literatura, construiu um entendimento de que o povo nordestino é marcado pela saudade muito devido ao êxodo rural em decorrência das prolongadas secas. Flusser (1998), diz que o sertanejo é tomado por um atordoamento secular chamado "saudade" e flutua por suas planícies qual destroços nas ondas. Tal fato se daria porque o sertanejo não possui sua terra de maneira arcaica, não tendo nele brotado raízes, tornando-se nômade a cada catástrofe natural. Sobre isso, Tobias (1997) diz que:

> A saudade predomina no Nordeste, no sertão e no centro do Brasil como no Ceará, Bahia e Minas; em outras regiões, por exemplo, em Santa Catarina e talvez no Rio Grande do Sul e Paraná, diminui o predomínio da saudade no coração de

> todos os seus habitantes. As poesias, as trovas do cantores do sertão respiram numa só atmosfera: a da saudade. A própria música do sertão, com seu tradicional lamentar, é tipicamente saudosa. (p. 52)

Essa proposta, entretanto, é criticada por Albuquerque Júnior (2011), que explica que essa saudade como característica nordestina foi criada já no início do século XX, quando o Nordeste brasileiro já sem força política e econômica para fazer frente ao Sudeste do Café-com-leite, constrói uma narrativa sintética e identitária sobre si mesmo, com o intuito de construir um bloco político coeso que possa competir com os outros Estados do país no momento de reivindicar investimentos perante o Governo Federal. Portanto,

> Com a criação do IFOCS, no governo Delfim Moreira, os intelectuais e políticos ligados a este órgão, como Guimarães Duque e João Palhano, tentam eliminar os sentidos díspares que se referiam àquele espaço, que nasciam da luta pela sua efetivação. Eles tentam construir uma imagem e um texto único, homogêneo para a região, acabando com os "vários Nordestes que entupiam as livrarias, uns sinceros, outros não". O Nordeste devia ser visto e lido numa só direção para que seu efeito de verdade fosse eficiente politicamente. (p. 84)

A saudade, nesse caso, segundo o autor,

> é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos do seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos de seu poder esculpidos no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história.
> A região Nordeste, que surge na "paisagem imaginária" do país, no final da primeira década deste século, substituindo a antiga divisão regional do país entre Norte e Sul, foi fundada na saudade e na tradição. (p. 78)

Logo, artistas como Gilberto Freyre, Câmara Cascudo, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Rachel de Queiroz e Ariano Suassuna serviram para criar uma imagem do Nordeste elaborada a partir de fragmentos de um passado rural e pré-capitalista, em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas, com verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, que seriam tidas sempre como mais próximas da verdade da terra. O Nordeste seria um local atemporal, em que o passar do tempo e as transformações cosmopolitas não ocorressem ou que não deveriam ocorrer, se tornando um lugar fixo no passado, feito para a saudade do nordestino que dali sai em busca de melhores condições de vida nos centros mais desenvolvidos, mas que fica à sua espera, suspenso em um tempo idealizado e arcaico.

Aparentemente as reflexões expostas trazem algo de contraditório, uma possível percepção de que a leitura de Albuquerque Júnior de algum modo desfaça ou diminua a importância das leituras anteriores. Entender uma contradição nisso, ou mesmo um contraponto, se deve ao entendimento ocidental e positivista de busca de uma verdade sobre os assuntos. Estas são tentativas de leituras definitivas que levam à compreensão clara e simples dos temas analisados. Tanto Albuquerque Júnior quanto os outros teóricos trazem diferentes pontos de vista, importantes e esclarecedores sobre o assunto. Devemos lembrar que tanto a Saudade quanto o Nordeste são sistemas de alta complexidade e precisamos nos debruçar de maneira complexa sobre eles. As contradições, os paradoxos e as divergências fazem parte de uma compreensão complexa e, neste sentido, todas

as leituras apresentadas não só devem coexistir, como são responsáveis por diferentes aspectos da compreensão da totalidade do assunto. Evidentemente, não é possível neste artigo esgotarmos o assunto a ponto de termos a totalidade em toda sua complexidade em nossas mãos, mas o que foi apresentado já pode nos oferecer indícios dessa complexidade, com o intuito de perceber algo do fenômeno da saudade nas canções do Pessoal do Ceará. É possível perceber diferentes nuances das saudades apresentadas nas canções. Saudade de uma pessoa amada e ausente, saudade de casa sentida pelo exilado, saudade de casa sentida por alguém que precisou sair para buscar melhores possibilidades no centros de maior condição econômica no Sul/Sudeste do país e trata isso de maneira jocosa e despeitada, como por exemplo quando Ednardo canta: "Ai, mas como é triste essa nossa vida de artista: depois de perder Vilma pra São Paulo, perder Maria Helena pro dentista"[9]. O problema que podemos notar a partir das críticas de Albuquerque Júnior e que já vimos destacando ao longo do texto, é menos o fato dos autores apontarem características como a saudade, o ruralismo e o patriarcalismo que fazem, de fato, parte de um certo nordeste e muito mais a tentativa de criação de uma identidade através delas, que acaba por abrir mão de uma infinidade de outros nordestes, pois que mestiço e, portanto, complexo e múltiplo. As propostas de encerramento de um universo mestiço em uma só identidade sempre são redutoras de complexidade e, assim, são recortes que além de deixar de fora uma série de outras características, podem gerar problemas relacionados a estereótipos e caricaturas como apontados por Albuquerque Júnior. Em um sentido até de certa forma contrário aos estereótipos apontados, o Pessoal do Ceará surge mesmo como uma dissonância daquele Nordeste da caricatura da identidade. Começa pelo sotaque, diferente dos das telenovelas. Também há um certo despeito e questionamento ao sistema estabelecido em que se precisava migrar para o Rio de Janeiro ou São Paulo para que a carreira artística pudesse de fato engrenar. Podemos ver isso muito bem em algumas canções de Belchior, como *Apenas um rapaz latino americano* ou *Retrato 3x4*. Outro feito que caminhou em sentido contrário a um Nordeste parado no tempo, como apontado por Albuquerque Júnior, que seria um lugar de resistência às mudanças cosmopolitas, foi a realização do Massafeira, um evento que envolveu música, artes plásticas e performances no ano de 1979, no Theatro José de Alencar, em Fortaleza. Um empenho pessoal de Ednardo com coprodução de Augusto Pontes (Vasconcelos, 2010). Pode-se perceber a tentativa de colocação de Fortaleza em um lugar de vanguarda em relação às novidades cosmopolitas, pelo menos em relação ao Nordeste. Nas palavras de Vasconcelos (2010):

> A importância do Massafeira, tanto enquanto evento como em seu registro fonográfico, ainda resta por ser dimensionada. A impressão, para quem a testemunhou, era a de uma tempestade *pop*, que até então só víamos no cinema, desabando ao vivo e em cores, durante quatro dias, em Fortaleza. Para descrever o evento, usou-se no encarte do álbum duplo a expressão "carnaval fora de época". Até entende-se o que se quer dizer com isso.
> Porém, Massafeira foi muito além do que esta expressão tenta traduzir. Afinal, carnaval fora de época - está mais para algo como a micareta, o Fortal ou alguma estupidez do gênero. O que seduzia na imensa festividade, no exótico, na diversidade, naquele sobejo de contracultura - o fetiche das guitarras e *amps*, a tal

[9] Enquanto Engomo a Calça (Ednardo e Climério, 1979).

> "velha roupa colorida", os cabelos invariavelmente longos, desgrenhados - era a atmosfera em si.
> E isso tudo numa acanhada capital do subúrbio, em plena linha do Equador. Na periferia da periferia do mundo. Aquelas guitarras rascantes ecoando pelas galerias e entornos de seu pequeno e charmoso teatro. Era algo de uma notável sugerência de novidade e vida. E, melhor, de novidade na diversidade. E num tempo em que, por mordaças várias, estávamos apenas começando a saborear a delícia de expressar-nos sem censuras. Inclusive as das patrulhas ideológicas de esquerda. Para um povo, como o cearense, tão pouco afeito a manifestações assim - mais gregárias, em que o herói são todos e nenhum - o evento resta quase como um marco, nota dissonante. Mas de uma dissonância alegre, espontânea e promissora. (p. 166-167)

Mesmo com esse desejo pelo novo, o que inclui a viagem em busca de outros sons, oportunidades e mercados, como muito bem apontado por Rogério (2006 e 2011), percebemos facilmente a recorrência da saudade nas canções produzidas naquela época. Possivelmente, muito provavelmente, pelos motivos já percorridos anteriormente neste artigo, por exemplo, a saída de casa, o amor ausente, a distância do lugar de predileção. Podemos começar nossa cartografia, ainda em Fortaleza, com o desejo de saudade na música chamada 4 Graus – a latitude onde se encontra Fortaleza, 4 graus a sul do Equador –, de 1972, com letra de Dedé Evangelista e Raimundo Fagner, que diz: *Céu de vidro, azul, fumaça / quatro graus de latitude / rua estreita, praia e praça / minha arena e ataúde. / Não permita Deus que eu morra / sem sair desse lugar / sem que um dia eu vá embora / pra depois poder voltar. / Quero um dia ter saudade / desse canto que eu cantei / e chorar se der vontade / de voltar pra quem deixei.* Essa brincadeira com a Canção do Exílio de Gonçalves Dias demonstra um sentimento aparentemente muito comum entre os habitantes de Fortaleza: o desejo de sair, de sentir saudade daquele lugar, lugar importante, arena e ataúde, mas que, entretanto, precisa ser deixado para trás em algum momento, precisa ser lembrado gostosamente numa saudade distante. É o caso de Ednardo quando compôs Terral, em 1973, no disco chave do Pessoal do Ceará: Meu corpo minha embalagem, todo gasto na viagem: *Eu venho das dunas brancas / de onde eu queria ficar / deitando os olhos cansados / por onde a vista alcançar*. É a voz de um exilado lembrando saudosamente de sua cidade, de seu Estado: *eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará*. Mas antes mesmo de chegar a essa saudade gostosa como em Terral, há a saudade dolorida do percurso, do exilado em trânsito, como chama atenção Vasconcelos (2010) quando analisa Estrada de Santana, de Petrúcio Maia e Brandão, gravada por Fagner em 1975 no disco Ave Noturna:

> Em "Estrada de Santana" o migrante exilado mal dimensiona, de fato, o pedaço de vida que lhe foi roubada - embora sinta na carne que o foi: "Sem jamais entender o que alguém perdeu / E perdeu, e ficou assim". Este "assim"ganha uma função adjetiva, como na fala popular. Algo que se aproxima de "desalento", "desesperança". Segue para além de uma simples e casual troca de estado de humor. Implica algo mais fundo: uma mudança na personalidade por razões de saudade de casa. (p. 165)

O que acontece com o migrante na música Estaca Zero de Ednardo e Climério, gravada em 1976 no disco Berro: *Cada braça de caminho / um soluço de saudade / toda vereda de roça / vai descambar na cidade*, mostrando a necessidade de ir embora,

que mesmo e apesar da saudade, o percurso de saída é inevitável, a procura por novas possibilidades, que, para o Pessoal do Ceará, representou a ida para São Paulo e Rio de Janeiro. É o que vemos em Ingazeiras, quando Ednardo nos diz: *nascido pela Ingazeiras / criado no oco do mundo / meus sonhos descendo ladeiras / varando cancelas / abrindo porteiras / sem ter o espanto da morte / nem do ronco do trovão / o Sul, a sorte a estrada me seduz / é ouro, é ouro em pó que reluz*. E, como Marta Lopes, Ednardo e Fagner magistralmente cantaram em Frio da Serra, de Petrúcio Maia e Brandão: *Lá em baixo no espaço / as casas estão com frio / eu vou passar a caminho / daquela estação do Rio / Nesta serra ninguém me vê caminhar / eu vou cantar no serão da praça vazia / pela mão do poste velho / vou descer o barranco desfeito na luz / cantar pra quem não vai me ouvir / sentar na estrada / contar o meu dinheiro / arrumar o cabelo e seguir*. Ainda nas canções de saudade pelo caminho, vemos Ausência, também de Ednardo, gravada em 1974, sobre a ausência sentida de alguém que ficou pelo percurso: *sorrias, e a tua voz, estranha, estrada, amiga / perdeu-se ao longe na partida / e não ficou ninguém em seu lugar. Ou quando Belchior em Retrato 3x4 diz que: mesmo vivendo assim, não me esqueci de amar / que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar / mas a mulher, a mulher que eu amei / não pôde me seguir, não*. Ou mesmo em Tudo Outra Vez, quando canta que: *faz tempo, muito tempo que eu estou longe de casa / e nessas ilhas cheias de distância / o meu blusão de couro se estragou*. Na mesma canção, mais à frente, chega a pedir pelo término do sentimento: *minha rede branca / meu cachorro ligeiro / sertão, olha o Concorde / que vem vindo do estrangeiro / o fim do termo saudade / como um charme brasileiro / de alguém sozinho a cismar*. Ednardo em Longarinas nos diz que: *faz muito tempo que eu não vejo o verde daquele mar quebrar / nas longarinas da ponte velha que ainda não caiu / faz muito tempo que eu não vejo o branco da espuma espirrar / naquelas pedras com a sua eterna briga com o mar. E os mesmos Ednardo e Belchior em Aurora cantaram: sonhos de aurora eu sonhava / no colo de minha irmã*. Encontramos também a saudade que se assoma quando da chegada ao destino desconhecido. Belchior cantou em Retrato 3x4: *Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei / jovem que desce do norte pra cidade grande / os pés cansados e feridos de andar légua tirana*. E Ednardo e Augusto Pontes em Águagrande: *A primeira vez que eu vi São Paulo / da primeira vez que eu vim São Paulo / fiquei um tempão parado / esperando que o povo parasse / enquanto apreciava a pressa da cidade / a Praia de Iracema veio toda em minha mente / me banhando da saudade / me afogando na multidão / eu vim São Paulo / se afogando na multidão / eu vi São Paulo*. E tem a saudade que se entranha e envelhece junto, à distância, em novos lugares, como diz Belchior em Galos, Noites e Quintais: *Quando eu não tinha o olhar lacrimoso / que hoje eu trago e tenho / quando adoçava o meu pranto e o meu sono / no bagaço de cana de engenho*. Ou como Abel Ferreira e Fagner cantaram em Asa Partida, perdidos e sem rumo: *Essa saudade, o cigarro, a luz acesa / e a noite posta sobre a mesa / nuvem sem rumo é assim mesmo / eu não queria a vida desse jeito*; canção que traz esse verso que segundo Vasconcelos (2010, p. 166): "resume tudo: 'eu não queria a vida desse jeito'. Ou seja, essa saudável inquietação diante de uma realidade extremamente defeituosa."

Chegamos então às canções que trazem a saudade de um amor ausente, de

alguém que se foi, mas por quem o coração ainda chora. Por exemplo, a canção Pé de Espinho, de Régis e Rogério que diz: *Bate um coração que só canta tristezas / pela morena que foi sem voltar / deixando a saudade no seu lugar*. Ou o Baião do Coração, de Wilson Cirino: S*e teus olhos me dissessem a verdade / eu talvez ficasse / mas não sei se o caso é de saudade / ou de não crer / mas que vontade de ficar*. Ednardo, Dominguinhos e Climério também têm sua saudade de amor, que podemos ver na canção Flora: *No roçado do meu coração / há um tempo de plantar saudade / há um tempo de colher lembrança / pra depois com o tempo chorar*. Ângela Linhares e Ricardo Bezerra, na sua Como as primeiras chuvas do caju, cantam: *Deixa o teu abraço vir curvado / que eu conheço o peso desses tempos, / e corre comigo como de primeiro / que o meu corpo é leve / como as primeiras chuvas do caju*; trazendo esse lindo verso "corre comigo como de primeiro", como a maneira popular de falar do tempo passado. Entrando nas belíssimas canções de Fausto Nilo a saudade transborda. É fácil identificá-la em suas letras. Alguns exemplos são Casa Tudo Azul, quando o poeta diz: *Meu choro é pra dizer que não se deve lamentar / é só um sentimento, vai passar / e você sabe bem que esse retrato ficou na felicidade / que eu nem sei onde andará*. Ou em Caravana no Deserto, que Fausto Nilo compôs com Geraldo Azevedo e Pippo Spera: *A caravana do deserto / atravessou meu coração / e eu fui chorando por você / até os sete mares do sertão / você se lembra*... Podemos apontar a canção de Fausto Nilo com Petrúcio Maia, sobre a vontade de rever a atriz Dorothy L'Amour nas areias do cinema: *Ai, hoje eu sou / água-viva dos mares do sul / não quero mais chorar / te rever Dorothy L'amour*. Quando Fausto se propõe a compor fados, entre eles Nos Ares de Lisboa e Passarinho Enganador, entranhando a saudade melódica portuguesa em suas letras, produz poesias como: *Minha saudade é tanta / que espanta o passarinho / eles que vem do rio / dá vontade de voar*. Ou mesmo: *Um rio passou por mim / acariciou o meu sertão / fez a saudade chover / dentro do meu coração*. Para encerrar esse muito breve passeio pelas saudades nas canções do Pessoal do Ceará, – há muito mais saudade que ficou de fora –, devemos citar a canção Siá Mariquinha, música composta por Luis Assunção com letra de Evanor Pontes e gravada por Téti em 1975 no disco Rodger e Téti do Pessoal do Ceará - Chão Sagrado, já que a música inteira é quase um hino à saudade. Diz a letra:

> A saudade que se guarda das coisas da vida / que a gente gozou / pode inté se arrelembrar / tanta coisa velha que já se passou / quanto mais passado o tempo / mais o amor aumenta / mais saudade vem / mode a gente arrelembrar / dos amor querido que a gente quis bem / minha pobre Mariquinha / sua casinha tinha, um pé de jatobá / onde sabiá subia toda tarde fria / pru mode cantar / e o riacho lá da serra / que vinha por terra / rodiando a volta / ah, quanta saudade morta / ninguém dá jeito / o jeito é calar / Siá Mariquinha, Maroquinhazinha / sua velha casinha / dos tempos de amor / e a ventania de riba da serra / pegou a casinha e escangalhou / ai, ai, Siá Mariquinha, isto não é brinquedo / me diga se a saudade mata, se a saudade mata / qu'eu já tô com medo.

De certa forma corroborando com as teorias apresentadas sobre a saudade e acrescentando seu ponto de vista sobre a produção musical na época do Pessoal do Ceará,

Ricardo Bezerra[10] (2021) explica que a saudade não era um tema sobre o qual houvesse uma combinação explícita a se tratar nas canções, inclusive chega a se admirar com a quantidade de canções falando de saudade que foram a ele apresentadas durante essa pesquisa. Além disso, nos esclarece que:

> A tal nordestinidade é uma variável que pode sim levar a um aumento de saudade nos indivíduos que possuem esse sentimento. Afinal, o êxodo nordestino deve ser um poço aberto de saudade, jorrando pela vida afora. São os filhos que foram embora, saudade da terra onde viveu a infância, saudade de um primeiro amor que se foi, coisas assim. Se pensar o nordestino como um ser coletivo, acho que ele seria tomado de saudade sim. O fato da saída pro sul maravilha já dá o mote prum monte de canções falando de saudade da terra que deixou. Talvez, na obra do Ednardo é onde se possa achar o maior número de referências a isso. Aliás, fiquei admirado com a quantidade de citações que você desencavou nas letras. Não sei que tipo de saudades existiam nas canções mas acho que os sentimentos de saudade eram legítimos.

Como bem se vê, a saudade permeia as composições do Pessoal do Ceará. Pode-se pensar que fosse um tema deliberadamente convencionado para se trabalhar. Entretanto, parece ser algo imbricado nas almas de cada um. A poesia que contém desde a palavra ao sentimento toma conta da própria vida e é até difícil compreender se a saudade ali colocada é uma criação poética ou a vida mesmo dos compositores. Mas isso não importa.

Considerações finais

Apresentou-se no texto uma série de definições e reflexões sobre a saudade e sobre como a saudade participou da construção de uma ideia de Nordeste. O Pessoal do Ceará foi um grupo de artistas que se encontraram em Fortaleza e rumaram para o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília em busca de fazer carreira. Suas canções estavam entranhadas de saudade e isso de maneira ou de outra, reforçava ou rompia com a ideia de Nordeste estabelecida artística e historicamente. Os cearenses pareciam mais serem algo à parte, uma certa dissonância do que o lugar-comum esperava de uma produção artístico-musical nordestina. Pudemos apresentar isso em uma série de letras de canções ao longo do texto. A saudade cearense apesar de ser uma saudade do exílio, também busca a transformação e a mudança que a própria saudade faz parte. Não se apresenta como uma identidade, não é a saudade esse elemento que homogeneizaria as produções daquela época em torno de algo que as diferenciassem dos outros grupos que surgiram naquele tempo. O Pessoal do Ceará foi um grupo heterogêneo, transbordando os barroquismos de uma mestiçagem festiva que conectava, unia e se transformava a cada dia, como uma boa saudade deve ser. O "carnaval fora de época" que foi o Massafeira é a constatação desse fenômeno. Pode-se ver nas fotografias do evento (SOUSA, 2010) a alegria que tomou conta daqueles dias em que a arte em um legítimo modo de produção fez ferver a cidade. Portanto, deixamos essa discussão citando Fausto Nilo sobre a saudade que mais importa – a saudade do carnaval, quase como um brinde ou uma oração para que novos tempos venham e transformem o país enfim em uma grande Massafeira: "**Quando fevereiro chegar, saudade já não mata a gente!**[11]"

[10] Trecho extraído de conversa sobre essa pesquisa com o compositor/arquiteto/professor Ricardo Bezerra em 30 de julho de 2021.
[11] Chorando e Cantando (Geraldo Azevedo e Fausto Nilo, 1986).

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** 5a ed. São Paulo, SP. : Cortez, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco.** Campinas, SP : Papirus, 1991.

FLUSSER, Vilém. **A fenomenologia do brasileiro.** Organização: Gustavo Bernardo. - Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

KINCHELOE, Joe L.; BERRY, Kathleen S. **Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem.** Tradução Roberto Cataldo Costa. – Porto Alegre: Artmed, 2007.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **A mestiçagem.** Lisboa: Instituto Piaget, 2017.

OLIVEIRA, Vanessa Souza Eletherio de. **Sobre saudades faladas: um estudo com narrativas no Sertão de Pernambuco.** Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco. – 2019

PINHEIRO, Amálio. **A Condição Mestiça.** Revista Pasquinagem, São Paulo, vol. 10. pág. 8-23, setembro, 2020.

Preta, Stanislaw Ponte. **Máximas inéditas de Tia Zulmira.** Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1976.

ROGÉRIO, Pedro. **A viagem como um princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como "Pessoal do Ceará".** Tese de doutorado. Universidade Federal do Ceará, 2011.

ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará: formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Ceará, 2006.

SOUSA, Ednardo Soares Costa. **Massafeira: 30 anos Som, Imagem, Movimentos, Gente.** Fortaleza: Edições Musicais, 2010.

SUASSUNA, Ariano, **Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta.** 13a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TOBIAS, José Antônio. **A saudade: idéia ou sentimento.** São Paulo: AM Edições, 1997.

VASCONCELOS, Ruy. **Pessoal do Ceará ou elogio dos exilados** in Massafeira: 30 anos de Som, Imagem, Movimentos, Gente./ José Ednardo Soares Costa Sousa [Organizador e Coordenador Geral]; - Fortaleza: Edições Musicais. Expressão Gráfica e Editora, 2010.

A MESTIÇAGEM EM EVA LUNA, DE ISABEL ALLENDE: A FORMAÇÃO DA AMÉRICA HISPÂNICA

Laís G. de Valentim (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre o conceito de mestiçagem na América Espanhola e analisar como isso está presente na obra *Eva Luna* (1988), de Isabel Allende.

Por ser a mestiçagem algo muito recorrente no continente antes da Colonização Espanhola, durante ela e até os dias atuais, encontraremos no livro características como trocas de culturas, costumes, tradições, etc. Utilizamos o método de pesquisa bibliográfica e, sendo assim, foi de suma importância analisarmos essa pesquisa e utilizarmos como pano de fundo teórico os artigos "A imagem da América" (1977), de Irlemar Chiampi, e "Culturas híbridas, poderes oblíquos" (1997), de Nestor García Canclini, bem como o capítulo 3 intitulado "O mundo" do livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1999), de Antoine Compagnon, que nos fizeram um mapeamento sobre a pré-colonização, a colonização e o período pós-colonial, nos quais percebemos a miscigenação presente. É importante lembrar que esse período colonial esteve presente em toda a América Latina, sendo que os espanhóis detinham a maior parte das colônias. O processo de mestiçagem é muito parecido em todos os países latino-americanos e a literatura tem papel fundamental para retratá-lo nesse contexto por meio dos escritores; em especial Lezama Lima, Alejo Carpentier e, também, Isabel Allende. É importante lembrar que a mestiçagem já acontecia entre os vários povos nativos do continente e a vinda dos europeus e africanos para cá acentuou esse processo, sendo que, muitas vezes, ele era impositivo, ou seja, era algo forçado devido à ferrenha colonização espanhola.

Eva Luna (1988) é uma das obras de extrema relevância da autora, sendo uma das mais lidas dela no Chile e no mundo; e traduzida para diversos países.

Esperamos contribuir assim para a comunidade acadêmica brasileira por meio dos assuntos abordados na pesquisa e destacar a importância da literatura contemporânea para os estudos, pois, por meio dela, passaremos a entender problemas de nossa sociedade, bem como podemos estudá-los de modo que possamos refletir como sociedade e indivíduos.

Mestiçagem: a formação da América hispânica

A história da América começa a ter sentido, principalmente para os hispano-americanos, muito antes da sua existência histórica. Os tempos coloniais trouxeram grandes

[1] Bacharela em Letras (habilitação tradutor e intérprete) pela Anhanguera-Unibero (2013); especialista em Língua portuguesa e literatura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2016) e mestranda em Letras pela UPM. Atuou como tradutora e revisora freelancer, também foi professora particular de Português, inglês e literatura de 2010 a 2016. Cursou italiano de 2011 a 2018 no Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, o ICIB. E-mail: laisgfvalentim@yahoo.com.br

questionamentos a respeito de quem são os hispano-americanos e como a história deles começou a ser construída. Autores como Lezama Lima e Alejo Carpentier trouxeram isso em suas obras, pois a literatura teve um papel fundamental nessa questão.

Tendo em vista essa formação, um termo citado por Irlemar Chiampi (1977) e Nestor García Canclini (1997) muito recorrente e que trazemos aqui com a definição do dicionário informal é *criollos*: Eram os descendentes de espanhóis nascidos na América. Possuíam grandes propriedades e atuavam no comércio. Muitos de seus filhos iam realizar os estudos superiores na Espanha e ao voltar, exerciam a carreira de médico, advogado, oficial do exército entre outras.

Os *criollos* eram vistos como uma segunda linha dos europeus, eram considerados secundários e inferiores assim como a língua *criolla*, que tem uma base europeia e discriminatória. Podemos ver essa aversão no seguinte fragmento:

> Mas suas teses careceram, sobretudo, de rigor conceitual, posto que conferiu um estatuto de barbárie a uma cultura que era, na verdade, bastarda, formada de elementos heteróclitos, que hibridizam o selvagem e o civilizado (23) Ao considerar como aberrante a maior porção da América, e a mais legítima, por mestiça, sobreestimou a minoria que remedava uma concepção da sociedade e do indivíduo, emprestada do racionalismo francês e inglês dos séculos XVII e XVIII. Com esta idéia de civilização, distante da tradição criolla, Sarmiento privou a sua utopia educacional de operar sobre bases históricas mais reais. (CHIAMPI, 1977, p. 15)

A tradição *criolla* à qual Irlemar se refere é que atrapalhava a "civilidade" dos povos segundo os primeiros teóricos. A mestiçagem não é bem vista, logo, os *criollos* também não, porque mesmo tendo sangue europeu, já tinham entrado em contato com a cultura da América por terem nascido nela.

Podemos dizer que o antecedente do discurso americanista é o começo da civilização latino-americana, porém o principal ponto é o momento do Descobrimento por Cristóvão Colombo e da conquista "pelos cronistas do Novo Mundo" (CHIAMPI, 1977, p. 4).

Quando aqui chegaram os europeus, tiveram um deslumbramento com a fauna e a flora do continente americano porque para eles tudo era novo e belo. Não podemos nos esquecer, portanto, que a América se torna o lugar ideal para a reprodução da vida europeia, em especial de espanhóis e portugueses, os quais colonizaram todo o continente americano (Espanhóis com as Américas Central, quase toda a do Sul e México e os portugueses com o Brasil, país sul-americano com dimensões continentais). Sobre isso, afirma a teórica:

> O longo processo que começa com o problema de resolver o ser geográfico das novas terras e culmina com a necessidade de inventar-lhe um ser histórico, tem na concepção do maravilhoso americano uma imagem poética fundadora, um primeiro atributo, capaz de preencher o vazio original e de iniciar a construção de um ente diferenciado da Europa. A atribuição eufórica da América pode ser tomada como o predicado básico que inaugura o discurso americanista, mas dentro dela podem-se fazer distinções, tida em conta a tipologia das idealizações de C. G. Dubois (5) As lendas de milagres e de monstros identificam a América como um "Reino das Maravilhas" (mundo *a contrário* e livre das leis físicas)... (CHIAMPI, 1977, p. 5-6)

Importante também pontuar que, nesse processo de colonização, algo que ganhou muita força foi a disseminação das ideias religiosas. Por exemplo, a vinda dos jesuítas teve, principalmente, a intenção de catequizar os índios para que a cultura europeia (estrangeira) continuasse se perpetuando na América. A catequização teve também o objetivo de apagamento da cultura americana.

A mestiçagem surge, então, como uma alternativa aos povos latino-americanos, considerados pelos europeus como inferiores, para que tivessem mais elegância, mais inteligência, mais sabedoria, etc. O progresso é trazido, de acordo com os defensores da raça pura, por meio do europeu. Casos assim de mestiçagem ocorrem no livro *Eva Luna*, inclusive, com a protagonista homônima e seu namorado, Rolf Carlé, porque, posteriormente, eles se casam. Há, ainda, uma fala de Canclini sobre a hibridação e mescla de artes a qual permite discussões e reflexões sobre:

> As hibridações descritas ao longo deste livro nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. (CANCLINI, 1997, p. 29)
> (...)
> Arte de citações européias ou arte de citações populares: sempre arte mestiça, impura, que existe à força de colocar se no cruzamento dos caminhos que foram nos compondo e descompondo. Mas acreditavam que havia caminhos, paradigmas de modernidade respeitáveis o bastante para merecer que fossem discutidos. (CANCLINI, 1997, p. 20)

A mestiçagem também serviu para a hibridação das culturas e da sociedade. Em *Eva Luna*, há todo um envolvimento dos personagens com a hibridação cultural; em muitos momentos, vemos a troca de culturas entre eles. Passemos agora à análise do livro.

Eva Luna: a mestiçagem presente

O livro *Eva Luna* apresenta-nos diversas personagens nas quais os seus destinos entrelaçam-se ao da protagonista. Eva Luna é filha de Consuelo, uma índia criada por missionários, e do jardineiro, também um indígena, da casa onde sua mãe trabalhava; tinha cabelos ruivos – algo que já nos aponta a sua mestiçagem. Tendo contato com muitas culturas e muitos povos (turcos, europeus no geral, índios e negros), acaba aprendendo muitos costumes, tradições, a fazer comidas diversas e a ler em algumas línguas. No fim do livro, já uma escritora de novelas bem-sucedida, apaixona-se por Rolf Carlé, um jornalista austríaco que veio tentar a vida na América do Sul, e vive um romance com ele. Em muitas passagens do livro, é possível vermos a questão da mestiçagem bem como da hibridação de culturas, vejamos:

> Quando chegaram àquelas paragens tropicais, assustaram-se, convencidos de que jamais se habituariam a um lugar semelhante, mas mudaram de idéia quando subiram por uma estrada até os picos das montanhas e se viram no paraíso prometido, uma região fresca e benigna, onde era possível o cultivo das frutas e hortaliças da Europa e onde também cresciam produtos americanos. (ALLENDE, 1987, p. 97)

A passagem acima nos mostra o quão os europeus ficaram deslumbrados com o "Novo continente" e como se estabeleceram nele querendo preservar as suas origens, mas, ao mesmo tempo, ficaram maravilhados com uma cultura, região e clima tão diferentes, vejamos:

> Na linguagem cronística, o símil, a metáfora, a hipérbole e mesmo as reticências cumpriram a função retórica de descrever frutas ou animais dos trópicos, como o mamey, a guanábara, o abacaxi, o lhama, o lagarto ou as aranhas. Muito episódio cômico daquelas narrações derivam da incipiência da botânica e da zoologia, que não haviam incluído ainda em seu repertório, por exemplo, o fenômeno do parasitismo vegetal — que levou Colombo a crer que as árvores tropicais tinham a vantagem de engedrar num só ramo folhas de diferentes formatos — ou a estranha espécie de mamíferos do Caribe, os manatis, que o Almirante jurou tratar-se das mitológicas sereias (com o reparo de que não eram tão belas como a tradição havia pintado) (CHIAMPI, 1977, p. 4)

Quando há uma mistura de raças, há uma troca de tudo: culturas, costumes, gastronomia, tradições, etc. Acaba sendo inevitável a "fusão" das culturas por meio do relacionamento dos povos; e, obviamente, não há uma raça superior à outra como acreditavam os primeiros europeus vindos para cá. Em *Eva Luna*, podemos perceber na seguinte passagem que há uma retratação desse estereótipo do ser superior:

> Afinal de contas, tudo se resumia no fato elementar de haver encontrado meu homem, após tanto andar esquadrinhando todos os cantos à sua procura. Parece que ele teve a mesma impressão e possivelmente chegou à similar conclusão, embora com algumas reservas, levando-se em conta seu temperamento racional. Continuamos a acariciar-nos, sussurrando aquelas palavras que apenas os novos enamorados ousam pronunciar, porque ainda são imunes aos preconceitos da vulgaridade. (ALLENDE, 1988, p. 327)

Ao dizer "levando-se em conta seu temperamento racional", Eva Luna refere-se a seu namorado, Rolf Carlé, como alguém que pensa, que é inteligente, não é dado a instintos amorosos como ela – por ser latino-americana e ter o sangue mais "quente". Só que mais à frente, vemos que ele se rende aos seus encantos e começam a acariciar-se sem preocupações com julgamentos. Outro ponto a ser destacado que acontece nesses casos de mestiçagem é o caráter multicultural da cidade do qual Canclini fala:

> O caráter multicultural da cidade se expressa no uso do espanhol, do inglês, e também nas línguas indígenas faladas nos bairros e nas montadoras ou entre aqueles que vendem artesanato no centro. Essa pluralidade se reduz quando passamos das interações privadas às linguagens públicas, as do rádio, da televisão e da publicidade urbana, em que o inglês e o espanhol predominam e coexistem "naturalmente". (CANCLINI, 1997, p. 16)

No livro, esse "caráter multicultural" apontado por Canclini aparece em diversos momentos e em muitas personagens, sendo em uma delas, quando Rolf chega e pretende aprender o idioma, esforçando para isso:

> Rolf quis aprender o idioma do país, não sossegando até conseguir alguém que o ensinasse, de maneira metódica. Tinha bom ouvido para música, e o usou para tocar o órgão da igreja, exibir-se aos visitantes com um acordeão e assimilar o castelhano com um vasto repertório de palavrões de uso corrente, ao qual recorria somente em raras ocasiões, mas que entesourava como parte de sua cultura. Ocupava os momentos livres com leituras. (ALLENDE, 1988, p. 99)

E ainda em outra passagem, como podemos ver:

> Aprendeu algumas frases em latim para salpicar seus discursos, com o que adquiriu um sólido prestígio na pequena comunidade, embora nem sempre as usasse corretamente. De sua mãe, recebera maneiras corteses e meio antiquadas, que lhe serviram para conquistar as simpatias gerais, em particular das mulheres, pouco acostumadas a tais finuras em uma terra de gente rude. (ALLENDE, 1988, p. 100)

No fragmento acima, pudemos perceber que Rolf aprende até mesmo Latim e sua boa educação, gentileza e galanteio são admiráveis porque os homens daquela terra eram rudes; ou seja, seriam inferiores nisso também. O livro tem o papel de demonstrar as muitas misturas de povos e o "choque de culturas"; porém essa é a formação do continente americano e que podemos ver nas passagens seguintes nas quais Rolf e Eva passam a se relacionar como namorados:

> Depois de nos beijarmos debaixo do eucalipto, o sol se pôs, começou a escurecer e a temperatura baixou de repente, como costuma acontecer à noite, nestas montanhas. Então, saímos levitando para proclamar a boa nova de nosso amor recém-inaugurado. Rupert foi prontamente avisar as filhas e depois à adega, para apanhar suas garrafas de vinho envelhecido, enquanto Burgel, emocionada a ponto de cantar em sua língua materna, começava a picar e temperar os ingredientes do guisado afrodisíaco, e no pátio os cães armassem terrível alvoroço, por serem os primeiros a perceber nossas radiantes vibrações. (ALLENDE, 1988, p. 327)

E continua:

> Exagerei um pouco ao dizer, por exemplo, que nossa lua-de-mel foi excessiva, que houve alteração no espírito daquela aldeia de opereta e na ordem da natureza, que as ruelas se perturbaram em suspiros, que os pombos fizeram ninho nos relógios de cuco, que as amendoeiras do cemitério floresceram em uma noite e que as cadelas do tio Rupert entraram no cio fora de estação. (ALLENDE, 1988, p. 328)

Eva Luna entra em contato com muitos povos e conhece pessoas de diferentes culturas até mesmo ao se relacionar com Rolf. A mestiçagem é algo natural para ela e, nesse caso, não é algo impositivo. Quando fica na aldeia, Inês, a professora do povoado, porém, não acredita que a mistura de povos seja algo bom, como podemos ver nas passagens seguintes:

> - Gosto deste país – havia dito Riad Halabí certa vez, sentado na cozinha da professora Inês. – Ricos e pobres, negros e brancos, uma só base, um só povo. Cada um se sente dono do chão onde pisa, sem hierarquias nem protocolos, ninguém supera ninguém, por nascimento ou fortuna. Eu venho de um lugar muito diferente, em minha terra há muitas castas e regras, o homem nasce e morre sempre no mesmo lugar.
> - Não deixe que as aparências o enganem, senhor Riad - revidou a professora Inês. – Este país é como uma torta de mil-folhas. (ALLENDE, 1988, p. 226)
> (...)
> - Quando é que já se viu um índio rico? Ou um negro metido a general ou banqueiro? A professora tinha razão, mas ninguém admitia que a raça tivesse algo a ver com a questão, pois todos se vangloriavam de ser mestiços. Os imigrantes vindos de todas as partes do planeta também se igualaram sem preconceitos e, ao cabo de umas duas gerações, nem os chineses podiam afirmar que fossem asiáticos puros. Apenas a antiga oligarquia, proveniente de épocas anteriores à Independência, distinguia-se pelo tipo e pela cor, porém isso jamais era mencionado entre eles, teria sido uma falta de tato imperdoável, em uma sociedade aparentemente orgulhosa do sangue mestiço. Apesar de sua história de colonização, de caudilhos e tiranos, aquela era a terra prometida, a terra da liberdade, como dizia Riad Halabí. (ALLENDE, 1988, p. 226)

Nos fragmentos acima fica muito evidente que todas as personagens do livro estão envolvidas na questão da mestiçagem, que os *criollos*, antes mal vistos, eram aceitos e algo positivo ocorreu da troca de culturas: a América tornou-se um continente híbrido, considerado como a terra prometida, a terra da liberdade e das muitas culturas envolvidas. As próprias personagens, como o turco Riad Halabí, veem a mestiçagem como um fator positivo até porque ele enriqueceu com o seu comércio na América, algo impensável no seu país de origem, a Turquia. Somente a professora Inês não concorda com a mestiçagem como narra Eva Luna.

Nesse livro de Isabel Allende, o papel da literatura pode ser o de resgatar origens, como no caso dos povos latino-americanos e tentar "explicar" o mundo em que vivemos e, sobre isso, temos a seguinte afirmação:

> (...) segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. (COMPAGNON, 1999, p. 59)

Pode ser que a obra *Eva Luna* fale apenas dela como dizem os teóricos modernos, mas não podemos negar que esse livro cumpre um papel fundamental na vida dos chilenos, fazendo-os entender o que é mestiçagem e como ela aconteceu. Acreditamos que há um resgate das origens hispano-americanas. E o mundo real e o imaginário (possível) se misturam:

> (...) nos mundos possíveis, para que proposições sejam válidas, não é necessário que tratem do mesmo repertório de indivíduos que no mundo real (...) A literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais. (COMPAGNON, 1999, p. 70)

A obra nos faz refletir acerca da mestiçagem na América Latina, em especial na América Hispânica, misturando a colonização ferrenha que houve, mas, ao mesmo tempo, mostrando que outros povos - europeus ou não – vieram com a intenção de construir uma nova vida, com o intuito de agregar cultura e conhecimento, trazendo costumes, houve o aprendizado mútuo de uma nova língua - tanto o estrangeiro aprendeu a língua nativa como o nativo aprendeu a língua estrangeira - ; além de preservar tradições diversas.

A mestiçagem, como dissemos, já acontecia entre os povos nativos da América; porém, ela acentuou-se quando povos da Europa e da África vieram.

Considerações finais

A América hispânica foi formada a partir da mestiçagem: índios/africanos + europeus = *criollos* além dos povos nativos que já se relacionavam entre si. Posteriormente, chegaram os asiáticos e demais povos europeus. Os europeus, em especial os espanhóis, viram na América uma maneira de refazer a vida e impor os seus costumes; porém tinham terras férteis e fauna e flora diversas e houve uma troca de culturas apesar da colonização ferrenha e da tentativa de apagamento da cultura latino-americana. A mestiçagem, nesse caso, tornou-se positiva porque a troca de culturas (o contato com o outro sem imposição como percebemos aqui na obra com várias personagens e a mútua

incorporação das culturas) é enriquecedora.

A literatura, como percebemos na obra em questão, teve papel fundamental para contar essa história. Esperamos ter contribuído com a comunidade acadêmica por meio dessa pesquisa, já que há relevância do tema na obra e, por meio dele, do tema da mestiçagem, conseguimos entender a formação da América hispânica.

Referências

ALLENDE, I. **Eva Luna.** Tradução de Luísa Ibañez. São Paulo: Bertrand Brasil, 1988. 330 p.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas, poderes oblíquos.** EDUSP, 30 p. 1997. Tradução de Ana Regina Lessa e Heoísa Pezza Cintrão. Disponível em: <www.ufrgs.br garcia > garcia > Acesso em 29 out. 2020.

CHIAMPI, I. **A imagem da América.** Revistas USP, n. 6. 23 p. 1977. Disponível em: < www.revistas.usp.br .article> Acesso em 29 out. 2020.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. In:_____. O mundo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 50-71. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. 150p. Disponível em PDF.

Definição do termo *criollo*. Disponível em: <dicionarioinformal.com.br> Acesso em 3 nov. 2020.

CINEMA SOCIOAMBIENTAL NA AMÉRICA LATINA CARTOGRAFIA POSSÍVEL

Solange Alboreda (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP)[1]
Doty Luz (Universidade Santa Cecília - UNISANTA)[2]

Introdução

Entendemos que as respostas à crise ambiental planetária só poderão ocorrer em escala macropolítica, mas é na potência de resistência da dimensão micropolítica que elas são inoculadas, então, as expressões artísticas, especialmente audiovisuais, são capazes de acionar os mecanismos propulsores da mobilização social da microesfera, podendo propagar-se em ondas alcançando outras regiões e outros lugares imaginários. O subgênero Cinema Ambiental vem ganhando destaque nos últimos anos mesmo sem uma linguagem própria e nem consenso com relação ao recorte temático. Como não conseguimos fazer qualquer análise, no ano de 2021, sem falar da questão ambiental, isso em qualquer região do globo, entendemos que a cartografia, com seus novos conceitos na contemporaneidade, embora seja um termo vindo da geografia, tem dimensões semióticas que abarcam mapas mentais de registros do pensamento espacializado e da cultura numa perspectiva interdisciplinar e complexa.

Isso, para a América Latina, tem um sentido especial, visto a importância de mostrarmos como alguns de seus processos civilizatórios plurais, "... têm os seus modos de conhecimento fundados numa especial relação material entre séries culturais concretas e as linguagens da natureza agarradas aos seus signos." PINHEIRO (2013, p. 143). Assim, objetivamos neste texto, mostrar como o movimento audiovisual focado nas questões ambientais, está se desenhando na América Latina através da expressão dos festivais de cinema ambiental. Este volta-se tanto ao estímulo de preservação do planeta e da vida e às formas de organização social, quanto às denúncias de destruição de ecossistemas, sujeitos e populações. Do ponto de vista de sua classificação, segundo LEÃO (2001), "...o Cinema Ambiental não pode ser tomado como uma categoria unicamente estética e nem exclusivamente temática, podendo ser enquadrado como uma subcategoria dos documentários, que articulam com intensidade de histórias verdadeiras, que de outra maneira não se revelariam, embora também haja filmes ficcionais, animações e dramas com o tema meio ambiente". HEMÉRITAS (2011) afirma que ele pode ser entendido como uma ferramenta para a construção da paisagem geográfica. Os filmes pertinentes seriam os que falam da vegetação, da pobreza, falta de água, reflorestamento, questão indígena, "ecologicamente engajados" por apresentarem os problemas e instigarem uma tomada de posição por parte do público. Entretanto vale ressaltar que sabemos que o único modo

[1] Solange Alboreda: Doutora em Comunicação e Semiótica - PUC SP, Mestre engenharia ambiental UNICAMP, engenheira sanitarista PUC Campinas, idealizadora da Rede latino-americana de festivais de cinema ambiental, produtora cultural do Sesc -SP. alboreda@gmail.com
[2] Doty Luz: Biólogo Universidade Santa Cecília – UNISANTA – Santos – SP, produtor e gestor cultural, Diretor do Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra Catarinense, idealizador da Rede latino-americana de festivais de cinema ambiental. dotyluz@gmail.com

de escavar os problemas ambientais não está apenas nas denúncias. Segundo PINHEIRO (2009), é na identificação de detalhes que iluminam a compreensão do dinamismo estrutural e de interações da nossa multiplicidade cultural latino-americana, que alguns filmes se destacam contagiando o público, com grande penetração, que podem agir no imaginário, a partir da relação que eles tecem com a natureza e com os objetos e dos movimentos corporais. Nesse aspecto, filmes experimentais, tanto quanto os documentários, têm potencial para fazer emergir ideias, sensações e ações transformadoras.

Nossa hipótese gira em torno do mapeamento dos festivais e dos temas que eles abordam, para usá-lo como um documento histórico, uma ferramenta de entendimento do movimento audiovisual ambiental, a partir da percepção temática e na tentativa de traçar caminhos de afetos. A cartografia nesse caso pode estar relacionada à compreensão dos mundos não visibilizados pela mídia convencional e que está sempre presente nas denúncias dos direitos humanos e socioambientais. Estas são destacadas não só pelo cineasta que pegou uma câmera (ou qualquer outro dispositivo, como o celular, por exemplo) e filmou, registrou o momento mas, também, a critério do organizador de uma mostra que tem o poder de traçar paisagens socioambientais. Certos movimentos têm o poder de desmanchar a visão dos mundos e a formação de outros possíveis. É essa nossa intenção.

No nosso trabalho com educação formal e não formal, com curadoria de festivais e a partir da participação no corpo de jurados de diferentes mostras, percebemos a falta de comunicação entre os organizadores, o que nos motivou a promover um encontro presencial entre todos os festivais. Na época imaginávamos uma quantidade significativa de mostras, baseados em pesquisas virtuais e através de entrevistas. Vimos depois, estávamos longe da realidade. O primeiro deles aconteceu em 2017, com a participação de 9 países e mais de 30 festivais. Este encontro fortaleceu a ideia da necessidade de trocas de títulos, de legendagem dos filmes em português e espanhol, além da ampla discussão da temática que estimula o ativismo, em face dos controladores sociopolíticos que assolam a América Latina, subordinada economicamente, independente da pujança da natureza e suas relações entre a vida humana e não humana. Em 2018 promovemos o Segundo Encontro de organizadores de festivais de cinema ambiental e foi a partir daí que idealizamos uma rede, O meio é o todo – rede latino-americana de festivais de cinema socioambiental. Esta, com sua formalização em andamento, até o presente momento, já funciona no sentido de discussões, trocas e canal de ajuda mútua, principalmente na circulação da sensação de conjunto. A realidade de exibições sofreu forte transformação a partir da pandemia do Covid-19, em março de 2020, mas não nos ateremos a este fato aqui neste artigo, visto que os problemas ambientais não mudaram, ao contrário, alguns países passaram a sofrer mais ataques nos seus povos originários, queimadas de áreas de floresta entre outros descasos ao ambiente e à vida, em nome do "progresso" e crescimento econômico.

Como estamos mergulhados no tema, sentimos a necessidade de dar voz ao movimento que percebemos acontecer há anos, sendo que não há bibliografia específica de base que oriente nossas análises filosóficas ou históricas desse movimento contemporâneo que tomou outras proporções a partir da pandemia do Covid-19, quando nos

confinamos e todos os festivais de cinema do mundo se tornaram virtuais. Nos lançamos como costureiros das informações, dos afetos, registrando os festivais, os temas abordados, as datas de início das exibições, os comportamentos dos organizadores, suas ideias e pontos de partida. Alguns festivais surgem da necessidade de ativismo contra a destruição de ambientes naturais ou de matança de povos originários. Outros surgem para mostrar ambientes pouco conhecidos (como o fundo do mar, montanhas ou áreas desérticas) e, embora tenhamos nossa bagagem cheia de valores preestabelecidos, procuramos aqui apenas mostrar como os festivais estão dispostos, distribuídos e o que tem exibido para seu público local e produzido em seu território.

Iniciamos o mapeamento dos festivais em 2015 e prosseguimos nos anos seguintes até hoje, 2021, percebendo que há um quadro dinâmico e inconstante. No início da década de 2010 houve um acréscimo acentuado na curva de crescimento do número de mostras desse gênero na América Latina. Depois, foi notório seu declínio, a partir das mudanças nos rumos políticos das esquerdas, voltando a subir após o início da epidemia do Coronavírus, em 2020. A cada ano percebe-se diferentes ramificações dessa vertente (eco cinema, socioambiental, indígena, de natureza, do mar, do mangue, de montanha etc.). Há uma descontinuidade nas edições que dependem de financiamentos públicos, ONGs, patrocínios ou investimentos de empresas privadas e, apesar das inconstâncias, a cada ano surgem novos festivais.

Nota-se que, se por um lado a pandemia prejudicou o encontro presencial e as diversas atividades que um festival proporciona para o comércio, turismo e o encontro presencial que promove reflexões e discussões das temáticas após as exibições, numa experiência coletiva, por outro lado, hoje, eles estão em plataformas digitais, disponíveis para um público maior.

Apontamos a trajetória temática que o Cinema Ambiental tem produzido nos países latino-americanos pois é na paisagem da América Latina "... em que natureza e cultura estão interimplicadas, cuja plasticidade (maleabilidade, elasticidade) favoreceu os intercâmbios e incrustações entre os reinos mineral, vegetal e humano-animal." (PINHEIRO, 2013, p.27) que poderemos esgarçar a capacidade de responder às demandas de entendimento e compreensão impostos pelos acontecimentos que constituem nossa atualidade. A América Latina é um território cujas fronteiras e limites políticos são insuficientes para defini-lo, e que exige

> "... uma reflexão que o situe também no âmbito do subjetivo e das manifestações culturais no espaço físico, aleatório e nômade, de indivíduos e comunidades de origem afro-asiática-indígena-latina, caracterizado por grupos e pessoas que transportam sua identidade individual e coletiva de mistura cultural e étnica, desafiando, criando e estabelecendo novas fronteiras com os conceitos clássicos da geopolítica..." (REIGOTA, 2012, p. 510).

Para contribuir para o alargamento da discussão sobre a cartografia ecológica latino-americana nos apoiamos na perspectiva insurgente da educação a partir de Reigota (2012), que, assim com outros teóricos, parte da representação abrangente e complexa do ambiente, a educação poderá engrandecer a relação dinâmica de interação entre os

aspectos naturais e sociais desencadeando processos de criação cultural e tecnológica, processos históricos e políticos de transformações da natureza e da sociedade.

Histórico cinematográfico

Nosso discurso histórico cinematográfico insiste em atuar em recortes e contextos questionáveis, baseados nas divisões ("caixinhas") praticadas pela história política do nosso país e, assim, da mesma forma, o cinema ambiental teria vocação para seguir essa trajetória, mas esse olhar pode mudar a partir da pesquisa e observação dos festivais espalhados pelo Brasil, com suas diferentes dinâmicas de curadoria, premiação e formas de exibição fílmica. Ou, a partir da pesquisa e observação dos festivais da América Latina, ampliando a avaliação histórica e socioeconômica dos países, no que há de comum entre eles. De partida, podemos considerar que as relações com a natureza e as formas de cultura a ela entrelaçadas de forma visceral, desencadeiam os processos transformativos aí imbricados.

Na busca de uma definição para o Cinema Ambiental, os estudiosos do tema consideram que ela estaria ligada ao histórico da produção de documentários no Brasil. Essa discussão abarca, igualmente, o conceito de Cinema Etnográfico, e pode ser comparada às discussões que acontecem nos países vizinhos, visto que nossa população é composta por povos indígenas e nossa história é feita sob as mesmas condições impositivas de modos de vida e dominação territorial. Assim, os primeiros documentários foram criados na tentativa de registrar imagens de terras, paisagens, a flora e, principalmente, os povos indígenas e seus modos de vida. De partida, na América Latina inteira, desde o início do cinema, ele era "ambiental".

A categoria documental, no Brasil, parece ter iniciado por volta de 1897, com filmagens feitas na Baía de Guanabara por Afonso Segretto, já que restaram apenas fragmentos que provocam debates entre historiadores. de qualquer forma, o documentário, ou não ficção, parece ser uma vocação que, a partir das filmagens na Baía de Guanabara, dos filmes de Renato Melito, por exemplo, e do cinema de cavação, de pura propagando política, feito sob encomenda, nos deixou filmes que perderam a pertinência ideológica, visto suas características, mas que são considerados relíquias históricas. Neles, a temática ambiental é explorada, ainda que indiretamente, a partir da exuberância da paisagem natural sempre enaltecida, revelando a presença da perspectiva já então dominante que reconhecia o ambiente, sobretudo como ambiente natural e associado à beleza e grandeza. Embora nessas montagens houvesse algo de ingênuo na armação das cenas, o uso das estratégias discursivas de envolvimento é o mesmo ainda hoje. Como exemplo, o enquadramento de rostos felizes em comunhão com um fundo verde, aparentando um clima fresco e agradável, o sol sempre brilhante – componentes do que hoje chamamos de clichês.

Na segunda década dos anos 1900, o discurso da ciência se apropriou do documentário e os registros do Major Thomas Reis e de Silvino Santos caracterizaram aquele período heróico, em que ambos realizavam um cinema antropológico registrando as comunidades indígenas.

Thomaz Reis era cartógrafo e trabalhava com o Marechal Rondon a serviço do exército brasileiro e do positivismo. Realizou, em 1915, Os sertões de Mato Grosso,

provavelmente o primeiro longa documental brasileiro.

Silvino Santos, cavador, era português e se consolidou como a primeira grande expressão do cinema amazonense, exercitando muito mais um olhar de dentro da região do que a visão exótica do estrangeiro comum, como se ele mesmo fizesse parte do povo dessa região. A função de um cavador era registrar acontecimentos por encomenda. Silvino registrou fotos dos índios que trabalhavam nas terras do seringalista Júlio César Arana, que construiu sua fortuna com a borracha através do massacre de povos indígenas, o que lhe rendeu acusações judiciais em Londres. Crente no poder da imagem em movimento, Arana pretendia usar um filme em sua defesa. Em 1921, filmou No Paiz das Amazonas, filme produzido inicialmente para ser exibido na Exposição Comemorativa do Centenário da Independência. De rara beleza fotográfica, o jornal da época, O País, comentou: "Chama-se No Paiz das Amazonas e é uma estupenda lição de coisas. Paisagens, maravilhas físicas, riquezas naturais, progressos econômicos, tipos, costumes, cidades, tudo se projecta nessa empolgante película, que o Sr. Presidente da República teve ensejo de admirar, com todos os Ministros de Estado, no Palácio do Cattete e a que não poupou honrosos encomios"[3].

Até o fim da Segunda Guerra Mundial, o filme brasileiro esteve atrelado ao aspecto educativo e, na década de 1950, o exotismo dos viajantes, que caracterizou o período de viagens e de estudos de sociedades indígenas, volta com força total em longas metragens. O Brasil central e seus índios, a partir daí, será representado de forma recorrente, num espectro de realizadores que vai de Genil Vasconcelos com Sertão – entre os índios do Brasil central, 1949, a Alexandre Wulfes, Noel Nutels e Heinz Forthman com Kuarup e Jornada Kamayurá, de 1965.

Dessa forma, o fazer documental brasileiro sempre esteve, de certo modo, vinculado ao tema ambiental, se observado a partir de hoje, como registro historiográfico ou etnográfico, com maior ou menor comprometimento e crítica das políticas expansionistas e desenvolvimentistas. Apenas nos anos 1960 no documentário brasileiro, acompanhando o cinema novo, são filmadas comunidades litorâneas e o nordeste passa a ser a grande temática, seguindo as discussões sobre a reforma agrária e as lutas pela terra. Esses temas nunca deixaram de permanecer atuais nos documentários ambientais de toda a América Latina.

No Brasil, as denúncias da miséria nordestina caracterizaram os documentário dos anos 1960 e Glauber Rocha, na mesma década, roda os documentários Amazonas, Amazonas (1966) e Maranhão 66, onde traça seu caminho que se desenvolve a partir de suas pesquisas com a vertente eisensteiniana que marcou sua ficção e acompanhou a vida do país.

Beto Leão, autor de O cinema ambiental no Brasil – uma primeira abordagem, em 2001, considera que os documentários cinemanovistas Arraial do Cabo (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, e Aruanda (1960), de Linduarte Noronha, estabelece o marco do cinema socioambiental no Brasil. Arraial do Cabo é um documentário sobre uma comunidade litorânea no Rio de Janeiro, e Aruanda, rodado na Paraíba, anuncia o

[3] https://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-cinema-brasileiro-em-periodicos-1896-1930/

Nordeste como a grande temática, acompanhando as discussões sobre a reforma agrária e as lutas pela terra. Ambos os filmes são portadores de uma revolução temática e estética para a época.

Nas palavras do pesquisador e professor de cinema Jean-Claude Bernardet (apud LEÃO, 2001, p. 12), cinema ambiental são filmes com caráter de denúncia e filmes que despertem a consciência do público para o problema ecológico". Nesse sentido, os filmes do Cinema Novo não seriam considerados como filmes ecologicamente engajados, pois não teriam uma preocupação consciente com a questão ambiental, entendida como uma preocupação específica em relação ao lixo, à preservação da natureza, dos mananciais, etc. Todavia, considerava que os filmes cinemanovistas refletiam, sim, um momento histórico cuja cinematografia e posterior reflexão sobre ela construíram uma imagem desse país. deve-se considerar que havia, nessa época, a utopia de uma sociedade justa, sem fome.

Bernardet, quando diz:

> Penso, ou tenho a ingenuidade de pensar,[...] que uma crítica sistemática dos recortes e dos contextos praticados até agora pela historiografia do cinema brasileiro, bem como de suas atribuições, poderá contribuir para uma renovação do nosso discurso histórico. (BERNARDET, 2008, p. 100).

A história dos festivais brasileiros, segundo Leal (2008), está intrinsecamente vinculada às iniciativas de formação de público, reflexão e articulação política. Desde o I Festival Internacional de Cinema do Brasil (SP), organizado em 1954 por Paulo Emílio Salles Gomes e Rudá de Andrade, já aconteciam debates, mostras informativas e cursos de formação. Isso estabeleceu um modelo de festivais que, com mais de 50 anos, segue presente nos dias atuais. De acordo com o Diagnóstico Setorial 2007/ Indicadores 2006 (Leal, 2008), 71,97% dos festivais realizam seminários, debates e/ ou mesas de discussão. Já as oficinas são uma atividade com presença em 60,61% dos eventos mapeados, ao passo que 43,94% dos festivais incluem workshops na sua programação. Esta é uma clara demonstração de um tipo de atuação voltado para a valorização das questões ligadas à formação e reflexão em torno do audiovisual. Vale destacar, também, o importante papel desempenhado pelos festivais como elemento de articulação das entidades de classe do audiovisual e seus representantes, abrindo espaço para discussão de temas políticos ou reivindicatórios.

Em 1990, o país assiste ao crescimento dos festivais de cinema, período em que não só capitais brasileiras passam a sediar importantes festivais, mas em que surgem festivais e mostras em cidades do interior, ou fora das capitais, como a Mostra de Cinema de Tiradentes, a Mostra Londrina de Cinema e o Búzios Cine Festival, só para citar alguns exemplos.

É também nos anos 1990 que veremos ao aparecimento dos festivais com temáticas específicas: produção universitária (Festival Brasileiro de Cinema Universitário), animação (Anima Mundi), documentário (É Tudo Verdade), diversidade sexual (Mix Brasil - Festival da Diversidade Sexual), ambiental (FICA- Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental), duração (Festival do Minuto), arte eletrônica (Videobrasil – Festival Internacional de Arte Eletrônica), étnica (Festival de Cinema Judaico), digital (Resfest), etnográfica (forumdoc.bh e Mostra Internacional do Filme Etnográfico).

Outra tendência verificada, ainda neste período, é o nascimento de festivais brasileiros realizados no exterior, com destaque para o Festival do Cinema Brasileiro de Paris, o Festival de Cinema Brasileiro de Miami e o Brasil Plural, realizado na Alemanha, Áustria e Suíça. Nesse aspecto, o trabalho dos pesquisadores Tetê Mattos e Antonio Leal (Leal, 2008) é de extrema relevância e serve de ponto de partida para o esboço do futuro dos festivais pós-pandemia.

Cartografia possível do cinema ambiental

O cinema pode combinar diferentes recursos sonoros, visuais e narrativos, com um aspecto múltiplo. Reduz distâncias entre mundos e promove contatos entre culturas. O entendimento crítico do conteúdo audiovisual nos leva a enxergar pela ótica do outro e a repensar nossa maneira de estar no mundo. A exibição de filmes em festivais torna o cinema, mais do que qualquer outra expressão artística, um meio de expressão de diversidades e de olhares plurais.

As tipologias fílmicas, criadas para agregar público interessado em temas específicos, impulsionam a criação de mostras e festivais e a linguagem audiovisual possibilita frentes variadas de pesquisa e reflexão, desde a produção fílmica propriamente dita, passando pela mediação, até a recepção, que podem ser exploradas isoladamente ou a partir dos cruzamentos que se dão.

Da relevância das mostras e festivais, já destacamos as discussões e debates que possibilitam a apropriação dos temas pelo público e, ao mesmo tempo, legitimam o realizador que naquelas imagens se expressou. De outra parte, os festivais criam eventos urbanos aproximando pessoas, modulando e/ou reforçando identidades, valores e esquemas culturais, constituindo-se como referência sociocultural, seja ao oferecer um panorama da produção, seja oferecendo um olhar específico.

Da temática ambiental, é preciso salientar que, no Brasil, segundo Ismail Xavier (2006), a criação dos festivais tem a ver com a própria consolidação da questão do meio ambiente, temática ganha "existência" para a sociedade, passando "a ter um papel central no próprio encaminhamento da discussão política" (XAVIER, 2006, p. 11). Durante os anos de 1989 e 1990, aconteceu o Simpósio Internacional de Cinema em defesa do Meio Ambiente que exibiu filmes, realizou palestras e debates, eventos que indicariam que o cinema poderia ser o grande veículo de denúncias e conscientização (Guido, 2012). Em 1999, surge o primeiro festival de cinema ambiental no Brasil, o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA). Em 2006, conforme o Diagnóstico Setorial 2007 - Indicadores 2006 de Festivais Audiovisuais, foram registrados oito festivais com temática ambiental (Lela, 2008), seis dos quais permaneceram atuantes em 2011, ano que outros quatro foram criados, sendo três na região sudeste e um na região centro-oeste.

A tipologia em questão abrange diferentes temáticas e algumas delas são pertinentes a universos muito peculiares. Um exemplo é trazido pela Mostra Canavial de Cinema que exibe filmes nacionais e estrangeiros, ganhadores de prêmios em grandes festivais internacionais e exibe, também, produções do território rural com multiculturalidade específica da Mata Norte Pernambucana. Nem sempre as mostras de cinema ambiental portam a especificidade da tipologia no seu título e, assim, para o mapeamento aqui

adotado, usamos critérios que possibilitam o estudo sobre as generalidades e particularidades do universo ambiental amparados na pesquisa de Ferreira (2013), que já percorreu esse cenário. Como citamos, adotamos o papel de costureiros de informações e de afetos, desbravando sem preconceitos e fomos listando os festivais e mostras que, de alguma forma, exibiam a temática ambiental. Vale ressaltar que, como estudiosos do tema, sabemos que TUDO é meio ambiente e que a natureza é a base fundante de qualquer relação na América Latina, entretanto, para efeito de categorização precisávamos adotar critérios. Estes foram bastante subjetivos e, atualmente, a cada dia fica mais difícil separar o que é um festival de cinema ambiental. Um caso que vale aqui ser mencionado é o da mostra "Forumdoc.BH Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte" que exibe filmes que versam sobre a vida social e a diversidade cultural e que, na perspectiva abordada, pode possibilitar a exploração da organização e importância dos festivais, o que pode facilitar o entendimento das relações sociais, do meio ambiente e da subjetividade, diante da complexa problemática ambiental atual. O IMD - Instituto Multimedia DerHumALC (Derechos Humanos en América Latina y Caribe) de Buenos Aires, por exemplo, é uma associação sem fins lucrativos criada em 1999 para fortalecer o estudo das temáticas de direitos humanos, que, há quase 20 anos, tem um festival de cinema de direitos humanos e há 06 anos percebeu a necessidade de separar a discussão ambiental. Dessa forma, a cada 02 anos o IMD promove o festival de cinema de Direitos Humanos e, intercalando, exibe o FINCA - Festival Internacional de Cine Ambiental. Outras iniciativas não separam as edições.

As primeiras iniciativas desses festivais traziam a preocupação de colocar o "ambiental" no título. Pudemos observar que é, de fato, um preciosismo, visto a relevância dos assuntos que podem abarcar, assim, entendendo a correlação entre todos eles. Mais recentemente é possível enquadrar certos festivais sem que o ambiental apareça explicito.

A Figura 1 – Festivais de Cinema Ambiental da América Latina apresenta o resultado do mapeamento com a indicação das divisões temáticas, lembrando que nos amparamos no trabalho de Ferreira (2013) e complementamos até maio de 2021, com os temas principais abordados, como mudança climática, degradação ambiental, questões indígenas e do agronegócio etc.

FESTIVAL	LOCAL	INÍCIO	TEMAS
Cine Eco Festival Internacional de Cinema Ambiental e Direitos Humanos	SP	1992	Ambiental e Direitos Humanos
Forumdoc.Bh Festival do Filme Documentário e Etnográfico	BH	1997	Antropologia indígena
Fica - Festival Internacional de Cinema Ambiental	GO	1999	Meio Ambiente
Festival Latino Americano de Cinema Ambiental - Fest Cine Amazônia	RO	2003	Meio Ambiente
Rio Mountain Festival	RJ	2001	Montanhas
Encontro Nacional de Cinema e Vídeos do Sertão	PI	2005	Multicultural

Festival de Cinema e Meio Ambiente Guararema	SP	2004	Meio Ambiente
Festival Internacional Pachamama	AC	2010	Socioambiental e multicultural
Facine - Festival Int. de Cinema Ambiental da Chapada Diamantina	BA	2020	Socioambiental
Mostra Veredinha de Cinema Ambiental	DF	2021	Meio Ambiente
Cine Cipó	BH	2011	Socioambiental, etnog., doc, ficção, animação e experimental.
Festival Guará de Cinema Ambiental	MT	2010	Meio Ambiente
CineBaru - Mostra Sagarana de Cinema	MG	2017	Militância ambiental, Preservação do Cerrado e Experimentação Social.
Cine Mangue	RJ	2020	Socioambiental
Cinema do Mar	RJ	2019	Povos e Territórios das Águas.
Maré - Mostra Ambiental de Cinema do Recife	PE	2015	Ambiental
Festival Internacional de Cinema Cine Del Mar	Uruguay	2006	Multicultural
Curta Amazônia Mundi	RO	2015	Multicultural
Filmambiente - Festival do Audiovisual Ambiental	RJ	2011	Socioambiental e multicultural
Mostra Ecofalante	SP	2011	Cida des, consumo, economia, mudanças climáticas, povos e lugares, recursos naturais
Festival de Cinema na Floresta	MS	2007	Meio Ambiente
Festival Americano de Cinema e Video Sócio-Ambiental de Iraquara	BA	2008	Socioambiental
Eco Cine Noronha	PE	2009	Preservação Ambiental
Macô - Mostra Agrícola de Cinema Orgânico	PE	2014	Agroecologia, agricultura familiar
Festival de Cinema Ambiental UFRJ Macaé	RJ	2012	Poluição, indústria, cidades
Festival de Cinema Socioambiental - Planeta Doc	SC	2014	Socioambiental
Cine.Ema - Festival Nacional de Cinema Ambiental do Espírito Santo	ES	2015	Meio Ambiente e educação ambiental
Mostra Canavial de Cinema	PE	2011	Multicultural
Guaporé Festival Internacional de Cinema Ambiental	RO	2021	Multicultural
Fricine - Festival Int. de Cinema Socioambiental de Nova Friburgo	RJ	2006	Meio ambiente
Paraty EcoFestival	RJ	2010	Moda, Design
Festival Internacional de Cine Social de Concordia	Argentina	2010	Questões Sociais -
Cine de las Alturas	Argentina	2014	Social e Cultural
Festival Internacional de Cine Rural de Chivilocy - Ruralia	Argentina	2015	Consumo e agricultura
Festival Juvenil Latino-Americano de Curtas Ambientais			Sustentabilidade (social, econômica, ecológica e política)
Festiverd - Festival Internacional de Cine Y Video Verde de Venezuela	Venezuela	2012	Conscientização ambiental e ecológica
Patagonia Eco Film Fest	Argentina	2016	Socioambiental

Muestra Internacional de Cine Ambiental en Ushuaia	Argentina	2011	Socioambiental
Cine Kurumin Salvador - Festival de cinema indígena	BA	2011	Indígena
Festival Latino Americano de Cinema Ambiental - Fest Cine Amazônia	AM	2014	Ambiental
Festival Internacional Pachamama	AC	2010	Socioambiental multicultural
Eco Cine Noronha	PE	2009	Preservação Ambiental
Ficams Fest Int. de cine de la Antárctica sobre ambiente y sustentabilidad	Chile	2011	Meio Ambiente e Sustentabilidade
Festival Int. de Cine y video de los pueblos indígenas - Ficwallmapu	Chile	2016	Povos indígenas
Daupará - Mostra de cine y video indigena da Colômbia	Colômbia	2008	Povos indígenas
Mostra Cinesolar	SP	2021	Sustentabilidade, comunidades tradicionais e povos originários.
Festival Internacional Cine El Campo	México	2009	Biodiversidade, mares e rios, água, flora e fauna
Cinema Planeta - Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente de México	México	2008	Cinema ambiental
Ecofilm - Festival Internacional de Cortometrajes	México	2011	Questões Ambientais
VIII Festival de Cine de Medio Ambiente Sembrando Cine	Peru	2008	Conservação e Ambiente
Festival de cinema internacional do Uruguay	Uruguay	2014	Multicultural
Green Screen - The Environmental Film Series	Trinidad & Tobago	2011	Sustentabilidade e meio ambiente
GEASur – Grupo de estudos em educação mbintal desde el Sur	RJ	2017	Educação socioambiental a partir de questões raciais e excludentes
Rural Film Fest - Itinerant Int. Environmental Film Festival com FICC – fest int de cine em el campo	México e intern. itinerante	2010	Mundo rural, ecologia e sustentabilidade
Fincali – Festival de Cine Ambiental de Cali	CO	2018	Educação Socioambiental
Festival Eco Brasil	SP	2021	Natureza
Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra Catarinense - FICASC	SC	2019	Socioambiental
Seres-Rios Festival de diálogos, cartografia e artes dos rios.	MG	2021	Fluvial
Mostra Velho Chico de Cinema Ambiental	AL	2014	Comunidades ribeirinhas, questões hídricas, culturais ou ambientais
Mostra Arandu de Filme Etnográfico	PB	2016	Etnográfico
Mostra Cine Índio Brasil	RJ	2010	Indígenas

Figura 1: Festivais de Cinema Ambiental na América Latina

América Latina é a região que engloba 20 países: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

No continente latino-americano, a diferença de sentido filosófico entre as sociedades, ou seja, as condições necessárias e suficientes para que afirmemos a existência de uma só identidade, é radicalmente impossível, visto que temos uma sociedade migrante e mestiça formada a partir (e em conjunto) dos elementos da natureza. Há mesclas em trânsito e traduções interculturais que sempre foram condições fundantes das práticas produtivas, tanto economicamente falando, quanto culturalmnte. Portanto, à parte das imposições socioeconômicas resultantes da colonização, absorvemos o que vem de fora fazendo conexões flexíveis das linguagens, abafando as noções binárias de alto e baixo, centro e periferia, erudito e popular. Conforme Octavio Paz (1991:121 apud PINHEIRO, 2013, p.105) "as épocas históricas e as diversas culturas que formaram nosso país convivem na alma dos mexicanos e dentro de cada um de nós, discutem, brigam, se fundem e confundem".

Nesses encaixes, artistas (eco-artistas, desde a ideia, concepção, filmagens, promoção das exibições, curadores, produtores) envolvidos com o cinema ambiental visam promover a discussão híbrida e flexível com interlocutores ativos e abertos às percepções do meio e da sociedade, a partir dos temas locais e expectativas de mudança global. Neste trabalho destacamos alguns temas dos festivais, sem que consigamos detectar especificidades regionais de forma mais profunda. Um destaque temático está na região amazônica, onde os povos originários sofrem as maiores agressões.

A América Latina não pode ser vista apenas como vítima de processos imperialistas. Tem suas próprias singularidades e apresenta exemplos relativos ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa em países como Argentina, México, Brasil, Peru e Colômbia, discutindo como a identidade continental forma e é formada na relação dos povos com a mídia, fazendo-nos enxergar uma nova forma nas relações sociais, onde se configuram identidades culturais a partir da negociação e sentidos entre quem produz e quem recebe as mensagens. Mas, é claro que existem evidências de planos de desenvovimento industrial que foram subsidiados pelo Estado central, como por exemplo, pelo governo da Argentina para a Patagônia que têm semelhanças evidentes com os projetos que o Estado federal do Brasil formulou para a região da Amazônia. A comparação entre as duas regiões se esclarece em suas características comuns: são ricas em recursos naturais e foram definidas pelos seus governos, à época da criação, como sendo áreas vazias que precisavam ser desenvolvidas. A Figura 2, abaixo nos lembra onde somos América Latina.

Figura 2: mapa com os 20 países da América Latina. Fonte: https://www.todoestudo.com.br/geografia/america-latina

Plataformas digitais

A partir de 2016, com a internet funcionando na forma de *cinemateca colaborativa*, foram encontrados sites como a Net Flix, Net Now, Google Play, Youtube, Crakle, entre outras plataformas disponíveis, com filmes originais e séries premiadas, o que permite que se assista via Tablet, telefone ou computador, uma variedade de filmes, inclusive os pertencentes "cinema ambiental" para serem exibidos em quaisquer formatos a partir da plataforma Videocamp que tem liberados os direitos de exibição. Esse quadro mudou radicalmente a partir de março de 2020 com a pandemia do Covid-19 que forçou o isolamento social e o desenvolvimento das plataformas de exibição. Esse fato em si já é merecedor de um artigo específico visto que transformou a forma de acesso a esses e outros conteúdos audiovisuais. Ainda que a lógica perversa de mercado prevaleça, forçando o uso de geo bloqueios, vários títulos puderam ser consumidos por um número maior de receptores. Esse fato abarca questões mais profundas acerca da real possibilidade de acesso da população que mora em áreas sem cobertura de internet ou com cobertura insuficiente. Nos recorda, também, a impossibilidade de acesso de várias camadas da sociedade que não tem dispositivos, ou não os tem em número suficiente para a família. Nos mantivemos na temática abordada pelos festivais na perspectiva do emissor. Observar a **Figura 3 – Plataformas que disponibilizam filmes**. Além disso, existe a plataforma de VOD para submissão de filmes e organização de festivais, que possibilita a qualquer um organizar sua própria seleção e programar um festival com qualquer temática, como por exemplo, o Festhome.com https://festivals.festhome.com/festival_dashboard

PLATAFORMA	descrição	Endereço Eletrônico
PORTA CURTAS	Exibição e catalogação de filmes de curta-metragem brasileiros. Possuem cerca de 9700 Curtas Catalogados, 1201 disponíveis.	http://portalcurtas.org.br/
VIDEO CAMP	Plataforma online, grátis	http://www.vi deocamp.com.pt
CURTA DOC	Site de documentários online com mais de 1.000 títulos de vídeo documental, e curta metragem da América Latina.	http://curtadoc.tv/
PLATAFORMA VB	Ferramenta online para pesquisa em arte, na qual as vozes dos artistas, curadores, educadores e público se cruzam.	http://plataforma.vi deobrasil.org.br/
STREMIO	Funciona como uma central multimídia	http://www.strem.io/
POPCORN TIME	Reproduz filmes e séries através de "torrents "	http://popcorntime.sh/pt
FESTHOME.COM	Plataforma de submissão de festivais	https://festivals.festhome.com/festival_dashboard/
BOMBOZILA	Documentários Online sobre as lutas sociais e a defesa de direitos na América Latina e Caribe.	https://bombozila.com/

Figura 3: Plataformas que disponibilizam filmes.

Considerações finais

As palavras que aparecem com mais frequência na definição temática dos festivais, ainda que não sejam fixas, são: sustentabilidade, socioambiental, meio ambiente e questões ambientais. A palavra educação, embora o conceito esteja presente em todos os festivais, aparece pouco. Há apenas uma mostra que correlaciona o tema ambiental às questões raciais. Os povos originários ou indígenas, também está presente em todos os festivais, mas aparece nos festivais específicos. Estas são apenas subdivisões que, pela nossa experiência, sabemos, não limita e nem tampouco exclui temas presentes nos filmes, entretanto, tais palavras tem seus sentidos embutidos nas próprias crenças dos organizadores das mostras.

Ana Godoy, em seu livro A menor das ecologias, de 2008, nos convida a refletir sobre a nossa busca por um mundo melhor. Nos instiga a questionar modelos de vida e formas de organização social. Essa observação aponta que esse cinema está agindo na tentativa de produzir condutas para um mundo melhor. Isso, a partir da potencial ação em organizações sociais ou políticas, intervindo sobre as características individuais e coletivas da existência humana, especialmente naquelas pertinentes aos aspectos de higiene, saúde, planejamento urbano, regulações da sociabilidade, segundo as regras que dizem respeito à otimização da vida. Nesse gênero cinematográfico de expressão artística, podemos encontrar esses estilos de pensamento, ou justamente o contrário, visto que estamos todos, emissores e receptores, além de toda a cadeia de circulação da comunicação, imersos na:

> [...] consciência ecológica, distribuída via satélite e pelos satélites controlada, por meio da qual a sociedade se vê como agente de mudanças da causa ecológica e o mundo pode 'dar certo', bastando, para tanto, gerenciá-lo, valorizar práticas comunitárias e estimular a participação de todos. (GODOY, 2008, p. 300)

O cinema ambiental é peça de articulação política com suas contra narrativas audiovisuais. Possui uma força empática que não é tão presente em outras formas de ativismo, podendo ser considerado instrumento de educação ambiental com importância historiográfica quando supera os inúmeros desafios de exibição e distribuição dos filmes, o que é comum ao cinema. Sobre a relevância das mostras e festivais, destacamos as discussões e debates que possibilitam a apropriação dos temas pelo público e, ao mesmo tempo, legitimam o realizador que naquelas imagens se expressou. De outra parte, os festivais presenciais criam eventos urbanos aproximando pessoas, possibilitando que os temas destacados no nosso levantamento, com seus valores e esquemas culturais, constituam-se como referência sociocultural, seja ao oferecer um panorama da produção, seja oferecendo um olhar específico. Ainda que estejamos em busca das possibilidades de experiências híbridas para ampliar o alcance dos filmes, a sala escura, com imersão sensitiva fz falta e os festivais, com encontros presenciais e propósito coletivo, são reforços da sociabilidade inerente ao homem.

Referências

ARRUDA, Thaís F. **A importância de uma análise crítica do cinema ambiental.** In: VI Encontro "Pesquisa em Educação Ambiental". Ribeirão Preto: editora/universidade de, 2011.

BERNARDET, Jean-Clau de. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro, metodologia e pedagogia.** São Paulo, Annablume, 2008.

GODOY, Ana. **A menor das ecologias.** São Paulo: Edusp, 2008.

HEMÉRITAS, Paulo. **Cinema ambiental contemporâneo em questão: crônica da luta por reconhecimento dos direitos humanos de terceira geração.** Dissertação (mestrado em Cognição e Linguagem) – Universida de Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes-RJ, 2011.

LEAL, Antonio. **Festivais audiovisuais : diagnóstico setorial 2007: indicadores 2006.** Antonio Leal, Tetê Mattos. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008.

LEÃO, Beto. **O cinema ambiental no Brasil. Uma primeira abordagem.** Goiânia: Agência Goiana de Cultura, 2001.

PINHEIRO, Amálio. Org. **O meio é a mestiçagem.** Estação das Letras e Cores, SP, 2009.

_____. **América Latina, Barroco, Cida de, Jornal.** Ed. Intermeios. SP, 2013.

REIGOTA, Marcos. **Educação ambiental, emergência de um campo científico.** Perspectiva, Florianópolis, v. 30, n. 2, p. 499-520, maio-ago. 2012. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/in dex.php/perspectiva/article/view/2175-795X. 2012v30n2p499/23328 . Acessado em: 21 de maio de 2021

_____. **A educação ambiental frente aos desafios apresentados pelos discursos contemporâneos sobre a natureza.** Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 36, n. 2, p. 539-553, maio/ago 2010. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ep/v36n2/a08v36n2.pdf. Acessado em: 27 de abr. de 2020.

A GROSSURA ELEGANTE DA POLTRONA MOLE: SÉRGIO RODRIGUES, UM DESIGNER NA PAISAGEM

Mila Goudet (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP)[1]

Introdução

> O que é preciso é valorizar certas coisas simples que são a nossa realidade. Eu acho que o Brasil é um país oriental, a África é oriental e São Paulo é um incidente ocidental na história do Brasil. São Paulo não é o Brasil. E quando se faz industrial design, acrílicos, essas competições todas, a gente esquece que o Brasil é outra coisa, o Brasil é um grande país... (BARDI, apud JUNQUEIRA, 2020, p.39)

No campo da arquitetura e urbanismo, bem como no design, as metodologias investigativas apontam geralmente para as deficiências e vulnerabilidades pungentes das nossas cidades – desigualdades sociais, segregação, entre outros resultados negativos consequentes da forma como o país se desenvolveu, desde os descobrimentos até os dias atuais. Por isso, quando um arquiteto brasileiro se destaca internacionalmente, pouca coisa é desenvolvida sobre os nexos entre obra, natureza e cultura popular, visto que as deficiências econômicas eclipsam outras possíveis leituras e o arquiteto passa a ser considerado um "milagre" de superação nacional e um modelo de sucesso a ser perseguido.

Na contra mão dessa ideia, Lina Bo Bardi desenvolve uma série de trabalhos no Nordeste nos primeiros anos da década de 1960. O impacto desse outro Brasil que se descortina diante da arquiteta italiana (depois naturalizada brasileira) tem como resultado textos e projetos que dinamizam seu compromisso com a cultura popular. Lina critica o modelo modernizador brasileiro que segundo ela, foi implantado abruptamente (embora atrasado) pelas mesmas oligarquias pré-industriais que renegavam nossa base cultural mestiça, "rica em seiva popular" (BARDI,1984, p.11). No entanto, suas duras palavras ultrapassam a pura denúncia das estruturas paternalistas que ainda hoje incidem sobre a cultura brasileira. Para a arquiteta a "seiva popular" seria uma alternativa emancipatória contra este modelo de industrialização, que ela considerava fadado ao fracasso. Segundo a arquiteta (BARDI, 1984, p. 33), o paternalismo e a folclorização da cultura popular incorria na invisibilização da capacidade do povo brasileiro de produzir uma modernização coerente com sua realidade. Para Lina a saída estava em incorporar no projeto de industrialização e formação técnica do país, a mesma racionalidade dos objetos populares, nos quais ela encontrava soluções eficazes para os problemas específicos das camadas sociais expostas à extrema precariedade material. A essa capacidade única de resolver a dureza da vida através de objetos tão singelos quanto engenhosos, ela dá o nome de "Grossura" (BARDI, 1988).

[1] Mila Goudet é arquiteta e urbanista (EESC_USP, 1992) com mestrado em Psicologia Clínica (2005 – PUCSP) e Doutorado em Comunicação e Semiótica (2010 – PUCSP). Participa dos grupos de pesquisa *Representação dos Lugares na Cultura Brasileira* (FAU-USP) e *Barroco, Oralidades e Mestiçagem* (PUC-SP). Atualmente é professora dos cursos de arquitetura e urbanismo da UNIP e do UNAR. Sua pesquisa se desenvolve em torno das relações entre arquitetura, design, cidade e literatura na América Latina.

O caminho da emancipação social clamava pela urgente revisão histórica das contribuições da cultura popular e o conceito de "Grossura" seria basal no projeto de desenvolvimento brasileiro. Para isso se fazia necessário

> "[...]um balanço *visto do outro lado*, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e é o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, sêca (sic), dura de digerir". (BARDI, 1984, p.13)

Amálio Pinheiro contribui ampliando as possibilidades apontadas por Lina, na medida em que não deve haver dois lados em oposição, pois essa "massa que inventa" está em toda parte, pondo à mesa os materiais da cultura, ricos e abertos para novas "combinações e contaminações entre códigos, séries e linguagens" acolhendo os excessos, os erros e o diferente como formas emancipatórias e criativas de compor a vida. Assim, a cultura, embora seja constantemente atravessada pelos sistemas de dominação denunciados por Bardi, não é determinada por eles, sendo que "os processos dinâmicos de produção de informação só dependem episódica e tangencialmente do respeito às fronteiras que separam centro e periferia, alto e baixo, antigo e novo..." (PINHEIRO, 2007, p.122)

A extrema mobilidade das nossas sociedades, especialmente nas metrópoles, gera uma tensão permanente exigindo constante reconfiguração dos nossos corpos em relação aos espaços, sejam privados, no âmbito doméstico, como públicos e urbanos – agrupamentos familiares nem sempre convencionais, grandes deslocamentos diários, calçadas esburacadas, trânsito, manifestações de rua, festas, procissões, religiosidades múltiplas, chuvas torrenciais, inundações e secas extremas. Natureza, gente e urbanidades em relações quase nunca pacíficas acabam por configurar ritmos diversos e significados complexos e explosivos. Essa tensão também pode ser entendida como uma atenção, que mantém os sentidos em vigília na fruição pela cidade. A apreensão dos espaços através do corpo é rítmica, dependente das relações fugazes (DELGADO, 1999) que acontecem no espaço urbano e dificilmente poderão ser previstas ou abarcadas no desenho do arquiteto que não percebe a potencialidade criadora da variabilidade latino americana.

Sérgio Rodrigues participa desse processo barroquizante na produção de seu mobiliário, transitando entre a cultura popular e a erudita, entre a tecnologia vernacular e a produção industrial, incorporando a paisagem na não-ortogonalidade das formas e no uso dos materiais nacionais, como a madeira e o couro. Mas não só isso, Rodrigues constela diversos elementos presentes na cultura popular e os reorganiza nas peças de forma que todos os elementos se engastem revelando ao mundo, e a nós mesmos, nossos modos de sentar, de socializar, de encarnar a paisagem. A "Grossura" de Rodrigues está em permanecer em meio à natureza, à paisagem e à cultura popular, mesmo quando produz objetos altamente especializados, como a Poltrona Mole.

Maria Cecília Loschiavo Santos (apud ORTEGA, 2008, p.103). revela que um destes elementos populares é a rede de pesca, que Rodrigues traduz como a estrutura flexível de percintas de couro trançadas para apoiar as almofadas do assento e do encosto da poltrona Mole. A pouca rigidez, ou melhor, a moleza de sua estrutura, permite que o corpo

varie junto com o móvel, a depender dos jeitos de usá-lo. Outra característica importante de sua obra é a robustez, que se deu a contrapelo da tendência vigente do mobiliário moderno brasileiro nos anos de 1960, adepta aos delgados pés-palito que aparentavam uma elegante fragilidade. Já as madeiras de Sérgio Rodrigues não perdem a característica primordial de sua materialidade, na poltrona Mole, a força do jacarandá está presente e com ela, a paisagem brasileira. Até os nomes das poltronas são cheios dos sotaques da paisagem: Poltrona Mole, Poltrona Diz, Poltrona Moleca... Não há como sentar polidamente em uma Mole ou não sentir a sensualidade deslizante da poltrona Diz.

Aquém do artesanato – o útil do objeto popular na encruzilhada do Brasil Moderno

> Havia em nosso meio aquilo que se poderia denominar uma congenialidade em relação aos novos experimentos, e que se explicava apenas em parte pelo processo de industrialização desencadeado em centros cosmopolitas como São Paulo. Antônio Cândido elucida o fenômeno: No Brasil, as culturas primitivas se misturaram à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de uma passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com nossa herança cultural do que com a deles. (CAMPOS, Haroldo apud Pinheiro, 2013, p.20)

Em 1959 Lina monta a exposição *Bahia no Ibirapuera* sob a marquise do parque. A exposição não apresentava nenhuma pintura ou escultura de artistas famosos, ao contrário, ela compôs uma cenografia expositiva com objetos cotidianos da cultura popular nordestina: imagens de orixás, comidas, brinquedos, rendas, utilitários, etc. Essa exposição aconteceu concomitantemente à 5ª Bienal de artes de São Paulo, cuja atração principal foi uma sala especial para as obras de Van Gogh. Lina foi deliberadamente provocativa ao montar uma feira de objetos populares em frente ao badalado pavilhão da Bienal, afirmando que as bases para o Brasil moderno só poderiam ser lançadas sobre a expressão humana da realidade nacional, gravada na arte popular. Ela deixa muito claro que o objetivo da exposição não é estetizar a precariedade técnica e material do popular como algo ingênuo a ser protegido, mas exatamente o inverso dessa posição. Nesta época, o interesse pelo popular era etnográfico e folclórico e o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado nos anos 1930, valorizava a produção popular, mas a engessava como registro patrimonial, evitando associá-la ao projeto desenvolvimentista, que tinha a construção de Brasília como emblema de uma nova nação.

Lina discordava desse congelamento do popular e colocava os objetos da cultura em movimento, vivos e em relação direta com a realidade. "Os objetos de uso, utensílios da vida cotidiana, os ex-votos são apresentados como objetos necessários e não "como esculturas", as colchas são colchas, os panos com aplicações são "panos com aplicações", a roupa colorida, roupa colorida" [...] (BARDI, 1994, p.31).

A "Grossura" do objeto popular proposta pela arquiteta combate a ideia do artesanato decorativo nos lembrando que nossa produção artesanal é indissociável da precariedade material. Lina acreditava que se as condições materiais melhorassem, a poética

dura dos objetos desapareceria, mas a estrutura interna de sua materialidade, não. Esta deveria ser a base de nosso desenvolvimento. Desta forma, o Nordeste, grande produtor de "Grossura", estaria mais próximo da modernidade do que a intelectualidade brasileira imaginava (ou desejava). O problema da romantização do artesanal que Lina denuncia é a fetichização dos objetos vernaculares, antes úteis e belos para o povo que os produzia, que quando tornavam-se objetos de consumo da burguesia intelectual, eram congelados em estantes e coleções, completamente esvaziados de sua utilidade própria. (BARDI, 1988, p.13-18)

Ela ressalta que essa objetividade dos objetos artesanais tem muito a ver com a funcionalidade do Movimento Moderno, cujo ideário atribuía beleza à solução eficiente de um problema real. Para o articulador da arquitetura moderna, Le Corbusier, o desenho de um avião era belo porque sua forma era exatamente a necessária para o vôo, sem "fricotes" nem "penduricalhos".

Figura 1: Lina na Cadeira de Beira de Estrada, de sua autoria, 1967.
Disponível em: https://www.facebook.com/institutobardi/photos. Acesso em: 20de Julho de 2021.

Nesse sentido, Lina via o nordestino criar objetos funcionais, sintéticos, nascidos de uma precariedade material que terminava por conferir-lhes uma beleza e poética próprias. A materialidade de tais objetos deriva das suas relações intrínsecas com a paisagem, com as propriedades essenciais dos materiais e seus encaixes, como pode ser perfeitamente observado na Cadeira de Beira de Estrada (figura1). Sua poética e estética derivam diretamente do conhecimento íntimo da natureza. É muito interessante que Lina, sendo estrangeira, tenha entendido rapidamente que tais objetos nascem dessa intimidade com a paisagem, pois as sociedades latino-americanas, são muito difíceis de serem descritas. Fomos e somos obrigados a nos reinventar

> "diretamente nas práticas e conflitos. Porém, o que temos de ressaltar nesse trabalho microscópico de assimilação de alteridades em cadeia contígua é a primazia de uma objetosfera, o protagonismo da natureza e a supremacia do coletivo anônimo. São formas de conhecimento em que as vozes dos sujeitos se perdem (no coro da mata, da urbe) ou ajudam a compor o vozerio circundante." (PINHEIRO, 2013, p. 20).

No catálogo para a exposição realizada por Lina em Salvador, em 1963, ela reafirma a vitalidade da cultura popular mas adiciona o componente do corpo e de sua relação com a paisagem, que obviamente perpassa toda sua reflexão, mas que neste trecho do catálogo, desvela as aproximações entre corpo, objeto e paisagem que buscamos evidenciar também na obra de Sérgio Rodrigues (grifos nossos).

> "Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É neste sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos esta Exposição. *É um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não estetizante, mas próximo da natureza, do verdadeiro humano."* (BARDI, Lina Bo apud TAKAKI, p.12-13)

Lina foi impedida de levar suas exposições brasileiras à Itália porque o governo não queria associar o Brasil à precariedade material dos objetos populares. Sua posição não foi compreendida, mas o que ela tentou desesperadamente foi afirmar que "[e]ssa força latente que existe em alto grau no Brasil, onde uma forma primordial de civilização primitiva (não no sentido de ingênua, e sim composta de elementos essenciais, reais e concretos) coincide com as formas mais avançadas do pensamento moderno". (BARDI, 2009, p. 89)

O material desta e de outras duas exposições foi sendo recolhido enquanto trabalhou na Bahia em parceria com Celso Furtado, entre 1959 e 1964, quando o acontecimento do golpe militar encerrou o projeto. Dessa breve parceria nasceu um projeto para o desenvolvimento do Nordeste. Para Furtado e Lina, esse desenvolvimento só poderia acontecer tendo como ponto central a questão do artesanal e a formação de técnica de mão de obra para um desenho de produtos industriais profundamente vinculados às bases culturais do país.

Quando Lina fundamenta os pilares da Escola de Desenho Industrial e Artesanato, que seria implantada em Salvador, ela tinha em mente uma didática transformadora que integrasse os saberes populares em outra escala, passando da produção artesanal para a produção industrial, contudo preservando os valores coletivos. Seria uma resposta à importação de formas modernas, como as da Bauhaus, para um salto em direção a uma produção industrial original pautada nas necessidades nacionais. Ela planejava uma forma de ensinar que integrasse os saberes em uma relação horizontal entre aquele que projeta e o outro que realiza (PIERROTTI, 2002, p.72). Infelizmente a escola não foi implantada porque o programa de desenvolvimento do Nordeste foi interrompido com o golpe militar e Furtado, exilado.

É relevante que Lina não romantize o objeto popular nem congele suas formas. Sua proposta modernizadora é mergulhar nos modos criativos que a arte popular engendra para resolver problemas práticos pois "[o]s materiais modernos e os modernos sistemas

de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades." (BARDI, 1994, p.21)

Na obra de Sérgio Rodrigues e de Lina, o desenho deriva da cultura popular, mas já está dado o salto formal para longe da mímese enquanto assimiladas as tecnologias industriais. No entanto, por mais técnicas as obras, a relação com a cultura é palpável. A escada do Solar do Unhão, de Lina Bo Bardi, por exemplo, usa encaixes e madeiras diferentes, observando a tecnologia construtiva dos carros de boi. Sérgio Rodrigues usa percintas de couro, formando uma trama similar a uma rede para apoiar as almofadas do assento de algumas de suas poltronas, de modo que corpo e sofá se ajeitem conforme o modo de sentar. Os objetos são sofisticados, exigem desenho e técnica, mas ainda assim, o sotaque é brasileiro e a cultura popular não é apenas referencial, mas estrutura vital e organizadora dos objetos.

A Grossura barroca de Sérgio Rodrigues

Sérgio Rodrigues escreveu pouco, mas muitos escreveram sobre ele. Paira o tom anedótico e brincalhão em suas fotos e nos relatos de amigos, mas de maneira nenhuma a informalidade dos textos e imagens torna seu trabalho menos consistente e importante. O que percebemos é um artista que está bem posto em seu meio, no caso, no Rio de Janeiro. É aí que afirmamos seu barroquismo, no domínio da paisagem, não no sentido da submissão, mas do pertencimento. José Lezama Lima nos empresta o "senhor barroco" que Sérgio Rodrigues encarna.

> "Esse americano senhor barroco, autêntico primeiro instalado no que é nosso, em sua granja, canonicato ou casa bem cômoda, pobreza que dilata os prazeres da inteligência, aparece quando já se afastaram o tumulto da conquista e o parcelamento da paisagem pelo colonizador. É o homem que vem a terraço e abana lentamente a arenisca diante do espelho devorador, para instalar-se perto da cascata lunar que se constrói no sonho de sua própria pertença. Trança e multiplica a linguagem ao desfrutá-la: o desfrutar de seu viver cresce e fervoriza... (LEZAM LIMA, 1988, p.81)

O Rio de Janeiro de Sérgio Rodrigues fazia a transição da capital nacional para Brasília, a bossa nova estourava mundialmente. Nas artes plásticas, o concretismo, na arquitetura, Niemeyer e Lúcio Costa, Burle Marx e seu paisagismo tropical moderno. Era uma efervescência criativa e o Brasil tinha grande destaque na mídia internacional. Como vimos anteriormente, essa ebulição era positiva mas também causava incômodo. Os móveis em voga eram delgados e delicados e a burguesia optava pela "elegância atemporal" do design europeu. Sergio Rodrigues é precoce no diagnóstico do excessivo formalismo do mobiliário moderno brasileiro, que pouco representava o primitivismo (e a "Grossura") exuberante das nossas matas. Rodrigues (apud SANTOS, 2014, p.179) percebe o equívoco do design de vanguarda brasileiro quando trabalhou na fábrica paulista, a Forma S.A, Móveis e Objetos de Arte, e recorda das suas ressalvas dessa época disparando críticas ao seu chefe: "Martim Eisler fazia os pés-palito, aí eu tinha grandes choques profissionais com ele, porque ele era muito europeu e aquela produção não tinha nada a ver com o Brasil."

Enquanto Lina assume a "Grossura" como uma missão social, Sergio Rodrigues a

incorpora literalmente na robustez de suas peças, mas é certo que ambos estavam imbuídos de criar alternativas para a expressão nacional, em resposta aos modelos importados da Bauhaus. O mobiliário internacional obriga o corpo aos bons modos, às posturas ortogonais, desconexas dos hábitos brasileiros. Em entrevista à revista Serafina, Sérgio Rodrigues diz:

> Sempre me interessou ajeitar as coisas, tenho desde sempre essa procura pelo conforto. Como o camarada ia ler sem luz? Como é que vai colocar duas poltronas lado a lado? E para as pessoas conversarem? Mas a Bauhaus estabeleceu essa pureza incrível. Os móveis eram colocados paralelos, perpendiculares, em posições exatas, forçando um modo de vida estranho. Toda vez que chega uma pessoa você tem de virar as cadeiras... (Rodrigues, 2008)

De volta ao Rio de Janeiro, depois de sua experiência em São Paulo, Sérgio Rodrigues funda sua loja, a Oca, em 1955. Mais do que vender suas próprias obras, a ideia era criar um espaço de difusão do móvel de vanguarda embebido de brasilidade. A Oca fazia uma curadoria de móveis de vários designers, e os expunha criando ambiências e cenografias que dessem o conjunto desse conceito mais brasileiro do móvel moderno. A loja se tornou um ponto cultural, abrindo-se para lançamentos e exposições - fotografia, desenhos, pintura, tornando-se conhecida como Galeria Oca. Em visita ao local, Lúcio Costa. (apud SANTOS, 2017, p. 181) se empolga com o que encontra e comenta sobre a assertividade do nome da loja, lapidar na articulação de seu conceito. Embora Costa não use a palavra "Grossura" podemos ver que o conceito atravessa seu discurso:

> "Oca é casa indígena. A casa indígena é estruturada e pura. Nela os utensílios, o equipamento, os apetrechos e paramentos pessoais, em tudo se articula e integra, com apuro formal em função da vida. A simples escolha do nome define o sentido da obra realizada por Sérgio Rodrigues e seu grupo."

Não é que Sérgio Rodrigues negue o que estava sendo feito fora do Brasil, mas ele consegue enlaces e deslizamentos entre o nacional e o internacional, assim como a arquitetura de Lúcio Costa, que incorporava no racionalismo moderno, elementos da arquitetura colonial, tais como os musharabis - treliças de madeira originárias da cultura moçárabe - que funcionam muito bem no clima ensolarado do Rio de Janeiro (os musharabis também foram incorporados na arquitetura de Lina Bo Bardi, como no SESC Pompéia, por exemplo).

Figura 2: Ilustração de Sérgio Rodrigues e imagem do Mocho. Disponível em: https://www.facebook.com/media/set/?vanity=institutosergiorodrigues&set=a.936294269717900. Acesso em: 22 de julho 2021.

No retorno ao Rio, Rodrigues cria uma peça, o Mocho, cujo nome quer dizer exatamente o que é, um banco (por isso é pleonasmo dizer "banco Mocho"). Mocho significa também o boi que não tem chifres. Rodrigues se inspira diretamente nas banquetas baixas utilizadas nas fazendas para ordenhar vacas. É uma peça belíssima por sua "Grossura", simples e essencial. Seus três pés formam uma base triangular para sustentar um assento redondo, suavemente abaulado, de madeira maciça. O banco possui uma alça, que é um recorte no próprio assento, para encaixar a mão. Nada falta, nada sobra no Mocho, a peça é essencialmente um banco que poderia ser encontrado na cena rural, mas a elegância de sua tradução está no trato da madeira, na geometria rigorosa de suas partes, nos pés robustos e no fato de, ainda assim, ser simplesmente um mocho.

Em seguida veio a poltrona Mole, cujo reconhecimento de suas qualidades foi bastante lento. Sua forma é meio desconjuntada, grandalhona, com almofadões nos assentos e nos braços que se derramam para fora da estrutura (figura 3). Isso para que os braços da poltrona sirvam também para sentar ou para apoiar as pernas. Ao lado dos modernos pés palito, a Mole parecia um "pastelão de couro sobre aqueles paus..." (RODRIGUES apud SANTOS, 2017:183) e por isso a sociedade carioca virava a cara para ela. Aos poucos isso foi mudando e atualmente a Mole alcançou o sucesso dos móveis atemporais, mas até aqui, foram muitas anedotas.

> [...] "o pessoal chegava e dizia: Imagina, essa loja que começou muito bem, agora entrou na galhofa, está fazendo essas brincadeiras assim, uma estrutura de madeira que tem em cima um almofadão que mais parece um ovo estalado... Deve ser uma cama de cachorro". (RODRIGUES, 2006)

No começo, a Mole sobrava no showroom, somente alguns poucos notáveis ligados à cena cultural do Rio se interessavam (seu processo artesanal tornava o móvel caríssimo) e apenas depois de receber um prêmio na Itália, em 1961, a Mole alcançou notoriedade e passou a vender mais, ainda que não fosse, segundo Sérgio Rodrigues, o maior destaque da loja. O critério que colocou Rodrigues à frente de mais de 400 itens concorrentes no concurso, foi o desenho, que não se dobrava aos modismos do moderno genérico. Venceu a "Grossura". De acordo com os juízes do concurso, sua forma era a representação expressiva de seu lugar de origem e de seus materiais locais, o Brasil e suas madeiras frondosas. A Mole é um móvel muito confortável, mas para um brasileiro sentar, porque tudo nela é feito para o corpo solto, como quando nos balançamos na rede. Por isso, a estrutura da poltrona não tem estrado ou base rígida, como nos modelos europeus. Segundo Maria Cecília Loschiavo dos Santos, "[a]s percintas de couro que formam a estrutura da Poltrona Mole estabelecem certa filiação formal com as tradicionais redes, elemento representativo de nossa cultura." (SANTOS, 2017, p.183). É o corpo em relação não ortogonal com a paisagem, são os gestos do brasileiro, seus modos de descansar, de sentar, de socializar.

Figura 3: Poltrona Mole. Fonte: SANTOS, Maria Cecìlia Loschiavo dos (2017, p. 180).

Os elementos da cultura e da natureza incorporados em procedimentos barroquizantes são fragmentários e vestigiais, nunca surgem como sistemas completos e descritivos. São combinatórios - madeira, ouro, água, voz, letra, luz desdobrando-se em articulações e engastes que não prestam contas a modelos originais (PINHEIRO, 2013, p.27). As combinações entre natureza corpo e cultura vão se dar na articulação combinada de mínimos detalhes – nas cunhas de encaixe manual, madeira com madeira; na dureza do jatobá, arredondada nos pés das cadeiras, na estrutura que é resistente sendo flexível - o couro, e assim por diante. São múltiplas as relações que podemos construir entre a Mole, a paisagem e os materiais da cultura. Ela ainda está em movimento.

Rodrigues fez várias versões dessa poltrona mas o embrião da Mole como a conhecemos hoje, foi uma encomenda do amigo fotógrafo Otto Stupakoff, que queria um sofá, mas não podia pagar. Fizeram uma troca, o sofá pelas fotos do catálogo da Oca, em 1957. Sérgio e Otto carregaram os móveis para a praia para serem fotografados ao ar livre, aproveitando a luz natural. Tudo ia bem até que [...] "veio uma onda marota que molhou os móveis todos. Foi engraçado, porque na hora foi uma aflição. Mas no dia seguinte, a exposição com a poltrona Mole foi inaugurada com comentários da imprensa dizendo que jogamos móveis ao mar, como se fosse uma espécie de despacho". (RODRIGUES, 2006.)

Com a palavra, a Mole

> [...] a escrita não descreve a paisagem; é esta que entra dentro das palavras; não é o sujeito o senhor da escritura, pois esta já se reveste do rumor dos bichos e das coisas (PINHEIRO, 2013, p. 144).

Quando a Mole é comentada pelos amigos de Sérgio Rodrigues, notamos que as palavras usadas para descreve-la também derramam para fora das estruturas frasais porque para falar dela, é preciso trazer o corpo junto, reorganizar os sentidos para que a boca encontre as palavras adequadas fora do vocabulário especializado. A voz dos amigos também se enrosca como trepadeira nos móveis de Sérgio Rodrigues (PINHEIRO,

2013: 15). Na falta de uma descrição retilínea e sucessiva para a Mole, os comentários deslizam barrocamente entre as séries culturais em "um ir e vir entre natureza, cultura e paisagem urbana" (Pinheiro, 2013:63). Descrevê-la assim é ser partícipe da cultura, é produzir com Sérgio Rodrigues a existência da Mole, em vivo.

Darcy Ribeiro (apud Rodrigues, 2006) chamou a Mole de "*Mulher Dama*[2]: ela te *abraça, te envolve, você gosta de ficar enroscado nela*..." Ao dizer mulher-dama ao invés de prostituta, Ribeiro fisga, recupera e transborda o imaginário urbano da boemia e dos prostíbulos de segunda categoria, dissolvendo os binarismos entre alta e baixa cultura, procedimento este, que chamamos de barroquismo – presente na poltrona e na forma de falar dela.

O jornalista Sérgio Augusto acelera sua frase quicando sinônimos que repetem a sílaba inicial para terminar em merecido descanso no "regaço de jacarandá" da Mole: "Ah, a poltrona Mole! Quem nunca se sentou em uma, não sabe o que é. Perdão. Nela, não se senta, *refestela-se, repimpa-se, repoltreia-se*. É um *regaço de jacarandá*, tiras de couro e almofadas, que entrou para história do mobiliário brasileiro ..." (apud Rodrigues, 2010)

Regina Zappa (ZAPPA, s/d) tenta descrever o móvel, mas o resultado são palavras aveludadas, tácteis, arredondando os encontros entre materiais e formas. "Com componentes em madeira, *robustos, sensuais, gostosos de acariciar*, elaborada na técnica construtiva tradicional, com *cavilhas, os almofadões generosos, as correias de couro* que formam uma cesta para receber os almofadões também de couro, a estrutura de *madeira maciça torneada*."

Odilon Ribeiro Coutinho (apud Rodrigues, 2010), percebe a aproximação entre a Mole e o catre, objeto da mais pungente "Grossura", camas de colchão de crina ou de palha, que no lugar do estrado, são estiradas tiras de couro, como as percintas incorporadas no móvel de Rodrigues: "as tiras de couro para segurar as almofadas, que são os *catres do século 16*", que ainda persistem na cultura e podem ser encontrados até hoje, inclusive nas grandes cidades.

Maria Cecília Loschiavo dos Santos, filósofa e historiadora do design brasileiro, percebe a floresta da qual a Mole não se aparta, [...] com *a grossura e a robustez do jacarandá brasileiro*. (SANTOS, 2017, p. 185)

Mas em Millôr Fernandes cesta concentrada a celebração festiva da cultura solar, da qual ele e a Mole participam, em relação de prazer e alegria.

> Eu tinha concluído que, como a bunda não vai se modificar no próximo milênio, os arquitetos de móveis tinham que criar a partir dela (ou delas, se considerarmos a duplicidade dessa singularidade anatômica). Foi aí que o talento estético de Sergio Rodrigues veio ao encontro do meu bom senso e exigência de conforto e, inesperadamente, empurrou embaixo de mim a já citada Poltrona Mole. Onde não me sentei. Deitei e rolei. Que artefato, meus amigos.
> [...] Sei lá. Pra mim, essencialmente couro, foi natural curtição. Anatômica, convidativa, insinuante. Atração fatal. Sharon Stone. É prazer sem igual sentar-deitar numa, e ficar olhando em frente uma outra, da Bauhaus. Melhor, uma outra Mole. (Millôr apud MYIADA, *Paulo*: 2017, disponível em:<https://www.institutotomieohtake.org.br> acesso em 02 agosto, 2021.

[2] Todos os grifos nas próximas citações são nossos, com o objetivo de evidenciar as palavras escolhidas pelos comentadores para descrever a Mole.

Conclusão

Sérgio Rodrigues se encontrava na encruzilhada do moderno brasileiro que Lina anunciava, tendo à frente um moderno genérico que já se tornava um estilo estético esvaziado ou persistir no desenvolvimento de um design "técnico-primitivo", ou "Grossura" (BARDI, 1988), coligado àquele Brasil, que embora chamado de "profundo", revela-se em toda a parte. Bardi e Rodrigues, saíram pela "Grossura", que é o mesmo que dizer que decidiram pela tradução da expressão do popular bem posta na natureza e na paisagem brasileira, sem afastar-se das questões de seu tempo. A obra de Rodrigues é mestiça e solar, engasta e interliga os materiais, os sotaques, a paisagem, a natureza em "um caldeirão barroco-caboclo com muitas interfaces e alguns apliques, já traduzidos, disso que chamam geral e vagamente, como por preguiça, modernidade." (Pinheiro, 2013:63)

Referências

BARDI, Lina Bo. GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana (org). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991.** São Paulo: CosacNaify, 2009.

BARDI, Lina Bo. SUZUKI, Marcelo (coord.). **Tempos de grossura. O design no impasse.** Série Pontos sobre o Brasil. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

DELGADO, MANUEL. **El animal público.** Barcelona: editorial Anagrama, 1999.

JUNQUEIRA, Juliana. **Propedêutica da Grossura.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.¬¬¬¬¬

LEZAMA LIMA, Jose. CHIAMPI, Irlemar (trad.). **A expressão americana.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

MIYADA, Paulo (org.). **Aprendendo com Dorival Caymmi - Civilização Praieira.** São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/participe/post/caderno--de-textos-iii>acesso em 02 de Agosto de 2020.

ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bardi, móveis e interiores 1947-1968: interlocuções entre o moderno e o local.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina: barroco, cidade, jornal.** São Paulo: Intermeios, 2013.

_____ **Por entre mídias e artes, a cultura** in Húmus 2. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

RODRIGUES, Sérgio. **Sérgio Rodrigues,: designer de móveis.** Repositório ui Barbosa de informações culturais – Rubi. [Entrevista concedida a] Fabio Maleronka e Ferron e Sergio Cohn. Rio de Janeiro, 27 de maio de 2010. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7195/90/S%-C3%A9rgio%20Rodrigues%20-%20entrevista%2027.05.2010.pdf> acesso em julho 2021.

_____**Pura moleza.** Folha de São Paulo, revista Serafina. [Entrevista concedida a] Mara Gama. São Paulo, 21 de setembro de 2008. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/serafina/sr2109200802.htm> acesso em julho 2021.

_____ **Designer tropical.** Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, Rio de Janeiro, 08 de fevereiro de 2006. [Entrevista concedida a] Mario Gioia. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0802200616.htm> acesso em julho de 2021.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura.** Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002. Disponível em <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12086|> acesso em julho 2021.

TAKAKI, Juliana Yoko. **Lina Bo Bardi e a produção artesanal: a trajetória de um pensamento de vanguarda.** Monografia (pós- graduação lato sensu em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos), CELACC-USP, São Paulo, 2010. Disponível em <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/220-695-1-PB.pdf > acesso em julho de 2021.

ZAPPA, Regina. **A Mole, ícone do design nacional.** Instituto Sérgio Rodrigues, s/d. Disponível em <http://www.institutosergiorodrigues.com.br/Biografia/18/A-Mole-icone-do-design-nacionals> acesso em julho 2021.

PARTE II

FEMININO E RESISTÊNCIA

AS MULHERES QUE NINGUÉM VÊ: O TRABALHO DO CUIDADO E SUAS IMPLICAÇÕES PARA AS EMPREGADAS DOMÉSTICAS

Ana Beatriz Guimarães Moraes
Luiza de Goes Bernardini
Bruna Suruagy do Amaral Dantas[1]

Introdução

A história do emprego doméstico no Brasil está diretamente associada à tradição escravocrata ainda hoje muito conservada. O país conta com o maior número de empregadas domésticas do mundo, composto por cerca de seis milhões de trabalhadoras, sendo, em sua maioria, mulheres negras[2].

Com o fim da escravidão e ao longo do período colonial na América Latina, novos modelos foram apresentados para que as mulheres continuassem a exercer a servidão, deixando assim de serem denominadas escravas domésticas e passando a ser denominadas empregadas domésticas (PEREIRA,2011). A mulher negra, então, passa a realizar as tarefas do lar a partir de outros arranjos sociais; muitas ex escravas, com a abolição da escravidão, se encontram sem saber para onde ir e continuam com seus ex-senhores, exercendo a mesma função do cuidado da casa e da família patriarcal, como uma forma de sobrevivência. Nesse local elas não eram tratadas como sujeitos, mas como servas disponíveis a satisfazerem qualquer vontade de seu patrão (TEIXEIRA,2015).

O prevalecimento de uma gritante desigualdade racial, de classe e de gênero, como a falta de oportunidade empregatícia para mulheres pouco escolarizadas, especialmente as mulheres pretas, são indicações claras para explicar o enorme contingente de pessoas inseridas nessa ocupação no país. Em 2018, havia no país 6,23 milhões de pessoas ocupadas na atividade, e desse total, 3,75 milhões eram mulheres negras e 2,018 milhões não negras. As mulheres negras, portanto, representavam 65,0% do contingente de domésticas no país (DIEESE,2020).

A baixa escolaridade predominante no perfil das empregadas domésticas não é por acaso, a educação é um fator determinante na mudança e ascensão econômica, porém a baixa qualidade do ensino alinhada à exclusão social impacta diretamente na continuidade dos estudos. Em 2018, o nível de escolaridade das empregadas domésticas concentrou-se no ensino fundamental incompleto (40,6%), enquanto a parcela com ensino médio completo ou superior incompleto equivalia a (31,5%), ainda bem abaixo da registrada para o total de mulheres ocupadas (48,7%)[3].

No que concerne às questões das empregadas domésticas em relação a gênero, é necessário contextualizar de que forma a divisão sexual do trabalho foi socialmente posta. O princípio da "divisão sexual do trabalho" consiste na definição de distintas tarefas para homens e

1 anabgmoraes@gmail.com / luiza.bernardini@gmail.com / bruna.dantas@mackenzie.br
2 Disponível em: https://www.dieese.org.br/estudosepesquisas/2020/estPesq96covidTrabalhoDomestico.pdf. Acesso em: 28 de setembro de 2020.
3 Disponível em: https://www.dieese.org.br/analiseped/2019/2019empreDomSAO.html. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

mulheres, estabelecendo a dependência mútua entre os sexos. (PISCITELLI, 2003).

Dessa maneira, a divisão foi modulada, social e historicamente de forma que, as mulheres se tornassem responsáveis por tudo que é da esfera privada (casa e família), e os homens, se responsabilizaram por tudo que diz respeito à esfera pública, isto é, esfera produtiva, e consequentemente funções com maior valor social agregado (políticos, religiosos, militares etc.). É necessário lembrar que além do princípio de separação dos trabalhos próprios para homens e mulheres, ainda há um segundo princípio de divisão, que é o hierárquico. Pois, os trabalhos de esfera produtiva são de maior valor social do que o doméstico. (HIRATA; KERGOAT, 2007).

Quando as mulheres burguesas entraram no mercado de trabalho no período da segunda guerra, cabe quase que exclusivamente a elas conciliar vida familiar e vida profissional. É nesse momento que surge uma nova "solução" para essa relação dual entre as responsabilidades públicas e privadas atribuídas à mulher da época. A partir desse contexto de delegação do serviço doméstico, surgem as faxineiras, empregadas domésticas, babás e cuidadoras (HIRATA; KERGOAT, 2007). O que não significa dizer que as mulheres negras só começaram a fazer esse tipo de serviço nessa época, esse tipo de trabalho pode ser visto desde a época da escravidão. No entanto, houve um aumento dessas situações, que se devem à expansão dos empregos femininos em serviços nos países capitalistas ocidentais (DE ALMEIDA, 2017).

Segundo o DIEESE (2020), em 2018, havia no país 6,23 milhões de pessoas ocupadas na atividade do trabalho doméstico. Desse total, apenas 457 mil eram homens e 5,77 milhões eram mulheres, ou seja, as mulheres correspondiam a 92,7% da categoria. Conforme indicam os dados, a divisão sexual do trabalho precisa ser questionada, as mulheres têm feito jornadas duplas e até mesmo triplas, enquanto os homens continuam crendo que sua única responsabilidade é a esfera produtiva.

Além das questões raciais, sociais e de gênero, o tema do trabalho doméstico abarca uma dimensão trabalhista que também se mostra problemática. A desvalorização do trabalho doméstico pode ser analisada também por meio dos atributos e benefícios da própria ocupação, que colocam em evidência a maior vulnerabilidade da categoria. Segundo o DIEESE (2020), foi apenas em 2015 que outros direitos trabalhistas foram assegurados por meio da lei complementar 150, conhecida como "lei das domésticas".

Nem sempre as garantias legais são garantia de mudança concreta na realidade social, não é difícil esbarrar com a violação desses direitos, um grande exemplo disso é o cenário pandêmico atual. A situação causada pela Covid-19 exacerbou as relações de desigualdade no país. O trabalho doméstico é classificado, desde o início da pandemia, como atividade não essencial, apesar de alguns estados e municípios emitirem normatizações em sentido contrário. Se levado em consideração que praticamente 70% das domésticas trabalham na informalidade, a fiscalização e regulamentação da categoria diante do distanciamento social fica ainda mais difícil, uma vez que essas mulheres não têm seus direitos garantidos caso precisem parar de trabalhar.

A realidade vivida pela maioria delas vem sendo a de continuar trabalhando sob o risco de contaminação ou de demissão, 1,6 milhão de trabalhadoras domésticas já perderam o emprego durante a pandemia, segundo dados da PNAD Contínua do terceiro

trimestre de 2020, uma queda de 25,5% nos postos trabalho para a categoria se comparada ao mesmo trimestre de 2019 (IBGE, 2020).

O cenário de mudanças e avanços históricos são de grande importância social, cultural e individual para as empregadas domésticas. Contudo, ainda assim o cotidiano dessas mulheres, em sua maioria, ainda é permeado por profundas desigualdades e condições vulneráveis, por esse motivo é de grande importância pensar a respeito dos impactos de uma sociedade patriarcal e desigual no trabalho e vida das empregadas domésticas. Dessa forma, o objetivo da pesquisa é investigar o trabalho do cuidado no cotidiano das empregadas domésticas a partir de uma perspectiva da ética do cuidado.

Metodologia

Este estudo adotou o método da pesquisa qualitativa, que se define como uma forma de entender a natureza de um problema social, já que o método quantitativo, mesmo que eficiente no colhimento e quantificação de dados, apresenta certas limitações ao tentar explicar problemas complexos de natureza psicossocial (RICHARDSON, 2015). Segundo o autor as perguntas do método qualitativo são formuladas de forma clara e específica, mantendo o anonimato do entrevistado para evitar distorção na interpretação das respostas, que pode vir a acontecer por conta da subjetividade do pesquisador.

Outra característica que merece destaque em pesquisas qualitativas é a construção de um olhar distanciado, que leva em conta a necessidade de aproximação em relação ao fenômeno pesquisado, buscando sair de si mesmo para enxergar a realidade com outra lente e identificar as perspectivas do outro de modo a compreender o contexto e as determinações da realidade (LEMOS, 2017).

Participantes

O critério de escolha para os sujeitos que foram entrevistados foi estabelecido a partir da atividade ocupacional, sendo assim, para a pesquisa em questão foram entrevistadas empregadas domésticas. Segundo a lei nº 3078, de 27.02.1941, o artigo 1º prescreve que "são empregados domésticos todos aqueles que, de qualquer profissão ou mister, mediante remuneração, prestam serviços em residências particulares ou em benefício destas"[4].

Dessa maneira, foram entrevistadas mulheres que exercem a função do trabalho doméstico de forma remunerada. Todas têm a idade acima de 18 anos e residem no Brasil. O número de entrevistadas foi de 11 empregadas domésticas. Vale ressaltar que os critérios usados para selecionar as participantes têm como principal objetivo especificar a amostra, e não privilegiar determinado grupo.

[4] Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-3078-27-fevereiro-1941-413020-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=DECRETO%2DLEI%20N%C2%BA%203.078%2C%20DE%2027%20DE%20FEVEREIRO%20DE%201941,-Disp%C3%B5e%20sobre%20a&text=DECRETA%3A,particulares%20ou%20a%20benef%C3%ADcio%20destas. Acesso em: 02 de novembro de 2020.

Instrumentos

O instrumento metodológico utilizado no estudo foi a entrevista focalizada que tem como objetivo enfocar em um tema específico sem que isso implique em conferir-lhe maior estruturação. Essa modalidade permite uma certa liberdade para o pesquisador explorar as questões e para o participante da pesquisa expressar-se sobre o assunto e discutir também sobre outros tópicos que podem enriquecer a pesquisa, mas o pesquisador deve sempre se atentar para que não fuja do tema original (GIL, 2008, p.112).

Foi fundamental desde o primeiro contato com o participante criar uma atmosfera agradável e amistosa. O participante deve se sentir livre de qualquer intimidação e pressão para que melhor possa discorrer sobre o tema abordado. Dessa forma, foi estabelecido um rapport entre investigador e participante (GIL, 2008, p.117).

No que diz respeito ao roteiro de entrevista, foram abordadas questões opinativas e conceituais sobre o trabalho exercido pelas domésticas, que exploraram os pontos negativos e positivos da realização dessa atividade; quais são os papéis, comportamentos e expectativas dessas mulheres; suas relações com os empregadores e sua família; além da relação com a própria família. Também foram formuladas perguntas relacionadas às experiências pessoais e cotidianas das entrevistadas, buscando compreender seus desdobramentos no processo de formação do conceito e do entendimento do fenômeno de cuidado designado socialmente a mulher.

Procedimentos

As entrevistadas foram abordadas de forma direta e pessoal, e as participações foram voluntárias e espontâneas. Houve uma divulgação na rede de contatos próxima às pesquisadoras e também via redes sociais a fim de encontrar o número determinado de participantes para a realização da entrevista. Em razão da pandemia, as entrevistas foram realizadas em sua grande maioria à distância, mas os casos foram analisados de forma específica visando o bem-estar e a saúde de todos. Nos casos em que a escolha da participante foi de realizar a entrevista a distância, elas foram realizadas por telefone. Nas poucas situações nas quais foi de preferência delas a realização presencial, o lugar para a realização da entrevista ficou a critério da participante seguindo as normas ditadas pela OMS. Cabe salientar que o ambiente escolhido, necessariamente, precisa oferecer condições adequadas ao manejo das entrevistas, ou seja, um lugar reservado e silencioso.

Antes de se iniciar a entrevista, a pesquisadora entregou o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), no qual constam informações a respeito da pesquisa. Neste momento, foram prestados todos os esclarecimentos sobre os objetivos, métodos e procedimentos do estudo ou qualquer outra dúvida que a participante tenha. É importante lembrar que as entrevistas só ocorreram após a assinatura do TCLE. Nas entrevistas que foram realizadas a distância, foi pedido que a participante grave um áudio autorizando o uso do material para a pesquisa.

Foi garantida a manutenção do sigilo e da privacidade das participantes da pesquisa. Para o uso do gravador, foi solicitada a autorização das entrevistadas. Em caso negativo, os registros foram feitos à mão em um diário de campo. As participantes foram informadas que as entrevistas poderiam ser interrompidas a qualquer momento e, em caso de interrupção, os dados seriam descartados.

Considerações éticas

Essa pesquisa tem como fim contribuir para a produção de conhecimento científico sobre o tema, abordar e analisar criticamente o trabalho doméstico e suas relações com as questões de raça, gênero e classe social, além de buscar compreender como a prática de cuidado é preferivelmente designada à mulher e às questões de gênero que permeiam essa relação.

O estudo não ofereceu riscos mínimos às participantes, já que o roteiro evitou perguntas invasivas a fim de minimizar qualquer forma de sofrimento e desconforto.

Metodologia de Análise dos Dados

A metodologia que foi utilizada na pesquisa para interpretar os dados coletados no campo é a Análise de Conteúdo, que pode ser definida como "um conjunto de técnicas de análise das comunicações" (BARDIN, 1977, P.31). Trata-se de uma técnica de análise de comunicações, tanto associada aos significados, quanto aos significantes da mensagem. (BARDIN, 1977, p.34).

A autora ressalta, ainda, que a Análise de Conteúdo é constituída por fases fundamentais, das quais trataremos sucintamente a seguir.

1. Pré-análise: pode ser entendida como a fase de organização do conteúdo, tendo como função sistematizar as ideias iniciais (BARDIN, 1977).
2. Exploração da matéria: Bardin (1977), afirma que consiste em uma tarefa mecânica de codificação, desconto ou enumeração, realizada a partir das regras estabelecidas na fase anterior (BARDIN, 1977).
3. Tratamento dos resultados: este terceiro momento, dedica-se a transformar os resultados brutos, obtidos anteriormente, em formas mais significativas (BARDIN, 1977).

A análise das entrevistas contou com a decomposição dos discursos em categorias temáticas, isto é, quatro temas gerais que têm como finalidade abordar as principais questões que surgiram durante as entrevistas. A ideia central da análise é que, por intermédio da interpretação do pesquisador e da fundamentação teórica, os discursos analisados adquiram significados e representem um momento interpretativo, a fim de atribuir sentido às diferentes experiências de cuidado das empregadas domésticas. As categorias em questão são: 1) Dupla Jornada; 2) Valorização do trabalho; 3) Relação com a família do empregador; 4) Trabalho da empregada doméstica em tempos de pandemia.

O trabalho do cuidado e suas implicações para as empregadas domésticas

Para o desenvolvimento da pesquisa aqui apresentada, é de grande importância que seja discutida a perspectivas da existência de um sistema de gênero. A percepção da existência de um sistema de gênero auxiliou o movimento feminista a pensar nas construções sociais e identitárias de mulheres e homens em termos de sistemas culturais e relações de poder (ZIRBEL, 2016). No entanto, é necessário apontar que hoje não há nenhum tipo de proibição ou restrição explícita que limite as mulheres ao exercício das tarefas de âmbito público e os homens às tarefas privadas, mas não se pode ignorar as marcas históricas, sociais e políticas imbricadas nas relações de gênero. Segundo Biroli (2018):

> Não se trata da exclusão, propriamente, porque não estamos falando do bloqueio à participação das mulheres por leis e nem pelo exercício da autoridade masculina que impeça ou restrinja a circulação delas. O que em outros tempos foi cumprido pela franca dominação dos homens no âmbito familiar é hoje realizado pelas ações casadas do capitalismo neoliberal - que restringe a responsabilidade pública por tarefas que são alocadas para as mulheres - dos padrões correntes das relações de trabalho – que implicam menor rendimento para eles e exigências incompatíveis com as responsabilidades que lhes são atribuídas no cotidiano doméstico (BIROLI, 2018, P.65)

Dessa forma, é possível compreender que o trabalho do cuidado que as mulheres realizam no cotidiano, e a forma como esse trabalho se configura está longe de constituir uma escolha voluntária, apesar de não existirem impedimentos legais (BIROLI, 2018). Diante disso, é necessário assumir que há uma posição desigual das mulheres na esfera doméstica e na pública, e por isso a necessidade de fazer uma ruptura radical com as explicações biologizantes sobre as diferenças entre as práticas sociais masculinas e femininas (GUEDES; DAROS, 2009).

Os debates sobre a Ética do Cuidado se iniciaram na década de 1980, nos Estados Unidos com a publicação de "in a different Voice: Psychological Theory and Women's Development (1982)", de Carol Gilligan. Nesse livro, a autora elaborou uma crítica à teoria do desenvolvimento moral elaborada nas décadas anteriores e baseia sua teoria em uma proposta de diferentes orientações morais (ZIRBEL,2016).

A autora apresenta duas perspectivas distintas de compreensão moral: a perspectiva "masculina" e a perspectiva "feminina" e normalmente a perspectiva masculina é associada aos homens e a feminina às mulheres. A perspectiva "masculina" pode também ser denominada de voz padrão da moralidade, segundo a qual as decisões morais são baseadas em noções de justiça, que dizem respeito a direitos individuais e a normas universais. Já a perspectiva da "moralidade feminina", que Gilligan nomeia de "voz diferente" da moralidade, aponta para diversas maneiras de falar sobre questões morais, é baseada na experiência da relação com o outro, uma preocupação com o contexto relacional onde os problemas emergem. (KUHNEN,2014).

A ética do cuidado ainda se sustenta em premissas naturalizantes já que a estrutura patriarcal é predominante mesmo em sociedades democráticas (KUHNEN,2014). Dessa forma, Gilligan defende que o grande problema está na sociedade patriarcal, que ordena a vida por meio de gêneros, de acordo com os quais ser homem significa estar no topo da hierarquia social e desenvolver um papel diferente do que é esperado e posto para a mulher. Dentro dessa sociedade, são formadas diferentes vozes, que são valoradas, hierarquizadas e naturalizadas, sendo assim é atribuído para um o que não necessariamente é atribuído e cobrado para o outro, como por exemplo o ato de cuidar. Diante disso, fica claro que homens e mulheres como sociedade podem e devem desenvolver outras formas de perceber e lidar com questões morais, rompendo com essa estrutura cristalizada (KUHNEN,2014).

Em meados da década de 1980, após a publicação de "In a Different Voice", Nel Noddings publicou "Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education", no qual apresenta o cuidado como um modelo ético autenticamente feminino, amarrado em valores tradicionalmente relacionados às mulheres. O argumento da filósofa surge da

ideia de cuidado como algo central à vida humana e como uma característica que delineia a humanidade tanto quanto sua capacidade racional (ZIRBEL, 2016).

Noddings constrói sua teoria ética a partir da visão feminina aproximando cada vez mais a relação da mulher com o cuidado e como uma ética genuinamente feminina. Entretanto, a autora destaca, desde o início, que tanto homens podem adotar o comportamento do cuidado quanto as mulheres também podem recusá-lo, já que todas as pessoas tiveram a experiência primária de receber cuidados, mas a ética do cuidado continua sendo mais constante no sexo feminino (ARAUJO, 2017).

A essencialidade da Ética do Cuidado para o agir moral se unifica na prática humana de cuidar e ser cuidado, que é iniciada na primeira infância e é perpetuada ao longo da vida. Em relação a isso, Noddings difere cuidado natural de cuidado ético. Para a filósofa, o cuidado natural é apresentado de forma sincera/espontânea fruto do prazer e felicidade de estar em uma relação em que são percebidas as necessidades do outro de ser cuidado e a vontade de agir em seu favor. Já o cuidado ético é caracterizado por um sentimento de dever agir com cuidado/prudência, respaldado a partir de uma naturalização em relações de cuidado e do reconhecimento dessa experiência como algo positivo. Deste modo, o cuidado ético seria uma continuação criteriosa e reflexiva do cuidado natural (ZIRBEL, 2016).

Não obstante, as discussões sobre o cuidado entraram em um segundo patamar após as publicações de Joan Tronto durante os anos de 1987; 1989; 1990; 1993. Tronto é uma importante cientista política que estuda principalmente gênero, ética do cuidado e pensamento político. A autora se posiciona contrariamente à concentração exclusiva da "ética do cuidado" nas diferenças de gênero, a fim de não propagar uma perspectiva essencialista a respeito do assunto. Sendo assim, a autora busca aprofundar na temática observando a relação entre opressão, poder e cuidado (ZIRBEL, 2016).

Tronto procurou desvincular o cuidado da ideia de disposição psicológica inerente ao desenvolvimento psico-cognitivo das mulheres, como defendera Gilligan. A associação entre cuidado e "moralidade feminina" foi enfaticamente rejeitada. A autora possui uma visão baseada na perspectiva história, e alega que essa "moral superior" existe devido as mulheres sempre assumirem um determinado espaço ou comportamento, geralmente destituído de poder político. Além disso, Tronto ressalta que dentro do modelo de Gilligan cabe apenas um grupo de mulheres (heterossexuais, brancas e burguesas), excluindo as mulheres negras, imigrantes, lésbicas, etc (ZIRBEL, 2016).

Dessa forma, Tronto entende que o cuidado não se restringe às relações pessoais, nem mesmo aos seres humanos, mas está ligado ao meio ambiente, aos corpos e tudo que sustenta a existência humana. Por isso, a importância de as instituições políticas e sociais também agirem ativamente dentro do escopo do cuidado. Já que há uma conexão entre os aspectos políticos da vida em sociedade e o que se considera como âmbito do privado, e permite tornar o cuidado uma preocupação política e pública (ZIRBEL, 2016).

Para falar a respeito dessas relações de poder que estão postas, a autora usa a expressão "*irresponsabilidade privilegiada*". A partir desse contexto, ela debate a forma como determinados indivíduos são isentos de exercer determinadas atividades cotidianas necessárias à manutenção da própria vida, com o pressuposto de que eles vão se

dedicar a coisas consideradas mais importantes segundo a ótica neoliberal. Este movimento de delegar tais tarefas e classifica-las como menos importantes, beneficia as relações de opressão e exploração. Não se trata de relações de poder envolvendo apenas o gênero, mas também de classe e etnia, assim como a administração dos recursos sociais e naturais da sociedade (ZIRBEL, 2016).

É evidente que a desvalorização e má remuneração dessa classe não equivale ao grau de importância do trabalho do cuidado, pois se esse trabalho deixar de ser realizado o mundo inteiro paralisa. Essa questão ficou ainda mais visível durante a maior crise sanitária dos últimos tempos; na pandemia de Covid-19, todos os serviços considerados não essenciais foram suspensos. No entanto, grande parte dos prestadores de serviço de cuidado, como por exemplo as empregadas domésticas, continuaram trabalhando mesmo sendo expostas a uma condição insalubre de trabalho, podendo ser contaminadas pelo vírus[5].

O Brasil é conhecido por não possuir políticas públicas universais de cuidado; os equipamentos existentes, como creches e asilos, são iniciativas limitadas a determinados contextos, dessa forma a principal saída encontrada pela classe média e alta é a contratação de empregadas domésticas, babás e cuidadores de idosos. A pandemia agrava a crise do cuidado, uma vez que, torna ainda mais escassos os espaços públicos e institucionais de reprodução da vida, como por exemplo as creches e escolas que estão fechadas a praticamente um ano. Esse movimento impacta diretamente a situação das empregadas domésticas e mulheres de baixa renda que contavam com as instituições formais ou com a solidariedade de mulheres mais velhas da família ou vizinhança para cuidarem de seus filhos, e acabam perdendo essa rede de apoio a partir das restrições sanitárias. Assim, fica evidente que concomitante a grande necessidade do trabalho de cuidado há uma intensa desvalorização do cuidador (ARAÚJO E OLIVEIRA, 2021).

Resultados e discussão

Na presente pesquisa, foram analisados e discutidos fragmentos dos discursos das empregadas domésticas entrevistadas, embasados nas discussões teóricas realizadas nos tópicos anteriores. A primeira questão em destaque é a dupla jornada, situação enfrentada diariamente pelas mulheres, que atuam tanto em uma ocupação formal quanto no trabalho doméstico da própria casa. Essa não é uma situação exclusiva das mulheres que atuam como empregadas domésticas, é costume cultural; na maioria dos lares brasileiros, diversas mulheres enfrentam cargas exaustivas de duplas e até triplas jornadas. No entanto, a carga das domésticas se torna ainda mais desgastante, uma vez que o trabalho realizado fora de casa equivale ao trabalho exercido no âmbito privado.

Em muitos momentos, tem-se a sensação de que o trabalho é inesgotável, como aponta Marisa: “Chegando em casa eu vou tomar um banho e começo tudo de novo, coloco a roupa na máquina, vou passar um pano na casa, casa é assim todo dia tem algumas tarefas para fazer né”. Depois de cuidar da casa vou cuidar do meu filho, dar banho, dar comida... e assim vamos.” Hannah Arendt em seu texto “Trabalho, obra e ação” afirma:

[5] Disponível em: https://www.cepal.org/sites/default/files/document/files/pt-trabajadoras_del_hogar_portugues-.pdf . Acesso em: 29 de setembro de 2020.

“A atividade do trabalho nunca chega a um fim enquanto durar a vida; ela é infinitamente repetitiva.” (ARENDT, 2005, p.180). Dessa forma, fica evidente que o trabalho do cuidado diferente das demais ocupações, é um trabalho de constante necessidade, e que não tem um fim em si.

Joan Tronto aponta que há uma questão no lugar social que foi relegada ao trabalho do cuidado, pois trata-se de um trabalho invisibilizado. Apesar de ser essencial à existência humana, ele não possui nenhum tipo de valor capital (ESTIVALET, 2020). Para Gilligan, o grande problema está na sociedade patriarcal, dentro dessa sociedade são formadas diferentes vozes, valoradas, hierarquizadas e naturalizadas; sendo assim, é atribuído para um o que não necessariamente é atribuído e cobrado para o outro, como o ato de cuidar (KUHNEN,2014).

Diante disso, fica claro que mulheres e homens como sociedade podem e devem desenvolver outras formas de perceber e lidar com questões morais, rompendo com essa estrutura cristalizada. Nel Noddings aponta em suas publicações que tanto os homens podem adotar o comportamento do cuidado quanto as mulheres também podem recusá-lo, já que todas as pessoas tiveram a experiência primária de receber cuidados (ARAÚJO, 2017).

Além dos temas da divisão sexual do trabalho, a relação dessas mulheres com a ocupação também é atravessada por questões afetivas. Isso porque o próprio cuidado está ligado ao significado de preocupação e solicitude que advém de um certo envolvimento e ligação afetiva com o outro por parte da pessoa que cuida. Essa relação afetiva se apresenta em alguns discursos, como na fala de Irene:

> “Me sentia muito orgulhosa quando eu cuidava dessa criança e hoje ele cresceu e a família é muito minha amiga. Ele sempre fala bom dia para mim, como se fosse meu filho mesmo, aí me sinto muito orgulhosa. Quando vejo foto dele no face, que a mãe dele posta, eu vou lá e curto, ela também fala muito bem de mim, me sinto muito orgulhosa. Ela é muito agradecida por mim, coloquei minha prima para cuidar do pai dela que infelizmente veio a falecer agora na pandemia, mas ela é muito grata por eu ter cuidado do filho dela e minha prima do pai dela.”

Nota-se, nesse relato, que para a funcionária as questões afetivas do cuidado são idealizadas e superestimadas, vistas de modo geral como experiências exclusivamente positivas, sendo capazes de acarretar nas mulheres este sentimento de valoração e orgulho profissional. No entanto, essa perspectiva de “ser da família” carrega outro sentido para o empregador, uma vez que esse sentimento só permanece enquanto tudo estiver ocorrendo da forma que lhe agrada e favorece. Esse tipo de dinâmica explicita as relações de poder presentes na sociedade. Nessa mesma lógica, Foucault (2019), em seu livro "Microfísica do poder”, aponta:

> “Se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio de censura, da exclusão, do impedimento, do recalcamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos no nível do desejo.” (FOUCAULT, 2019, p. 239).

Certamente, estes sentimentos de afeto e pertencimento são capazes de produzir efeitos positivos mesmo diante de uma lógica de poder, ofuscando a relação subalterna

que aprisiona a trabalhadora a situações repressivas. Dessa forma desconsideram-se questões trabalhistas, ao perder de vista as condições profissionais e éticas do trabalho.

Ainda que as domésticas não tenham plena consciência dessa dinâmica, elas trazem em seus relatos uma hierarquização entre o que é delas e do patrão, de acordo com a qual o outro assume uma posição superior na relação. Dessa maneira, Irene afirma: "Foi difícil cuidar da criança, filho de rico a gente tem que cuidar diferente do que a gente cuida do da gente, filho de rico exige muito, e eu não tinha essa experiência, mas graças ao Senhor deu tudo certo." A partir deste tipo de discurso, fica ainda mais evidente a dificuldade de enxergar o trabalho do cuidado como um emprego formal, com direitos, deveres e limites profissionais como qualquer outro.

Nos tempos pandêmicos, identificou-se uma maior necessidade do trabalho doméstico, já que os empregadores e suas famílias passaram a ficar mais tempo dentro de casa, gerando um aumento quantitativo de serviço. Infelizmente, essa percepção de maior dependência ao serviço doméstico não gerou uma maior valorização do empregado, fazendo com que muitas vezes as empregadas tivessem que se submeter a situações de trabalho extremamente precárias. Isso foi percebido no relato de Marcela:

> "Quando começou a corona a minha patroa tinha ido para a Itália, e quando ela voltou, para que eu não ficasse fora da casa dela, ela me abraçou, me deu um beijo e depois disse que ela não poderia me deixar sair de casa porque ela estava chegando da Itália e eu ia precisar fazer uma quarentena junto com ela, porque se ela estivesse com Corona agora eu também estaria. Depois eu fiquei acho que uns 3 meses dentro do serviço, sem poder sair, sem poder ir para a minha casa. Quando eu falava para o meu patrão que eu ia para casa, ele dizia que não, porque eu ia trazer covid para a casa dele e aí eu tive que ficar lá todo esse tempo. Mas graças a Deus até hoje não peguei covid e estou super bem."

Segundo Hannah Arendt em seu texto, "Trabalho, ação e obra", os trabalhos mais naturais e necessários, produzidos e consumidos, de acordo com a sempre-recorrente necessidade, por não serem acumulados ou armazenados, possuem um menor valor agregado dentro da sociedade. Dessa forma, o trabalho desenvolvido pelas empregadas domésticas possui um valor inferior àqueles que têm uma vida útil mais longa, desencadeando uma desvalorização nessa classe, mesmo que no contexto de pandemia tenha sido considerado cada dia mais necessário.

Ao longo dos discursos, fica claro que há uma relação inversamente proporcional entre a necessidade do trabalho e sua valorização. Desde as questões de dupla jornada, relações de poder entre empregador e empregado, até o atual contexto de crise pandêmica, revela-se uma perspectiva não ética relacionada ao trabalho do cuidado. É necessário adotar uma concepção que vá para além do olhar essencialista de que o cuidado está exclusivamente ligado ao feminino e depende das relações pessoais. Joan Tronto questiona a visão do cuidado em um âmbito exclusivamente privado, apontando para a necessidade de tornar o cuidado uma preocupação pública e política (ZIRBEL, 2016). Apesar dos direitos políticos e sociais deste campo de trabalho terem avançado consideravelmente nos últimos anos, os discursos indicam que tanto as novas políticas, quanto as perspectivas sociais não estão imersas na ética do cuidado, isto é, não abrangem questões históricas de raça, gênero e classe.

Considerações finais

Esta pesquisa teve como objetivo investigar o trabalho cotidiano das empregadas domésticas a partir de uma perspectiva da ética do cuidado. Ao longo da pesquisa, pôde-se perceber que o trabalho doméstico não necessariamente gera prazer pelas tarefas, mas mantém as mulheres dentro deste ofício por necessidades financeiras, pois muitas dependem unicamente desta renda. Também há certa idealização do trabalho na perspectiva das mulheres, como se elas estivessem afirmando para si mesmas sobre o valor e a importância da atuação, uma vez que, a sociedade não as vê dessa forma.

Destacam-se também as relações de poder estabelecidas entre empregadores e empregadas. A valorização dessa classe profissional vem mais do campo afetivo e pouco do profissional. O desdobramento dessa relação afetiva acarreta condições ainda mais abusivas, que dificultam o rompimento com o laço afetivo estabelecido com as famílias, e a partir disso, os patrões perdem de vista questões éticas e profissionais de trabalho.

A discussão sobre o trabalho do cuidado, gênero e as empregadas domésticas é relevante e necessária, pois pode instigar reflexões críticas sobre as estruturas de poder cristalizadas, indicando possibilidades de vivenciar o cuidado a partir de uma perspectiva ética. Dessa forma, vale ressaltar a importância de observar a temática das trabalhadoras domésticas, ainda mais se levado em consideração o período de pandemia, no qual ficou perceptível a relevância e necessidade deste trabalho. Além disso, é possível notar a extensa gama de temas que estão vinculados ao assunto, por isso faz-se necessário continuar progredindo em pesquisas neste âmbito. Destacam-se principalmente temas relacionados a questões raciais, políticas públicas destinadas a esta população, e principalmente o trabalho do cuidado atrelado ao feminino.

Referências

ARAUJO, Clarissa Moraes de. **Uma crítica à feminilidade na ética do cuidado de Nel Noddings: o cuidado para além do gênero.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco, 2017.

ARENDT, Hannah; CORREIA, Adriano; MAGALHÃES, Theresa Calvet. Trabalho, obra, ação. **Cadernos de ética e filosofia política**, v. 2, n. 07, p. 175-202, 2005.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições, 1977.

BIROLI, Flavia. **Gênero e Desigualdades: Limites da Democracia no Brasil.** 1ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

CÂMARA, Rosana Hoffman. **Análise de conteúdo: da teoria à prática em pesquisas sociais aplicadas às organizações.** Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia, v. 6, n. 2, p. 179-191, 2013.

CARVALHO, Ana Maria Almeida et al. **Mulheres e cuidado: bases psicobiológicas ou arbitrariedade cultural?** Paidéia (Ribeirão Preto), v. 18, n. 41, p. 431-444, 2008.

DE ALMEIDA, Simone Cristina. **Inserção Da Mulher Negra No Mercado De Trabalho: Por Que As Mulheres Negras Ocupam Uma Posição De Desvantagem No Mercado De Trabalho?** Instituto de Educação e Ensino Superior de Campinas, [S. L.], 2017.

DE ARAUJO, Veronica Souza; DE OLIVEIRA, Rachel Barros. **"CUIDA DE QUEM TE CUIDA" A LUTA DAS TRABALHADORAS DOMÉSTICAS DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19 NO BRASIL.** Revista Trabalho Necessário, v. 19, n. 38, p. 126-151, 2021.

DE PAULA PEREIRA, Bergman. **De escravas a empregadas domésticas-A dimensão social e o" lugar" das mulheres negras no pós-abolição.** Anais do Encontro da ANPUH, 2011.

ESTIVALET, Anelise Gregis. **Colonialidade e Trabalho do Cuidado: o caso das mulheres brasileiras.** Revista Feminismos, v. 8, n. 3, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 10. ed. aum. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** São Paulo: Atlas, 2008.

GILLIGAN, C. **Joining the Resistance.** Cambridge: Polity Press, 2011.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. **Novas configurações da divisão sexual do trabalho.** Cadernos de pesquisa, v. 37, n. 132, p. 595-609, 2007.

IBGE. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua** (PNAD Contínua). Trimestre móvel, ago-out. 2020.

KUHNEN, Tânia Aparecida. **A ética do cuidado como teoria feminista. Simpósio Gênero e Políticas Públicas**, v. 3, 2014.

LEMOS, Felipe Diemer. **A questão epistemológica do pesquisador que pesquisa dentro da sua organização.** Anais do Interprogramas Secomunica, v. 2, 2018.

MINAYO, Maria Cecília de Souza; GUERRIERO, Iara Coelho Zito. **Reflexividade como éthos da pesquisa qualitativa.** Ciência & Saúde Coletiva, v. 19, p. 1103-1112, 2014.

PISCITELLI, Adriana. **Comentário. Cadernos Pagu**, Campinas, n. 21, p. 211-218, 2003.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas.** São Paulo: Atlas, 2015.

TEIXEIRA, Juliana Cristina. **As artes e práticas cotidianas de viver, cuidar, resistir e fazer das empregadas domésticas.** Tese de Doutorado. Centro de Pós-graduação e Pesquisas em Administração. Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2015.

ZIRBEL, Ilze et al. **Uma teoria político-feminista do cuidado.** 2016.

"VOCÊ NÃO ESTÁ SOZINHA": MENSAGENS VERBO-VISUAIS DOS ANÚNCIOS PUBLICITÁRIOS DA CAMPANHA INSTITUCIONAL DO METRÔ DA CAPITAL PAULISTA

Tamires Raiane Conceição dos Santos (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]
Isabel Orestes Silveira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP)[2]

Introdução

Dependendo do projeto gráfico, verifica-se que muitos designers necessitam de formas especializadas de trabalho, que demandam determinados domínios técnicos para o uso da tipografia, da ilustração, da fotografia, do design de informação ou do design de interface para programas de computadores, além de um amplo leque de atividades de comunicação.

O design gráfico, por abrigar códigos, linguagens e tantas ações combinatórias de signos, também pode ser entendido com uma linguagem que comunica mensagens educativas com forte potencial para gerar transformação social.

Nesse viés, observa-se que em espaços públicos, o cartaz é utilizado para dirigir-se a muitas pessoas com a intenção de transmitir uma mensagem de impacto, pois muitos designers conferem à bidimensionalidade uma especial visualidade inventiva e informativa.

O designer gráfico projeta mediado por inúmeras variáveis de que dispõe, dentre as quais se destaca a percepção do sujeito - o que ele vê, o que ele já viu, o que ele recorda. A percepção do indivíduo possibilita-lhe extrair informações do ambiente, e esta capacidade individual faz com que a ação de utilizar imagens e textos em suas produções, resultem em trabalhos criativos.

Dentre tantas produções comunicativas resultantes das criações de diferentes designers gráficos e criativos de agencias de comunicação, destaca-se nesta pesquisa, a campanha institucional do metrô divulgada no ano de 2015 que vem sendo veiculada até o presente momento, ou seja, no ano de 2021, na cidade de São Paulo. A campanha foi intitulada: "Você não está sozinha".

O que interessa conhecer é a comunicação que se dá através dos cartazes institucionais do metrô, os quais promovem o alerta contra o assédio e a violência contra a mulher.

A importância do tema justifica-se pelo fato de que a violência contra a mulher nos mais diversos contextos sociais, cresce de maneira exponencial. Por isso, problematiza-se aqui, o fato do conteúdo das mensagens verbo-visuais transmitidas pelos anúncios que estão espalhados no metrô da capital paulista, ter ou não um impacto capaz de gerar consciência social transformadora. Em outras palavras, espera-se observar se a comunicação institucional que está sendo veiculada, resultou em denúncia por parte da vítima e se as mulheres se sentem de algum modo representadas pela campanha.

[1] Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.
[2] Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP.

A hipótese sustenta que a linguagem verbo-visual pode determinar a força comunicativa de uma determinada campanha com o uso de design que valorizam a estética dos anúncios.

Nesta pesquisa, o objetivo geral será investigar o apelo comunicativo e o modo como a expressão verbo-visual transmite o conteúdo informativo. Dito de outro modo, interessa compreender se de fato, os anúncios se tornam ou não, efetivos no cumprimento da função comunicativa.

A metodologia adotada será bibliográfica em que autores como Hollis (2001) e Longhue (2009) poderão servir de aporte teórico para a compreensão sobre a função comunicativa dos cartazes. Por isso, a pesquisa prevê uma abordagem qualitativa, com a coleta de cinco amostras de cartazes da campanha publicitária "Você não está sozinha".

Nana Soares foi uma das idealizadoras da campanha. Por isso, essa pesquisa conta com sua participação em entrevista que foi concedida às autoras pesquisadoras no ano de 2020 por meio de comunicação remota em plataforma virtual.

Essa pesquisa se justifica porque compreende que as informações dos anúncios publicitários pode ser um forte auxílio para que o receptor indague, desvende e reflita sobre os conteúdos neles contidos. Nos dias atuais, os estudos sobre as questões relativas à igualdade de gêneros necessitam ser debatidas em diferentes contextos e espaços pois, ainda há que se trilhar um longo caminho para que os veículos de comunicação, a própria academia e sociedade como um todo, encontrem uma convivência baseada na ética, no respeito e na tolerância. Tais valores sociais, muitas vezes são transmitidos e consumidos via anúncios publicitários, e podem formar a opinião do leitor e induzi-los a assimilação dos valores e das ideologias que constituem o pensamento sociocultural.

Narrativas verbo-visuais da campanha

Pode-se entender que os cartazes são um dos recursos de comunicação utilizados para transmitir mensagens e são confeccionados como mídia impressa para serem fixados estrategicamente nos espaços urbanos, a fim de que, o receptor passe por eles e os observe, ainda que de forma rápida. Trata-se de um recurso gráfico com capacidade informativa para além do propósito publicitário de compra e venda. Se no passado, sua função comunicativa se destinava a atrair olhares fugidios, hoje com aceleração imposta pela pressa do século XXI, de igual modo, precisa ser objetivo com forte caráter persuasivo.

Fazendo uma menção ao passado dos pôsteres, Hollis (2001, p. 05) argumenta:

> O pôster, como design gráfico, pertence à categoria da apresentação da promoção, na qual imagem e palavra precisam ser econômicas e estar vinculadas a um significado único e fácil de ser lembrado. Nas ruas das crescentes cidades no final do século XIX, os pôsteres eram uma expressão da vida econômica, social e cultural, competindo entre si para atrair compradores para os produtos e público para os entretenimentos.

Os cartazes, menores em tamanho que os antigos pôsteres, ainda hoje são meios comunicativos eficazes e são compostos de texto e imagens, as quais tornam-se informação, fluxos que se reorganizam e regularizam, transformam-se em códigos verbo-visuais, visando constituir-se como linguagem clara, objetiva e eficiente.

É valido considerar o fato de que em 2007 foi sancionada pelo antigo prefeito, Gilberto Kassab, a Lei Municipal nº. 14.223/06[3], publicada no Diário Oficial em dezembro de 2006. A lei "Cidade Limpa", proíbe propagandas em outdoors e regulariza o uso de outras formas de comunicação na cidade. Portanto, "o desafio para o designer, que cria cartazes para uma cidade com uma lei restritiva, fica maior na medida em que é necessário considerar no projeto quais serão os locais para afixação onde o cartaz é potencialmente mais visto" (LONGHUE, 2009, p. 28).

Nesse sentido, as estações do metrô, tornam-se uma das alternativas interessantes. "Quanto mais circulamos pelos mais diversos pontos de uma cidade como Paris ou São Paulo, usando o metrô, mais é possível perceber que o cartaz é um companheiro inseparável para traduzir a cidade contemporânea [...]" (LONGHUE, 2009, p. 27). O autor prossegue seu raciocínio dizendo: "Ainda que a observação de um cartaz dure alguns poucos segundos, a tendência é de que a lembrança persista, mas, quando afixado em um vagão de metrô, é a sua própria presença física que persiste. Este último fato é um parâmetro para entender sua eficácia comunicativa nas grandes cidades" (LONGHUE, 2009, p. 29).

Se o cartaz pode conseguir uma eficiência comunicativa, pode-se presumir que o indivíduo que o lê, pode sentir-se de algum modo tocado com a informação transmitida.

É essa dimensão cidadã que se valoriza aqui, ou seja, a visão mais alargada que compreende a vida integrada aos modos de aprender e viver no espaço coletivo. Assim, ao considerar a dinâmica da vida, considera-se que assuntos tão sérios como a violência contra a mulher, por exemplo, deve ser alvo de atenção.

Assim, se inserem os cartazes da campanha institucional do metrô: "Você não está sozinha" é possui conteúdo informativo e comunicativo com forte potencial para a diminuição do assédio contra a mulher em espaços públicos.

Campanha: "Você não está sozinha"

A amostra desta pesquisa propõe observar cinco peças de mídia impressa da campanha intitulada: "Você Não Está Sozinha", veiculada em 2015 pelo metrô de São Paulo e como dito, estão até hoje espalhadas nas mais diferentes estações do metrô paulistano.

É importante destacar que as jovens Ana Carolina Nunes e Nana Soares procuraram a companhia metropolitana em 2014 com propostas de medidas a serem tomadas em relação ao aumento intensificado nos números de assédio sexual nos vagões do metrô.

Entendeu-se que um vagão feminino nos horários de pico promove a segregação e não uma solução ao problema do assédio sexual em vista "global", ou seja, separa a mulher, evitando a violência no instante de permanência no vagão, mas não promove conscientização do público nem a curto e nem a longo prazo. Essa observação, acrescida pela falta de resposta do metrô e pela publicidade nefasta divulgada pela Rádio Transamérica, desencadearam na ativa mobilização das jovens a favor de uma proposta mais efetiva, sobre o assunto.

[3] Lei Municipal de São Paulo 14223 de 2006. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Lei_Municipal_de_S%C3%A3o_Paulo_14223_de_2006. Acesso em: 18/05/2020.

Vale destacar o conteúdo divulgado na rádio (comercial do metrô) o qual desencadeou a ação e busca por uma atitude proativa das jovens supracitadas: um personagem fictício chamado "Gavião" afirmava que gostava de vagão lotado para "xavecar as mulheres":

> [...] os horários de pico, é normal trem e metrô ficar lotado. É assim também nas grandes metrópoles espalhadas pelo mundo. Pra falar a verdade, até gosto do trem lotado, é bom pra xavecar a mulherada, né, mano? Foi assim que eu conheci a Giscreuza. Muito já foi feito e o governo sabe que ainda tem muito pra fazer. Governo do Estado de São Paulo[4]

Esse desserviço indignou as jovens, que se mobilizaram e se depararam com um longo processo burocrático para efetivar uma ação legítima e mais persuasiva a favor de uma publicidade social. Para contatar responsáveis pelo metrô, representantes estaduais e órgãos de segurança pública, foram cerca de um ano e meio e, finalmente, a campanha "Você não está sozinha" foi lançada e se espalhou em forma de cartazes pelos terminais da linha azul, amarela e vermelha, bem como no espaço interno dos vagões.

A campanha comunica que o assédio sexual pode ser combatido através da conscientização e da denúncia e, nessa pesquisa, objetiva-se considerar aspectos relativos à imagem e texto, a fim de responder ao problema proposto, ou seja, observar se os cartazes cumprem ou não o caráter assertivo que se propõe. Se as mensagens verbo-visuais transmitidas pelos cartazes espalhados no metrô da capital paulista são efetivas no combate contra os assédios.

Para isso, passa-se a comentar, ainda que brevemente, sem a pretensão de esgotar o assunto, as estruturas compositivas dos cartazes e as mensagens verbo visuais que tais suportes comportam.

A composição visual da campanha, como um todo, se dá essencialmente, pelas figuras humanas posicionadas no segundo e no terceiro plano, tendo o ambiente do metrô como fundo. Em posição estática, ou em estado de alerta; os corpos aparecem rígidos. Alguns estão com os braços cruzados, ao passo que outros, com os braços soltos ou com as mãos no bolso. A quantidade de pessoas nos cartazes e as roupas que usam e suas respectivas cores, diferenciam os aspectos relativos aos personagens: ora são policiais: homens e mulheres, ora são tipificados com sendo funcionários do metrô e ainda pessoas comuns que estão no vagão e vendo um ato de assédio, flagram o instante pelo celular.

Os que os iguala, são as formas com olham para o espectador, colocando-os também na cena.

[4] Para os interessados em conhecer o discurso completo emitido pela rádio, basta o acesso disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Lwfv0-WwNWg&feature=youtu.be. Acesso em 12 de maio de 2020.

Figura 1 a 3: Campanha "Você não está sozinha"[5].

Na Figura 1, aparecem os agentes policiais. Uma única mulher no centro se faz acompanhar por dois homens. Os três estão posicionados com os braços cruzados e olhando para o personagem ausente. O quarto elemento da cena, sou eu: vítima ou agressor. O texto avisa: "Você não está sozinha". Posso interpretar o texto como vítima, mas também a mensagem clara: "Abuso sexual é crime. Denuncie", aponta o fato de que posso ser alguém que terá o apoio policial para denunciar um abuso, assédio e toda forma de violência que eu presenciar.

A imagem pode comunicar apoio, mas também o seu oposto. Para alguns, remete a uma interpretação negativa, de que a mulher é um ser frágil pois a policial foi colocada entre dois homens. Essa imagem para alguns, pode ser entendida como a necessidade de proteção masculina para com a figura feminina que é incapaz de se defender. Mesmo a figura feminina sendo representada como autônoma e o uniforme lhe conferindo autoridade policial, a imagem pode comunicar que os homens estão a oferecer-lhe segurança, deslegitimando o seu papel de mulher na função de defesa de outras mulheres vítimas de abuso, pois ela está sendo defendida, escoltada e protegida por dois homens.

A mensagem "Você não está sozinha" é comunicada pela tipografia grande que se apresenta em caixa alta, evidenciando um peso e autoridade que valida toda a comunicação que aparece no primeiro plano. Abaixo do conceito da campanha seguem diferentes apelos que reforçam os motivos pelos quais as denúncias devem ser efetivadas: "Somos mais de mil agentes de segurança treinados para agir imediatamente em casos de abuso sexual" (Figura 1), "Mesmo quando você não nos vê, estamos aqui cuidando da sua segurança" (Figura 2), "Temos olhos em todo metrô". (Figura 3).

O exemplo do cartaz da Figura 2 apresenta três homens na mesma representação compositiva do cartaz comentado anteriormente. Um deles é o policial da Figura 1 que agora aparece à paisana. Se na primeira imagem, estavam no interior do vagão, agora aparecem na plataforma de embarque tendo a estação de embarque como fundo.

O terceiro cartaz retrata os funcionários do metrô (Figura 3). Trata-se de quatro pessoas, duas mulheres e dois homens. Nota-se pelas vestimentas que são os que trabalham

[5] Figuras 1 a 5. Campanha: "Você não está sozinha". Disponível em http://www.metro.sp.gov.br/metro/marketing-corporativo/campanhas/campanha-contra-abuso-sexual.aspx Acesso em: 18/05/2020.

em diferentes setores e o ambiente é uma área restrita com as grandes telas de monitoramento que visualizam pelas câmeras de segurança o que se passa nas diferentes estações.

Podem ser interpretados como uma tentativa de comunicar pela imagem, que há de fato uma segurança que se apoia na tecnologia avançada que supervisiona toda a seguranças dos diferentes espaços.

Nos exemplos que seguem, tem-se ainda, as mensagens: "Estamos unidas contra o abuso sexual" (Figura 4). "Abuso sexual é crime. E todos têm o poder de denunciar" (Figura 6). Neste último, a mensagem comunica que se trata de pessoas registrando pelo celular, a imagem do agressor e da vítima. Portanto, qualquer um que testemunhar, deve prestar queixa e salvaguardar a vítima.

Figura 4 a 5: Campanha "Você não está sozinha

As cores são neutras em todas as peças e nada na composição destaca ou sequestra o olhar pela vibração cromática.

> A cor representa uma ferramenta poderosa para a transmissão de ideias, atmosferas e emoções, e pode captar a atenção do público de forma forte e direta, sutil ou progressiva, seja no projeto arquitetônico, industrial (*design*), gráfico, virtual (digital), cenográfico, fotográfico ou cinematográfico, seja nas artes plásticas. (BARROS, 2006, p.15).

No caso da campanha, o uso proposital das cores objetiva transmitir a realidade e o contexto do usuário do transporte público.

Há predominância do cinza, marrom e do branco (Figura 1) e, de uma forma bastante sutil, o azul e o verde (Figuras 2 e 3). Cores que podem representar segurança e seriedade, além de transmitir a ideia de que mesmo sendo, os agentes, pessoas desconhecidas, podem apoiar a denúncia.

A cor quente e um pouco mais vibrante se destaca em vermelho (Figura 4) presente na calça de uma das protagonistas e na jaqueta de outra. A mensagem pode comunicar que ela, Nana Soares, juntamente com Ana Carolina (que idealizaram a campanha e participam dela, como modelos fotográficos); estarão juntamente com um time de mulheres, atenta ao que está acontecendo, estando prontas para auxiliar a vítima e denunciar o agressor.

Foi possível, até aqui, apontar para alguns aspectos compositivos dos cartazes, todavia vale destacar ainda se de fato, foram ou não efetivos. Dito de outro modo, interessa saber se a campanha pode ser considerada efetiva e se atingiu o objetivo que é promover a denúncia contra abuso sexual.

Em caso positivo, interessa pontuar se a campanha continua sendo assertiva até os dias atuais. Para isso, recorre-se a uma entrevista feita com Nana Soares, no dia 15/05/2020 para obter informações acerca de sua iniciativa e de seu ponto de vista em relação aos resultados obtidos. Espera-se pelo seu parecer, colher dados sobre a relevância comunicativa da campanha.

Eficácia da Campanha

Nana Soares é jornalista freelancer e focada em desigualdade de gênero e direitos humanos. É autora de um livro sobre violência contra as mulheres e escreve sobre o tema para o Estadão. Baseando-se em alguns dados fornecidos pela própria Nana Soares em uma entrevista concedida em maio de 2020 e, pelo acesso ao seu *blog*, foi possível constatar que a campanha "Você não está sozinha" que surgiu com a intenção de motivar a denúncia de assédio e abuso sexual, obteve 79% de aprovação dos usuários.

Segundo Nana Soares, os resultados das pesquisas feitas no metrô são animadores pois "83% dos entrevistados lembraram espontaneamente da campanha; 92% dos entrevistados acreditam que as pessoas irão denunciar mais os casos de abuso sexual e 82% acreditam que, com a ação, os casos de abuso irão diminuir".

Tal campanha fez com que o número de denúncias pelo SMS-Denúncia, canal oferecido pela companhia, aumentassem significativamente passando de 10 casos em 2013 para 61 casos em 2014 e 115 casos até outubro de 2015.

Do ponto de vista compositivo, Nana Soares concorda que, a mensagem poderia ser mais eficiente e, portanto, atingir ainda mais o público e educar, caso alguns aspectos fossem revistos ou considerados. Trata-se dos elementos gráficos que poderiam ser ajustados.

Entre esses elementos se destaca o SMS-Denúncia, informação presente em todos os cartazes, para que a vítima possa entrar em contato. Como é um canal geral, para qualquer denúncia, não prioriza as de abuso sexual. Do ponto de vista de acessibilidade e agilidade, é um número muito extenso e difícil de memorizar. Por essa característica, ele poderia ter recebido mais destaque no cartaz: mesmo estando em caixa alta, seu tamanho e sua posição inferior no cartaz é desproporcional a sua importância, ou seja, poderia ter sido posicionado em uma área com melhor visualização.

No cartaz (Figura 2) surgiu um problema que foi reconhecido e criticado, fazendo com que saísse de circulação. Os homens representados são seguranças do próprio metrô, mas estão disfarçados. Porém, a disposição deles não reforçou a ideia de proteção e sim de homens intimidadores. Não ficou claro para o público que se tratava de agentes próprios do metrô que trabalham à paisana. Apesar da composição visual entrar em harmonia com o tom esverdeado da cena, que passa a ideia de calmaria, o impacto foi negativo.

Segundo Nana Soares os demais cartazes foram bem aceitos pelo público e destacam-se as figuras que retratam funcionários do metrô, bem como seguranças e equipe de monitoramento das câmeras. Os seguranças uniformizados, chamou mais atenção do

público, o qual se sentiu representado, por mostrar profissionais fiscalizando dentro de um vagão e demonstrar que há autoridades para que sejam reportados os casos de abuso.

Vale destacar que o cartaz em que aparecem Nana Soares e Ana Carolina (Figura 4) passam a ideia de união das mulheres contra o assédio sexual e foi o segundo cartaz mais bem avaliado pelo público, pelo fato de criarem identificação com as vítimas: mulheres comuns que encontramos no dia a dia do metrô.

Considerações finais

A campanha "Você não está sozinha" foi a primeira intervenção oficialmente, realizada pelo metrô e cumpre o seu papel comunicativo e informativo indicando o primeiro passo para o reconhecimento de um dos problemas sociais, que é o assédio, para assim tentar combatê-lo.

Foi possível observar que os resultados da campanha se têm mostrado eficientes, todavia não se pode aferir, com profundidade, que a transformação social do ponto de vista de mudança comportamental do abuso contra as mulheres vem diminuindo nos espaços do metrô. A contribuição mais modesta, intentou reforçar que o trabalho do design gráfico aliado as campanhas publicitárias podem ser consideradas como força comunicativa capaz de impactar o receptor.

Uma campanha pode contribuir para o ganho de consciência coletiva cidadão, no entanto, muito mais há que ser feito para que haja uma transformação legítima na sociedade, que transforme os modos, os hábitos e a cultura que foi legitimando uma visão sociocultural desigual sobre a representação do feminino. Fica, portanto, o desafio para que novas pesquisas se abram para essa importante discussão.

Referências

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

BRASIL. Constituição (1998). **Constituição da República Federativa do Brasil.** Disponível em: http://planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 18/05/2020.

G1 (São Paulo). **Casos de assédio sexual em trens do Metrô e CPTM dobram em 4 anos.** 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/03/casos-de-assedio-sexual-em-trens-do--metro-e-cptm-dobram-em-4-anos.html>. Acesso em: 12 maio 2020.

HOLLIS. Richard. **Design Gráfico. Uma história concisa.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

LONGHUE, Paulo César. **O Cartaz no Metrô de São Paulo: a relação do design gráfico com o transporte público.** 2009. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.

MORAN, J. M. **A educação que desejamos: novos desafios e como chegar lá.** 4. ed. São Paulo: Papirus, 2009.

SOARES, Nana. **Campanha do Metrô de SP contra abuso sexual tem 79% de aprovação.** 2015. Disponível em: https://emais.estadao.com.br/blogs/nana-soares/campanha-do-metro-de-sp-contra-abuso-sexual-tem-79-de-aprovacao/. Acesso em: 12 maio 2020.

CAMILA, CAROL E OS FEMININOS POSSÍVEIS NO FILME AS MELHORES COISAS DO MUNDO

Maria Fernanda Cavassani (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]

Introdução

As Melhores Coisas do Mundo (2010) conta a história de Mano (Francisco Miguez), um adolescente que precisa lidar com questões próprias do processo de amadurecimento e outras como *bullying*, homossexualidade, depressão e preconceito. O filme foi baseado na série de livros *Mano* de Gilberto Dimenstein e Heloisa Prieto.

A narrativa cinematográfica, apesar de partir do universo adolescente, debate assuntos que são importantes para todos e, talvez, seja por este caráter universal que a história angariou prêmios em muitos festivais e mostras no Brasil, uma vez que as pessoas se sentiram próximas aos dilemas e problemas manifestados na tela.

Esta não é a primeira história que Bodanzky adapta. *Bicho de Sete Cabeças* (2007), produção anterior ao filme que aqui analisamos, também foi inspirado em um livro. A cineasta parece transitar bem nesse processo de recontar e transformar histórias de outras pessoas.

A trama de *As Melhores Coisas do Mundo* (2010) gira ao redor de Mano que vê sua vida mudar completamente ao descobrir que seu pai, Horácio (José Carlos Machado), está se separando de Camila (Denise Fraga), a mãe de Mano, para viver um relacionamento homoafetivo com Gustavo (Gustavo Machado). O adolescente e seu irmão mais velho, Pedro (Fiuk), acabam sofrendo preconceito e represálias de colegas.

A escola ambienta o enredo e é nesse lugar que a maioria dos desdobramentos relevantes acontecem. Mano tem uma melhor amiga, Carol (Gabriela Rocha), com quem divide as aflições, angústias, medos e alegrias. A amizade entre os dois é um dos fios condutores da narrativa.

Esse é um filme sobre relações. A partir do que Mano vive com outros personagens, é possível descortinar uma série de debates contemporâneos importantes. A inserção da internet, o *bullying*, a sexualidade, a depressão e a homossexualidade são alguns dos assuntos desse que é um retrato bastante fiel da adolescência.

Sendo este um artigo oriundo da pesquisa de mestrado, que teve como foco observar a representação do feminino na obra de Laís Bodanzky, ao analisar *As Melhores Coisas do Mundo* (2010), o desafio foi procurar, nos detalhes e entrelinhas, elementos de observação que nos permitisse ir além dos assuntos mais abordados.

Sendo assim, após assistir ao filme algumas vezes, encontramos nas personagens Camila e Carol, mãe e amiga de Mano respectivamente, a possibilidade de observar as questões do feminino que, para nós, são as mais relevantes. Para tanto, nos valemos de

[1] Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura (2021/2025) pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie; mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (2020); licenciada em Letras pela Universidade Metodista de Piracicaba (2011) e em Pedagogia pelo Centro Universitário Sumaré (2020). E-mail: mafecavassani@gmail.com

uma metodologia de análise híbrida e de um aporte teórico robusto.

Enquanto percurso metodológico, utilizamos uma proposta de análise que tem na narrativa e no cinema seu alicerce. A primeira metodologia é a de Análise de Narrativa, da pesquisadora Cândida Vilares Gancho (2006), depois, a metodologia de Análise Fílmica criada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012).

As contribuições teóricas estão consolidadas em dois campos conceituais que, para este artigo, são fundamentais: narrativa e feminino. São as percepções de Walter Benjamin (1994) que nos ajudam a compreender o que é narrativa e para as reflexões acerca do feminino, nos apoiamos em Simone de Beauvoir (2009).

Após a análise, algumas reflexões e conclusões se abriram. A narrativa aponta para representações de femininos possíveis que precisam lidar com problemáticas contemporâneas, mas que, de certa maneira, conseguem superá-las, aproximando-se, ato a ato, de relações mais horizontais entre os gêneros.

Metodologia

A metodologia de análise empregada neste artigo permite que possamos observar o cinema enquanto uma maneira de narrar e contar histórias. Além do mais, o filme contempla a estrutura narrativa que possui cinco elementos essenciais: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador (GANCHO, 2006).

Existe, também, o conflito que é importante para o desenrolar da história, auxiliando na construção dos personagens e no desenrolar do enredo. Salvo exceções, a narrativa cinematográfica, como outras, faz parte de um rol enorme de produções que engloba inúmeras linguagens:

> Modernamente, poderíamos citar um sem-número de narrativas: novela de TV, filme de cinema, peça de teatro, notícia de jornal, gibi, desenho animado... Muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa e em verso, usando imagens ou não (GANCHO, 2006, p.6).

Dentre os elementos básicos das narrativas propostos por Gancho (2006), um, para este trabalho, é o mais importante: os personagens. Através de Camila e Carol, das relações que estabelecem e dos atributos e características que possuem, observamos e debatemos como se dá a construção do feminino.

E, apesar de se tratar de personagens secundárias, ambas possuem um atributo que Gancho (2006) define como 'personagens redondos', uma vez que são carregados de nuances e complexidades:

> Personagens redondos: são mais complexos que os planos, isto é, apresentam uma variedade maior de características que, por sua vez, podem ser classificadas em:
> - físicas: incluem corpo, voz, gestos, roupas;
> - psicológicas: referem-se à personalidade e aos estados de espírito;
> - sociais: indicam classe social, profissão, atividades sociais;
> - ideológicas: referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião;
> - morais: implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista (GANCHO, 2006, p. 18).

A classificação acima foi importante para este estudo, principalmente porque possibilita uma análise mais atenta das personagens. Entretanto, outros elementos técnicos, estéticos e sonoros também foram considerados e somam-se às observações da narrativa.

A proposta de Vanoye e Goliot-Lété (2012) estrutura um conjunto de técnicas para análise dos filmes, possibilitando um recorte de tempo e contexto primordiais para a compreensão da narrativa cinematográfica. Para tanto, eles sugerem que as investigações aconteçam em fases:

> Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denomiar materiais que não se percebem isoladamente "a olho nu", uma vez que o filme é tomado pela totalidade (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14).

A análise se deu, então, com a fragmentação e separação do filme em atos com descrições de cenas e diálogos. Aspectos estéticos relevantes à narrativa foram, também, considerados. Por fim, o objetivo foi unir as duas metodologias e, dessa maneira, propor reflexões acerca do feminino nessa obra de Bodanzky.

Teoria

As duas principais referências epistemológicas que nos acompanham nesta pesquisa são Walter Benjamin (1994) e Simone de Beauvoir (2009). O primeiro, por trazer contribuições valiosas sobre narrativas. A segunda, por revolucionar e transformar as concepções de feminino e feminismo.

Benjamin (1994), explica que a narrativa é uma maneira de experimentar o mundo, além de particularizar o ser humano em relação a outros seres. Somos capazes de nos comunicar e nos expressar por termos consciência de narrar o que pensamos e sentimos.

O narrador é, portanto, aquele que divide vivências, transforma e é transformado pelas narrativas: "a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores" (BENJAMIN, 1994, p. 198). Logo, o narrador deixa marcas que mudam conforme a narrativa é passada de pessoa a pessoa.

Experiência complexa, significativa e envolvente, a narrativa atravessa as linguagens e torna-se uma forma poderosa de contar histórias através dos tempos. O cinema é, então, um instrumento narrativo que imprime problemáticas e percepções, dando a oportunidade de as pessoas pensarem sobre determinado assunto.

Sendo o cinema uma possibilidade de questionar demandas relevantes, é fato que quando um assunto está sendo debatido socialmente, tais dilemas também surgem nas telas. Um dos temas que tem ganhado relevância é a questão de gênero que, mesmo não sendo a principal discussão em *As Melhores Coisas do Mundo*, é possível refletir, a partir das personagens Camila e Carol.

A concepção de feminino que aqui nos interessa é a de que ser mulher é na verdade, uma construção social e não biológica. Quem levantou o debate e tornou-se referência para os estudos sobre gênero enquanto um conceito social foi a filósofa francesa Simone de Beauvoir:

> Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 2009, p. 11).

Se o conceito de gênero é social e cultural, logo é possível questioná-lo e transformá-lo. Nem sempre alguns costumes e crenças existiram, mas, há algum tempo, as mulheres sofrem com supressão de direitos, controle de seus corpos e julgamentos por conta de suas escolhas.

E se o patriarcado ainda persiste em todas as esferas das vidas das mulheres, faz-se necessário, também em todas essas esferas, combatê-lo. O cinema, assim como outras linguagens, tem o privilégio de mostrar construções de femininos que quebram paradigmas e idealizações que oprimem e subjugam.

Ao analisar as personagens Camila e Carol, com as contribuições teóricas de Benjamin (1994) e Beauvoir (2009), chega-se a percepções e reflexões importantes. Mas, antes, apresentamos descrição, categorização e atos que nos possibilitaram compreender o feminino em *As Melhores Coisas do Mundo*.

Descrição e categorização da narrativa cinematográfica *As Melhores Coisas do Mundo*

A metodologia de análise do filme consistiu em, primeiramente, descrever tecnicamente a narrativa tendo como foco as personagens Camila, mãe do protagonista Mano, e Carol, melhor amiga do garoto. Depois, separamos cinco atos que decidimos como os mais importantes à compreensão de feminino no filme.

Ao término da etapa técnica, partimos para a observação dos cinco elementos narrativos propostos por Gancho (2006). Por fim, apresentamos questões e chegamos a algumas possíveis conclusões acerca do que mais nos interessou neste filme de Laís Bodanzky: o feminino.

A narrativa cinematográfica tem início com um plano fechado em um garoto que finge estar em um show, conforme a imagem vai se abrindo, conhecemos Mano, o protagonista do filme. As cenas que se seguem, mostra o adolescente junto aos amigos visitando uma casa de prostituição para perderem a virgindade, Mano não quer viver sua primeira relação sexual naquelas condições, uma confusão se estabelece e eles fogem.

Ao chegar em casa, os pais de Mano estão brigando, conhecemos, então, Horácio, Camila e Pedro, o irmão mais velho do adolescente. Neste momento, Horácio informa os meninos que está se separando de Camila e indo embora de casa, Mano sai de bicicleta para a casa de seu professor de música.

Nas próximas cenas, em ambiente escolar, conhecemos Carol, a melhor amiga do protagonista. Carol observa o *bullying* que Mano e outros garotos fazem com Bruna e não gosta da atitude dos amigos. Percebe-se que eles estudam em um colégio de classe média e que são jovens com boa situação financeira.

Figura 1: Roteiro de atos selecionados de *As Melhores Coisas do Mundo*. Fonte: CAVASSANI, 2020, p. 101.

Ato 1: Ao final da aula, um grupo de alunos começa a rir de uma caricatura de Bruna exposta no painel de informativos. Carol se sente incomodada, não apenas pelo conteúdo homofóbico do desenho, mas por saber que foi Mano, seu melhor amigo, quem fez. Cena 00h 10m 27s. **Observação:** primeiro plano - a personagem está à frente, atrás, pessoas gargalham. Percebe-se que ela não gosta daquilo que vê.

As cenas que se seguem mostram Mano com a família. Primeiro, conversando com a mãe Camila que está abalada com a separação. Depois, em uma visita ao pai, no apartamento que está morando. Este é um momento importante, porque Mano e Pedro descobrem que o pai está em um relacionamento homoafetivo.

Pedro não aceita a relação do pai com outro homem, notamos que o irmão mais velho de Mano tem algumas inclinações depressivas, entretanto, a família parece não notar. O adolescente vai a uma festa de quinze anos com os amigos e Carol que está flertando com um garoto.

Carol é a única garota no grupo de meninos e sofre com algumas questões e julgamentos por fazer o que quer. Mano beija Valéria, a garota que gosta e conversa com os amigos sobre isso que dizem que ela não é uma menina para namorar, mais uma vez, Carol se incomoda com o machismo dos amigos.

Camila vai buscar Mano na festa. A mãe pergunta ao filho se ele já transou, o garoto não responde, mas, ainda assim, a mãe dá uma camisinha a ele. Os dois discutem porque o adolescente tem atitudes homofóbicas em relação ao pai. Camila, apesar de fragilizada, defende as escolhas de Horácio.

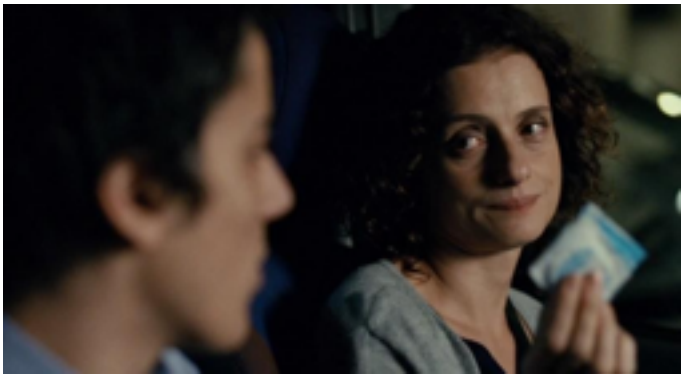

Figura 2: Roteiro de atos selecionados de *As Melhores Coisas do Mundo*. Fonte: CAVASSANI, 2020, p. 102.

Ato 2: Mano foi a uma festa de quinze anos, beijou a menina que gosta. Camila vai buscá-lo e faz uma série de perguntas sobre a vida amorosa e sexual do filho, dando uma camisinha a ele que fica envergonhado com a situação. Cena 00h 26m 35s. **Observação:** primeiro plano - dois personagens conversam. A mãe, com uma camisinha em mãos parece, com este ato, aconselhar e conhecer mais o filho.

Em seguida, temos cenas na escola em que outro caso de *bullying* acontece, Valéria tem uma foto com os seios à mostra vazada para todos da escola. Mano e Carol conversam sobre isso e, entre outras coisas, o garoto conta que o pai está namorando com outro homem, a amiga trata a informação com total naturalidade.

Mano reflete e se indigna com a homossexualidade do pai. Ele vai à casa de Horácio e quem está lá é Gustavo, companheiro dele, o garoto não consegue, mas uma vez, lidar com a situação e vai embora. Nas próximas cenas, assistimos Mano lidando com suas próprias questões e aflições e, finalmente, perdendo a virgindade com Valéria.

Carol vai tomar um café com seu professor Artur por quem tem um amor platônico. A garota acaba beijando Artur e um dos garotos vê a cena, a adolescente e o professor não perceberam que foram observados. Depois, Carol conta para Mano sobre o beijo e ele conta sobre a transa com Valéria.

Figura 3: Roteiro de atos selecionados de *As Melhores Coisas do Mundo*. Fonte: CAVASSANI, 2020, p. 102.

Ato 3: Carol se aproxima do Prof. Artur, os dois tomam café juntos e acabam se beijando e um dos meninos do colégio vê. Dias depois, voltando do colégio, Mano confessa que transou com Valéria e Carol confessa que beijou o Prof. Artur, nenhum dos dois

gosta de saber o segredo do outro. Cena 00h 47m 33s. **Observação:** primeiro plano - personagens conversam de maneira muito próxima. Sem perceber, outro personagem está ao fundo e esse detalhe é importante na resolução do conflito.

Mano e Carol acabam se desentendendo por conta dos segredos. Uma mensagem de que Carol beijou o professor Artur se espalha pela e ela acusa o amigo de ter exposto seu segredo. A homossexualidade do pai de Mano também acaba tornando-se pública e ele acaba sofrendo *bullying*.

A vida de Mano está complicada e confusa, ele sente-se mal com toda a situação e junto à Bruna, Carol e outros amigos, decide concorrer ao grêmio da escola para tentar acabar com as situações de bullying que todos eles passaram. Este é o momento que a narrativa começa a caminhar para uma resolução.

Em uma das cenas mais emblemáticas do filme, Mano confronta a mãe por ela ter falado em uma reunião escolar sobre a homossexualidade do pai. Camila, que guardava ovos na geladeira, deixa um cair no chão, ela começa a chorar e, junto a Mano, começam a jogar os ovos na parede, em uma atitude de desabafo.

Figura 4: Roteiro de atos selecionados de *As Melhores Coisas do Mundo*. Fonte: CAVASSANI, 2020, p. 102.

Ato 4: Em casa, ajudando a mãe a guardar as compras, os dois conversam sobre o porquê de Camila ter contado a outras mães que Horácio é homossexual, ovos caem no chão e os dois começam a descontar a raiva quebrando ovos na parede, mãe e filho choram juntos. Cena 01h 10m 14s. **Observação:** primeiro plano - personagens estão em uma cozinha, em um momento bastante emocional. Eles jogam ovos na parede, ato que pode ser compreendido como uma metáfora para a vida.

A família vive momentos complicados com Pedro. Mano descobre quem foi o responsável por espalhar o beijo entre Carol e o professor Artur, tenta contar para ela que não acredita no amigo. Valéria diz não quer namorar Mano porque o pai dele é homossexual.

Nas próximas cenas, observamos o dia a dia escolar, o retorno do professor Artur através de um abaixo-assinado que teve a iniciativa de Mano. Pedro está cada vez mais triste e faz postagens depressivas em seu blog, Gustavo questiona o companheiro sobre o filho, mas Horácio não gosta da abordagem.

Mano e Carol esclarecem os conflitos e fazem as pazes. Gustavo vê uma postagem ambígua de Pedro e nota que tem algo errado com o jovem, ele avisa Mano que corre

contra o tempo para socorrer o irmão que tentou se suicidar. Felizmente, Mano chega a tempo, Pedro sobrevive.

Mano, Pedro, Camila e Carol estão juntos no hospital. A família parece iniciar um processo de reconciliação e aceitação, Mano toca violão para o irmão. A última cena é um beijo entre ele e Carol que, no final das contas, estavam se apaixonando um pelo outro.

Figura 5: Roteiro de atos selecionados de *As Melhores Coisas do Mundo*. Fonte: CAVASSANI, 2020, p. 103.

Ato 5: Mano e Carol estão no hospital visitando o irmão de Mano, Pedro, que tentou cometer suicídio. No corredor, Mano pega o caderno que tem as melhores coisas do mundo, segundo ela. Depois, os dois se beijam. Cena 01h 35m 21s. **Observação:** plano americano - personagens estão interagindo, em lugar aberto e iluminado. Há surpresa e descontração na cena.

Laís Bodanzky tem grande cuidado estético e sonoro nesse filme. Através de planos fechados e silêncios nos momentos mais angustiantes e planos abertos, iluminados e barulhentos nos momentos mais alegres, a cineasta transmite um pouco da confusão de pensamentos e sentimentos presentes nas vidas dos adolescentes.

Ao observar as personagens Camila e Carol, partindo das metodologias de análise de narrativa proposta por Gancho (2006) e de análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2012), chegamos a algumas reflexões e conclusões interessantes.

Possível Análise de As Melhores Coisas do Mundo

As Melhores Coisas do Mundo é uma narrativa que explora o universo adolescente em diversas perspectivas. Entre os temas, observamos questões relativas à família, como separação dos pais, relações homoafetivas, depressão e suicídio, sinalizando um enredo que mescla conflitos morais e psicológicos conforme pontua Gancho (2006).

O ambiente também é mesclado, entre familiar e escolar, neste último é possível localizar assuntos como *bullying*, amor e sexo, amadurecimento. Nesta narrativa dialógica e onisciente, temos a história de Mano e sua jornada de transição da adolescência para a juventude atravessada pelo amadurecimento.

De fato, nessa narrativa, como temos percebido em outras obras de Laís Bodanzky, os temas pessoais e introspectivos funcionam como pano de fundo para debater temas universais. A diretora faz uso de elementos visuais e sonoros, como o uso da música *Something* (Beatles) em diversos momentos reflexivos da obra.

Ou, quando Mano e sua mãe jogam ovos na parede da cozinha, tornando a

abordagem de assuntos contemporâneos que, muitas vezes, são difíceis de serem discutidos, mais fáceis devido ao caráter sensível das narrativas cinematográficas da diretora.

Dentro desta perspectiva com muitas nuances, Mano, o protagonista, se transforma conforme as situações surgem. Entretanto, há três grandes momentos que parecem mudar o rumo da vida do garoto, transformando suas relações consigo e com os outros.

O primeiro momento, a separação dos pais; o segundo, a descoberta de que seu pai está vivendo um relacionamento homoafetivo; e o terceiro, a tentativa de suicídio de seu irmão. As outras questões aparecem, ou são consequência desses três fatos – todos universais.

Tratar da separação promove reflexão sobre a dor, o partir-se para depois, reconstruir-se. Falar sobre a relação homoafetiva vinculada à figura paterna de um protagonista masculino é trazer à tona o auge da contemporaneidade e, por consequência, sua desconstrução cultural e social sugerida por Beauvoir (2009) a partir do conceito de gênero como concepção cultural.

Já o *bullying*, uma situação bastante comum no ambiente escolar, está presente em diversos diálogos e cenas. Mano é homofóbico com uma colega do colégio e, depois, sofre o mesmo preconceito pelo fato de seu pai também ser homossexual. Bruna e Horácio são duas pessoas assumidamente homossexuais e Mano precisa lidar com seu preconceito, tanto no ambiente familiar, quanto no escolar.

No decorrer da narrativa o observamos mudar e passar a também defender a causa. A transformação é proposta também ao telespectador em narrativa sutil. Bodanzky apresenta os debates que são, muitas vezes, tabus, de uma maneira leve. Observamos as transformações dos personagens aceitando seus acertos e erros.

A sutileza aparece na maneira como as situações acontecem, nada é gritante, ou exagerado, até mesmo em sequências mais difíceis, como o momento em que Mano e Pedro apanham dos colegas do colégio quando o fato do pai estar em um relacionamento homoafetivo vem a público, são cenas que possuem certa delicadeza.

Parece que o objetivo da diretora não foi propor juízo de valor, mas sim, diálogo. A delicadeza em retratar algumas questões, sem cair em uma abordagem demagoga, faz de *As Melhores Coisas do Mundo* uma narrativa singular.

Nos comunicarmos e nos transformarmos principalmente através dos vínculos que estabelecemos (BENJAMIN, 1994). Nesta obra, os elementos são (re)criados e (re)significados a todo instante, conforme o enredo avança. Todos os personagens necessitam do coletivo para se transformar e transgredir.

Ainda que de forma bastante sutil, mas que aqui colocaremos em evidência, por tratar- se do objetivo de nossa pesquisa, há a discussão sobre o feminino. Neste núcleo, a mãe de Mano, Camila, uma mulher que passa por diversas situações complicadas (representa uma personagem redonda), precisando lidar com elas praticamente sozinha.

Carol, melhor amiga do protagonista, igualmente redonda, que é uma menina que pode representar bem essa nova ideia de feminino que vem surgindo, foram as personagens coadjuvantes aqui analisadas. Separamos, então, cinco atos para direcionar e aprofundar nossa análise acerca das figuras femininas da narrativa.

A figura da mãe passa, de maneira particular e solitária, por uma série de questões

como a homossexualidade de Horácio, a separação e os filhos. A melhor amiga, apesar de viver situações complicadas, como o envolvimento com um professor e ser vítima de bullying por conta disso, mostra-se madura e com princípios livres e progressistas.

Camila, mulher que está em processo de separação, mãe de dois filhos homens e um ex-marido que namora um outro homem, sente que precisa dar conta de tudo e todos, está cansada. No ato 1, ela questiona o filho sobre questões que preocupam as mães, mas dá uma camisinha para Mano, atitude que mostra o quando ela é aberta ao novo.

Isso fica claro, também, por fazer o papel de moderadora entre o pai e os filhos, já que Mano e Pedro, a princípio, não aceitam o fato de Horácio estar se relacionando com outro homem. O ato 3 é um dos momentos mais emblemáticos e significantes da narrativa.

Camila e o filho jogam ovos na parede, choram e se acolhem em suas dores, já que ambos passam por momentos difíceis. Sobre essa cena, Bodanzky revelou ter chorado ao gravá-la:

> Sou concentrada. Raramente eu choro. Mas, me emocionei com a cena em que a Denise Fraga atira os ovos na parede da cozinha. Eu tinha tanto medo de essa cena ficar uma caricatura, que fizemos sem ensaio e eu fiquei surpresa, virei público, não falava nem "corta". Chorei porque o ator me convenceu e eu percebi que era uma grande cena. Pensei: "Acho que nunca mais vou fazer uma cena assim" (ABDALLAH, 2010).

A personagem tem, apesar da melancolia do momento que vive, a tranquilidade da mulher madura que sabe de suas escolhas e compreende – ou pelo menos tenta – as escolhas dos outros. O feminino que aparece na figura de Camila explora uma das múltiplas maneiras de ser mulher.

Carol, garota de quinze anos, é uma personagem que nos remete aos movimentos feministas contemporâneos, não que ela levante bandeiras ou ideologias, mas suas atitudes condizem com pautas progressistas em relação à equidade de gênero.

Com um olhar mais livre e vanguardista, ela é o contraponto às atitudes de Mano e os demais colegas que, em vários momentos, têm atitudes machistas e preconceituosas. No ato 1, a adolescente está visivelmente incomodada com o *bullying* sofrido por Bruna, uma amiga homossexual, em diversas situações, é Carol quem propõe o debate.

Entretanto, isso não a impede de também ter sido vítima de *bullying*. A jovem se apaixona por seu professor, Arthur, beijando-o em determinado momento, fato que vem à tona e desencadeia uma série de discussões acerca de machismo, posições de poder etc.

Carol é, de certa maneira, a representação das mudanças e da quebra de muros que precisam ser realizadas, apesar de ter um papel importante no percurso de Mano, ela tem papel de destaque também por suas próprias escolhas e atitudes. Existe, na representação dessa personagem, a personificação de pautas femininas atuais que, ora convergem, ora divergem sobre inúmeros temas.

No ato 5, ela protagoniza, junto a Mano, uma cena conciliadora: ambos estão no corredor do hospital, depois de visitar Pedro, Carol está escrevendo em seu pequeno caderno sobre as melhores coisas do mundo, em sua perspectiva. A segunda melhor coisa do mundo, para ela, é ver Mano tocando *Something* (Beatles), a primeira, é bomba de

chocolate da padaria que só vai perder o posto quando Carol estiver gostando de alguém.

Mano pega o caderno de sua mão e lê, eles se olham e se beijam. Essa foi uma maneira poética que a diretora encontrou para finalizar a narrativa e nos diz que, coisas boas acontecem, apesar dos percalços no meio do caminho.

Referências

ABDALLAH, Ariane. **Laís Bodanzky: Olhar Pontiagudo.** Revista TPM, São Paulo, 2 jun. 2010. Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/tpm/lais-bodanzky. Acesso em: 10 jun. 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo.** Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. **O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov.** In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v.1., 7 ed. [Trad. Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

CAVASSANI, Maria Fernanda. **Cinema e Mulher: os femininos nas composições das narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky.** 2020. 150f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade de Sorocaba (Uniso), Sorocaba, 2020.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas.** 9. ed. São Paulo: Àtica, 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre Análise Fílmica.** 7 ed. Campinas: Papirus, 2012.

Filmografia

AS MELHORES Coisas do Mundo. Direção de Laís Bodanzky. São Paulo: warner Bros, 2010. (105 min.).

LUGAR DE MULHER É NA NETFLIX: O PODER DA COMUNICAÇÃO NAS QUESTÕES DE GÊNERO E SEU IMPACTO PERANTE O CONSUMIDOR

Paula Letícia Knoll Souto (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]

Introdução

Segundo o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos (ACNUDH), o Brasil é o quinto país no ranking de feminicídio mundial. O mapa da desigualdade 2019 em São Paulo, que têm como base os dados de 2018, aponta que a média de feminicídio para cada dez mil mulheres, na faixa etária de 20 a 59 anos, é de 0,9. Já a média da proporção de ocorrências de violência contra a mulher, incluindo todas as categorias, para cada dez mil mulheres, na faixa etária de 20 a 59 anos, é de 252,7.

Feminicídio, violência doméstica, diferença salarial entre gêneros para o mesmo cargo e padrões de comportamento esperados para mulheres, como maior feminilidade e instinto materno, são algumas das questões sociais que envolvem o feminino. A série abordada nesse artigo, "Coisa mais Linda", é ambientada no final da década de cinquenta, começo dos anos sessenta, e reforça algumas dessas construções de comportamento, tais como atitudes esperadas para mulheres e para homens e ideias de uma sociedade patriarcal. Um sistema social em que quem detêm o poder maior é o homem, possuindo a superioridade, maior autoridade, liderança, privilégios sociais e controle perante a sociedade, como se as regras fossem estipuladas por eles.

Essas causas sociais citadas anteriormente, que também são apresentadas na série, mesmo passados quase sessenta anos, ainda são grandes problemas, pois interferem diretamente no modo como a sociedade enxerga as mulheres. Observando os números do primeiro parágrafo, sobre feminicídio, é possível ter uma ideia da situação. São dados alarmantes, isso sem contar os que não são contabilizados. É uma prova de que o machismo mata, e a sociedade precisa de informação para identificar esses problemas e mudá-los.

Justificativa

É com esse cenário que a comunicação, nesse caso, o entretenimento através do audiovisual, aparece para dar voz e informar. Passa a ser necessário e se torna, além de uma simples distração e forma de passatempo, uma maneira de mostrar algumas realidades, estimulando a reflexão, causando assim algum impacto na sociedade. Nesse sentido, a comunicação possui papel fundamental nas transformações sociais. Com isso, existe a motivação e a necessidade, no âmbito pessoal e profissional, de entender um

[1] Sobre a autora: Formada em Publicidade e Propaganda, com habilitação para Criação Publicitária pela Universidade Mackenzie. Atualmente trabalhando na área de Planejamento e Atendimento em uma agência com foco em marketing digital. Apaixonada por escrever, foi aprovada com excelência no TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) com a Monografia "Lugar de Mulher é na Netflix: O poder da comunicação nas questões de gênero e seu impacto perante o consumidor", apresentado em Julho/2020. Email: paulaksouto@gmail.com

pouco mais como a comunicação aborda essas questões e como se dá o consumo desse entretenimento, pelo perfil do consumidor.

Objetivos

Netflix, uma plataforma de streaming tão vista atualmente, que vêm mudando o modo de consumir o entretenimento, sente a necessidade de trabalhar essas questões em seus títulos. O objetivo geral foi identificar de que forma os consumidores do serviço de *streaming* Netflix identificam o protagonismo feminino na série "Coisa Mais Linda". Além disso, buscou-se entender qual a importância, para os consumidores da Netflix, de conteúdos que abordam questões socioculturais, assim como observar as questões de gêneros, identificando algumas causas sociais que envolvem o feminino e estão presentes na série analisada, identificando se o público reconhece o protagonismo feminino na série "Coisa Mais Linda" e de que forma ele absorve essa temática.

Problema de Pesquisa

Como os consumidores do serviço de *streaming* Netflix identificam o protagonismo feminino na série "Coisa Mais Linda"?

Hipóteses

Alguns títulos recentes com mulheres protagonistas alcançaram bilheteria maior que alguns filmes com homens no mesmo papel. Um estudo resultado da parceria entre a *Creativity Artists Agency* e a empresa de tecnologia *Shift7*, constatou que todo filme que ultrapassou a marca de 1 bilhão de dólares passou no "teste de Bechdel":

> O teste, criado para identificar o nível de participação feminina em uma obra, avalia se o filme tem, no mínimo, duas personagens femininas, se essas personagens dialogam entre si, e se elas falam sobre algum assunto que não envolva homens. Alguns dos filmes de maior sucesso dos últimos anos, como "Star Wars: Os Últimos Jedi", e "Mulher Maravilha" passaram no teste. (FIORE, 2018, *on line*)

O mercado, por sua vez, está percebendo essa tendência e começando a investir na diversidade e na representatividade, mas ainda de um jeito superficial, pois alguns títulos, mesmo com protagonista feminina, a maioria das falas ainda acaba sendo dos papéis masculinos. Uma das hipóteses é de que isso corre visto que inúmeros filmes e séries com protagonistas mulheres são escritos, produzidos e dirigidos por homens. São homens colocando a sua visão sobre o assunto, e por esse e outros motivos que serão identificados, surgem as deficiências nesse tipo de conteúdo.

Alguns grupos ainda são relutantes sobre o lugar da mulher e, por isso, a necessidade de mais títulos abordando questões de gênero, mais informação e mais projetos assertivos, dando mais lugar e mais voz para o gênero feminino, para que os consumidores consigam identificar o protagonismo feminino quando ele existe e sentir um impacto ao ver questões sociais representadas nas telas, de maneira verdadeira.

> Sobre a questão da diversidade no cinema brasileiro, uma pesquisa desenvolvida pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), analisou a produção nacional entre 2002 e 2012 e concluiu que as mulheres dirigiram apenas 13,7% dos filmes de maior bilheteria. (HOLLANDA, 2018, p. 144)

As mulheres ainda precisam e querem ocupar mais espaço para contarem suas histórias.

Metodologia

Na realização desse estudo me apoiei em diversos autores e portais de comunicação *on line* para o referencial teórico, principalmente no livro "Virando as páginas, revendo as mulheres. Revistas femininas e relações homem-mulher 1945 - 1964", da Carla Bassanezi, que aborda a questão das mulheres em um dos meios de comunicação, as revistas, durante a década em que a série abordada nesse estudo é ambientada.

Além disso, para compreender como a série "Coisa Mais Linda" impactou os consumidores da Netflix, e para entender a importância de conteúdos com temáticas que abordam questões de gênero, foi realizada uma pesquisa qualitativa com contou com nove entrevistadas do sexo feminino e dois do sexo masculino, totalizando 11 entrevistados, entre 18 e 24 anos, residentes da região sudeste do Brasil. A entrevista, que aconteceu em uma espécie de bate papo, procurou entender alguns pontos da série e os respectivos pontos de vista.

Coisa mais Linda: Questões de gênero no audiovisual

O mundo sempre se reinventou ao longo dos anos e das gerações, em todos os âmbitos e aspectos, seja no comportamental, cultural, ambiental, tecnológico, dentre outros. Surgem novos descobrimentos e a vida vai se adaptando, quase sem perceber, a essas mudanças.

Durante a Terceira Revolução Industrial, por volta do ano de 1950, a tecnologia começou a se intensificar e as indústrias passaram a substituir cada vez mais a mão de obra dos operários por máquinas que fizessem o mesmo trabalho, em um período mais curto e de forma mais precisa. Após esse período a informática foi crescendo cada vez mais.

De lá para cá as mudanças começaram a tomar velocidade até chegar à forma como conhecemos hoje, em que tudo parece estar a um clique de nós. Assim como tudo, a forma de consumir entretenimento também se modificou.

O entretenimento é inerente ao ser humano, visto que é uma forma de "distração" dos problemas do dia-a-dia. Pode ser tido como uma forma de escape, um divertimento, um lazer e uma atividade prazerosa. Quando é um entretenimento coletivo pode ser, inclusive, um momento de interação e convívio social. O ato de contar histórias, por exemplo, é uma das formas de entretenimento mais antigas, juntamente com a poesia e a música.

Falando sobre o entretenimento audiovisual, temos como principais o cinema e a televisão, ambos que se transformaram ao longo das décadas. Porém, cada vez mais os formatos estão mudando e quem ganha forças é o *streaming*. O *streaming* é uma forma nova de consumir entretenimento que permite assistir a conteúdos online, através de qualquer dispositivo que possua acesso à internet, como *Tablet*, *Smarthphone*, computadores ou as televisões *Smart*, que já contam com acesso direto a rede de internet e a plataformas de *streaming*.

O perfil do consumidor de *streaming* busca o maior conforto e praticidade dentro

de casa. Um dos fatores que também contribuiu para isso foi a sensação de independência e o imediatismo, o poder de assistir o que quiser, quando quiser e ter também um maior número de títulos para escolher, dos atuais aos antigos.

Pensando nesse quesito de comodidade, em alguns momentos ela pode se transformar em uma necessidade, como é o caso que estamos vivenciando atualmente. Estamos atravessando uma Pandemia, ou seja, uma epidemia de doença infecciosa que se alastra para uma grande região, sendo ela um continente ou até mesmo todo o globo. Coronavírus (COVID-19) foi registrado primeiramente na região da China e, a partir daí, foi transmitido para diversos países, dentre eles, o Brasil. O COVID-19 causa infecção respiratória e um de seus maiores problemas é a rápida transmissão. Por conta disso, medidas de saúde pública foram tomadas e o país começou a sofrer algumas crises em variáveis do macroambiente. Uma das principais medidas para prevenção e diminuição dos casos é a quarentena, ficar em casa o máximo que puder, a fim de evitar aglomeração e contaminação, visando impedir o colapso do sistema de saúde.

Meses com estabelecimentos fechados, a solução foi encontrar alternativas dentro de casa para passar o tempo, se distrair e até mesmo ter algum divertimento para conseguir passar por essa fase difícil. Nesse cenário atual o *streaming* possui um papel fundamental, considerado, por muitos, essencial para a sobrevivência dentro de casa, visto que vivemos em um mundo com foco no digital e com a ideia de correria, de estar sempre fazendo algo, principalmente nas grandes metrópoles. Esse é um dos casos mais recentes do uso do *streaming*, um divertimento e distração, em forma de um catálogo de séries, filmes, documentários e animações para assistir do conforto de casa, sem existir a necessidade de sair do lar, e que, certamente, tornou a obrigação de ficar em casa um pouco mais dinâmica, facilitando o que não seria possível algumas décadas atrás.

Com tantos títulos disponíveis atualmente, a Netflix investe em diferentes segmentos, tendo conteúdo para diversos gostos. Das séries infantis de animações, a séries de suspense, terror, comédia e romance. Além disso, a Netflix investe em diversidade. Dentre seus conteúdos, alguns possuem mais do que apenas entretenimento, abordando questões sociais. Em seu catálogo, a Netflix possui várias séries que informam, educam e abordam temáticas como feminismo, LGBTQIA+, racismo etc.

A Netflix está investindo nessa cultura de transmitir e, inclusive, produzir originalmente, títulos com temas atuais, que precisam ser discutidos, ou até mesmo que são considerados "tabus". Um desses título é a série "Coisa Mais Linda", objeto de estudo que será abordado a partir do próximo parágrafo.

"Coisa Mais Linda" é uma série recente, lançada em 22 de março de 2019, mas que nos leva de volta ao passado. Está ambientada no final da década de 50 e começo dos anos 60. Uma série brasileira, com direção de Heather Roth e Giuliano Cedroni que, com detalhes bem observados, conta a história de quatro mulheres, todas elas com suas características próprias, mas todas muito fortes, vivendo no Rio de Janeiro. Uma série, sobretudo, sobre empatia, para refletir pensamentos e atitudes que existiam naquela época e continuam a existir.

Mostrando um Rio de Janeiro no ano de 1959, e o surgimento da Bossa Nova, as quatro protagonistas são apresentadas.

Maria Luiza, a Malu: A mulher da classe alta de São Paulo que se muda para o Rio de Janeiro para começar um novo negócio com o marido. Porém, logo no primeiro episódio descobrimos que ela espera por um homem que nunca chegará, ele a traiu e fugiu com a amante levando todo o dinheiro dela. Durante os episódios, descobrimos uma Maria Luiza forte, determinada, que descobre o que é o poder feminino e passa a quebrar as regras sociais da época, afinal, ela descobre que não precisa de um homem (seja ele seu pai ou marido) e decide por ir atrás do sonho, abrindo então seu próprio negócio, um bar em estilo de clube de dança que toca bossa nova. O nome do estabelecimento leva o mesmo nome da série: "Coisa mais Linda".

Lígia: Inicialmente, a mais conservadora. Possui um casamento que aparenta ser perfeito e, infelizmente, descobrimos que não é. O marido, que faz parte da cena política e pretende se candidatar a prefeito, se torna um homem extremamente machista, violento e controlador, que proíbe a mulher de realizar seu maior sonho: ser cantora. Lígia se vê então tendo que escolher entre o casamento ou a carreira.

Thereza: A mais moderna do grupo, a única que já conhece o feminismo pois morou muitos anos na França, onde o movimento já acontecia com maior força. Até mesmo como uma referência a música do Tom Jobim e Blanco, "Tereza é da praia, não é de ninguém", que fez parte da bossa nova, Thereza de "Coisa mais Linda" também é dona de si mesma. Por muitos anos foi a única mulher trabalhando em uma redação de revista e nunca teve medo nem receio de afrontar os homens com suas ideias e atitudes. Possui um casamento considerado a frente de seu tempo, sendo uma relação de igualdade e liberdade, sem regras de moralismo, fugindo do considerado tradicional. Inclusive, Thereza já teve experiências homoafetivas, o que era totalmente não aceito na época. Apesar de "bem resolvida", ela também possui marcas do passado e vai ter que enfrentar, durante a série, algumas situações que nunca imaginou.

Adélia: Adélia é negra, "mãe solteira" como se falava à época, ou seja, mãe solo, e mora em um dos morros do Rio de Janeiro. Se esforça diariamente para sustentar a casa, a filha e a irmã mais nova, trabalhando como doméstica. Ela começa a série trabalhando no mesmo prédio em que Malu se instala quando chega no Rio de Janeiro. Elas acabam se cruzando e desse encontro surge uma amizade inesperada, que mudará a vida delas. No decorrer da série, Adélia não só começa a trabalhar para a Malu, como também se torna sua sócia.

A série começa e as vidas dessas quatro mulheres, tão diferentes, mas com muito em comum, vão se juntando, para passar também a mensagem de que "juntas somos mais fortes".

No primeiro momento acompanhamos a vida de Malu, sozinha no aeroporto do Rio de Janeiro, esperando por um marido que nunca chega. Ela percebe que o homem que espera não vai chegar e decide, por conta própria, ir atrás do motivo que a levou a se mudar para a cidade, um imóvel, que ela e o marido planejavam transformar em um restaurante.

Esse é o primeiro ponto que chama a atenção para uma reflexão dentro da narrativa. Malu passa por várias cenas de brigas em diferentes momentos, quase todas as brigas são com figuras masculinas, e nesse episódio é com o pai. Ela sempre dependeu do pai e depois, do marido.

Uma das principais questões entra em pauta: uma sociedade que sempre colocou a mulher em posições inferiores, por inúmeras razões, acabou gerando dependências, tais como a dependência social, financeira e amorosa. O poder se mantinha nas mãos dos homens, pois para a sociedade, eles eram os mais viris e mais inteligentes para as funções que requeriam maiores habilidades intelectuais, e, por esse ponto de vista, a mulher, por ser frágil, dependia de um homem ao seu lado.

> Nas entrelinhas está: a conquista de um marido é mais significativa que as lutas políticas. Além disso, são igualadas às outras mulheres aquelas que se envolvem em brigas políticas: também necessitam de marido. Mais uma vez a revista enfatiza a imagem da mulher dependente de um homem, um marido. (BASSANEZI, 1996, p. 86)

A sociedade e, principalmente, os meios de comunicação, reforçavam essa ideia de dependência. As revistas femininas, por exemplo, divulgavam ideais de masculinidade e feminilidade, passando o que seria, para eles, até então, o ideal de felicidade. A ideia de que a felicidade só seria plena se a mulher cumprisse a função de esposa e mãe que lhe era esperada.

Os cenários mudavam um pouco dependendo da classe social. Algumas mulheres, em situação de maior vulnerabilidade econômica, acabavam tendo que trabalhar, por exemplo em fábricas, para ajudar no sustento de casa. Sempre que não havia premência de ordem financeira, mesmo as mulheres de classes sociais mais baixas quando se casavam eram estimuladas e orientadas a se ocuparem com tarefas e trabalhos ligados ao lar e sua administração, como limpeza, costura e culinária, assim como aos cuidados com os filhos. Já nas famílias de classe média, quando os pais possuíam condições financeiras suficientes, sustentavam a filha até que se casasse. O esperado era que a moça estudasse, de forma a adquirir razoável nível cultural que favorecesse uma postura adequada na sociedade, e ficasse em casa aprendendo e treinando o cuidado da casa, habilidade essencial para conquistar e manter um casamento, objetivo de vida mais nobre e digno para uma mulher. Assim que se casasse passaria a viver para o marido, a casa e os filhos, e quem sustentaria o orçamento familiar seria exclusivamente o homem. Era assim que a dependência financeira acontecia, dependentes do pai e, posteriormente, do marido. Com pouca informação e este modelo pré-estabelecido, elas acabavam presas nessa situação, com pouca possibilidade de perceber e ter chances reais de experimentar outras formas de se colocar no mundo.

A própria família, as mães, as professoras e as escolas, estimulavam e reforçavam meninos e meninas para assumir papéis sociais distintos e para que nenhum deles ousasse sair do padrão. A mulher não era orientada a trabalhar fora de casa, o esperado era que vivesse em função do lar e da família e, ao marido, cabia o sustento do lar, cumprindo o papel de provedor.

Porém, ao longo das décadas as mulheres começaram a ter mais acesso à educação. "Nos anos 50-60, o número de mulheres já se aproxima do número de homens no ensino médio." (BASSANEZI, 1996, p. 226). Contudo, mantinha-se a crença de que alguns assuntos ou matérias eram mais ligados aos homens e outros mais ligados às mulheres, e por conta disso, começou uma certa divisão de profissões, entre as consideradas

masculinas e as consideradas femininas.

Na série, a personagem Lígia é a que mais sofre violência por parte do marido. Em dado momento, começamos a acompanhar cenas fortes de violência física, psicológica e sexual. Em um primeiro momento ela sente vergonha e não ousa contar para ninguém, afinal, "em briga de homem e mulher, ninguém mete a colher". Um ditado que surgiu e que, aparentemente, vendo nos dias atuais, só serve para calar a violência contra a mulher, praticada pelo namorado, marido, companheiro, ou qualquer tipo de violência doméstica.

Porém, aos poucos, a amizade entre as quatro mulheres vai se fortalecendo e Lígia vai percebendo a força que elas possuem juntas, quando se unem. Nesse momento elas passam a entender a "sororidade" em uma época em que essa palavra nem sequer existia. Aliás, ainda hoje essa definição é desconhecida por muitos e não oficializada na língua portuguesa.

> Apesar de possuir registro nos Estados Unidos, na língua portuguesa, a palavra sororidade não existe. Para o sentido de irmandade entre as mulheres deve se utilizar a palavra fraternidade, que vem do latim frater, ou seja, irmãos. Mais um vocábulo da língua portuguesa que expressa o masculino como único sujeito, sendo assim, machista e silenciador das relações possíveis de irmandade entre o feminino. (SILVA, 2016, p. 48)

Um novo tópico surge na série, no âmbito profissional da personagem Thereza. Muitos homens acreditam que entendem mais de questões referentes ao sexo feminino do que as próprias mulheres. Ainda conseguimos perceber isso nos dias de hoje e percebemos de forma nítida nessa sequência da história. Em uma reunião de pauta, Thereza propõe uma matéria sobre as operárias que estavam ajudando a construir Brasília, que estava sendo projetada e construída no mesmo ano em que a série se passa. Porém, nenhum dos outros funcionários aprova a ideia, dizendo que mulheres não querem ler sobre isso, que não será do gosto delas e termina dizendo que as que compram aquela revista só se interessam por assuntos como cabelo, moda e bordado, e que é sobre isso que eles devem escrever. Para finalizar, ele pede que elas escrevam matérias como: "como ser generosa" e "como se vestir para um primeiro encontro".

Somente nesse pequeno diálogo já podemos perceber várias atitudes preconceituosas e como os meios de comunicação, aqui representado pelo jornalismo repercutiam as ideias machistas e abusivas que prevaleciam na época. As revistas, e nesse ponto, entram também as propagandas, ditavam como mulheres deviam se portar, se vestir. O que fazer e o que não fazer para agradar os homens. Isso é algo que podíamos ver até pouco tempo, usando o exemplo de revistas para adolescentes, onde essas mesmas matérias apareciam, como se todas as garotas devessem se portar e se vestir de algum jeito específico para agradar os homens. Na realidade, as mulheres devem primordialmente agradar a si mesmas e a questão da aceitação masculina deve ser relativizada.

Outra questão que começa a surgir é a escolha entre carreira e filhos. À certa altura, descobrimos que Lígia está grávida. Essa notícia chega em um momento em que ela está se "desquitando", já que o divórcio ainda não era comum, muito menos bem visto, do marido abusivo, sendo atormentada pela sogra, que não aceita a separação, e extremamente confusa e insegura quanto ao o seu futuro. Porém, mostra certeza quanto a querer correr atrás do seu grande sonho de ser cantora. Ela então confidencia isso à Thereza,

que fica extremamente feliz pela amiga, mas que não aceita o fato de Lígia não querer ter esse filho, visto que ela já sofreu um aborto espontâneo. Por conta desse trauma pessoal, ela desconta na amiga o julgamento. Apesar de ser a mais liberal do grupo, por já saber um pouco sobre o que é o feminismo, já que é a única do grupo que morou em outro país, na França, e lá aconteciam movimentos feministas, vai contra a ideia e não apoia, mostrando um ato que ainda acontece diariamente. Uma mulher julgando outra mulher, com dores emocionais pessoais que a levam a se aliar à sociedade patriarcal, que tende a colocar sempre mulheres como concorrentes.

Certa do que quer, recorre ao aborto clandestino, e quem a acompanha é Malu. Essa parte é retratada de um modo bem superficial, mas com grande foco nas emoções da personagem. Quando ela volta para casa é notável o sentimento de dor, tanto física quanto emocional, visto que nunca será algo fácil de lidar. Porém, já no dia seguinte vemos uma Lígia bem consigo mesma, tendo a certeza de que foi a escolha certa.

Uma fala que chama a atenção nesse episódio é da própria Lígia, "A mulher tem que escolher entre o filho e a carreira". Antigamente isso era quase como uma regra, a mulher deveria escolher, e o que se esperava era que trabalhasse no máximo até encontrar um marido e se casar. Daí em diante viveria para a casa e os filhos, enquanto o homem que se responsabilizaria pelo sustento da família. Essa construção familiar era refletida nos conteúdos audiovisuais de então, e conforme a mulher foi conquistando mais espaço e conquistando o direito as duas opções (ter carreira e filhos), ela começou a ser representada, por muitos, como uma espécie de heroína.

Vale a pena, neste momento, pensar em dois dos arquétipos apresentados por Jung na Psicologia Analítica: Herói e Grande Mãe. Conforme Stein em "Jung, o mapa da alma" (2006, p. 56), "os elementos arquetípicos na personalidade são disposições inatas para reagir, comportar-se e interagir de certas maneiras típicas e previsíveis". Os arquétipos não estão ao alcance da percepção humana, eles são percebidos indiretamente por meio de suas manifestações. Estas manifestações, por sua vez, adquirem contornos diferentes em função da cultura e do contexto histórico em que se vive.

O arquétipo do Herói simboliza a pessoa que percebe um problema no mundo e sente um chamado interno para resolver esse problema. Assume as rédeas de sua vida, sai de sua zona de conforto, vence seus medos e enfrenta obstáculos na busca de seus ideais. Nesta linha de raciocínio, podemos entender que a representação de heroína, a essa altura, trazia um viés importante. Trazia a ideia que as mulheres até poderiam assumir novos espaços, desde que garantissem também a manutenção de seus deveres anteriormente colocados, e fizessem ambos de forma perfeita. Assim, muitas mulheres compraram a ideia de que, por exemplo, poderiam trabalhar fora de forma bem-sucedida e cuidar da casa e da família de forma impecável. Além disso, estar sempre arrumada e bem-humorada, saber sempre onde as coisas estavam e resolver qualquer problema. Claramente uma expectativa um tanto quanto fora do real, sem questionar se os papéis exercidos pelos homens poderiam ser revistos. Por um lado, a situação se mostrava até perversa; por outro lado, contudo, diante das dificuldades de enfrentamento ao patriarcado, foi o espaço possível para buscar um novo estado de coisas. Conforme assinalado

por Grinberg, “a pessoa, por assim dizer tomada pelo arquétipo do Herói, sente-se dotada de uma força e autoconfiança às vezes sobre-humanas.” (GRINBERG, 1997, p.159)

O segundo arquétipo que conseguimos observar é da Grande Mãe. Este arquétipo fala de relações primordialmente calcadas no acolhimento, na proteção, doação, generosidade. Muito ligado a ideia de maternidade, que era visto como um destino natural para todas as mulheres, como se todas possuíssem o desejo de ser mães, como ápice de suas vidas. Hoje em dia começamos a entender que não é bem assim, que nem todas as mulheres aspiram ser mães e que podem aplicar de maneira saudável as características deste arquétipo em outras relações, que não estritamente a relação mãe-filho.

> A mãe ou a pessoa que estiver cuidando de uma criança pequena ou amamentando-a tem uma conduta própria do arquétipo da Grande Mãe. Este é a configuração da maternidade, ou seja, representa a maneira típica como as experiências da maternidade foram acumuladas na psique humana desde tempos imemoriais. (GRINBERG, 1997, p. 139)

O último episódio dessa temporada, “Fantasmas do Natal passado” encerra com a cena mais intensa, trazendo para pauta o feminicídio. O marido de Lígia foi ao limite e, atirou na ex mulher, não aceitando o fim da relação e as várias decisões da personagem.

Mais de sessenta anos se passaram, os critérios mudaram, o termômetro que determina também, mas no fundo, ainda se há julgamento sobre o comportamento feminino. Ainda vivemos em uma sociedade machista em que são homens impondo um modo de comportamento. Ao mesmo tempo, movimentos feministas vêm crescendo em busca de igualdade e nesse meio encontra-se também a comunicação, que segue tendências e inspira pessoas.

A sociedade pressiona os meios de comunicação para falar sobre gênero? Ou a comunicação sente essa necessidade de falar sobre isso? São questionamentos para se pensar a fim de buscar um melhor entendimento de como funciona essa mecânica e qual o papel da comunicação na hora de dialogar sobre as questões de gênero.

> No mercado, quanto mais dinheiro tem, mais se acredita nos homens e menos se acredita nas mulheres. Isso você pode ver: mulher é tipo 15% a 20% das diretoras no âmbito geral. Agora, se você vai ver o orçamento, quanto mais sobe o orçamento, menos mulher [envolvida]. Tá cheio de mulher no curta, no documentário, aí vai subindo... orçamento de 10 milhões não tem mulher, e isso é a mesma coisa nos Estados Unidos, igual. Então, o mercado ainda acredita mais no homem (HOLLANDA, 2018, p. 146)

Esse trecho já é de um livro atual, que aborda, dentre outros assuntos, o papel da mulher no audiovisual, e dá para ter uma ideia de que, apesar de muitas coisas realmente terem mudado, muitas outras situações se repetem.

Considerações Finais

Durante as entrevistas, dos onze entrevistados, todos disseram que perceberam logo de início que a série abordava questões sociais. A mais citada, que ficou em evidência, realmente foi sobre gênero e o feminismo. Além disso, foi possível identificar que os consumidores da Netflix acreditam que os conteúdos com temáticas sociais aparecem de forma orgânica, apontando assim que a marca Netflix se sente preocupada em agradar o seu público, já

que conteúdos com essas temáticas tem despertado um grande interesse por parte de alguns grupos sociais e, por isso, sente a necessidade de utilizar o seu espaço para levar esses assuntos para um maior número de pessoas, buscando, além de entreter, conscientizar.

O audiovisual é um dos espaços em que as mulheres estão participando mais, ocupando papéis de protagonistas. Porém, nem sempre esse protagonismo é real. Muitas vezes os papéis femininos são estereotipados e romantizados, colocando a mulher como figura materna, sensual ou super heroína, que dá conta de tudo e cuida de todos. O que também acaba acontecendo, muitas vezes, é que, mesmo em um filme com uma protagonista mulher, a maioria das falas ainda são dos papéis masculinos. Ou então, a maior parte dos diálogos entre os papéis femininos são sobre homens.

Com base nas entrevistas realizadas, as pessoas consideram importante que o audiovisual traga esses assuntos e questões sociais. É importante que essa mensagem chegue para um maior número de pessoas, para que se torne pauta para possíveis mudanças comportamentais na sociedade. O audiovisual, nesse caso, as séries, são uma forma de falar sobre assuntos importantes e sérios, de um jeito considerado mais atrativo para que mais pessoas se informem e reflitam, possibilitando mudanças positivas em situações de injustiças, machismo, homofobia, racismo, dentre outras.

Na opinião dos entrevistados, tanto o protagonismo feminino, quanto a representatividade feminina se deram de maneira verídica, condizendo com a realidade. As questões sociais, principalmente do feminismo, foram inseridas dentro do contexto de forma orgânica e natural, de forma didática, passando o ponto de vista da mulher e proporcionando informação ao mesmo tempo em que entreteve com o seu enredo e sua história.

Para as mulheres entrevistadas é extremamente importante essa representatividade verdadeira. Todas consideram importante encontrar nas séries mulheres reais, como elas. Elas percebem que já existem mais produções com mulheres em papéis de protagonismo, mas acreditam que ainda faltam esses papéis reais, com mulheres reais. Personagens que não são perfeitas, sem o ideal de feminilidade e sem os estereótipos. Para a melhor representação ocorrer, elas sentem faltam de mulheres por trás das câmeras também, produzindo, roteirizando e dirigindo. Essa representatividade real inspira e, levar o ponto de vista feminino de tantos temas, é necessário para que mais pessoas compreendam sobre a luta por igualdade de gênero, inclusive os homens.

A arte muitas vezes imita a vida e, sendo assim, passa a ser um espaço para mostrar diferentes realidades, proporcionando além do entretenimento, um momento de reflexão e ensinamento. Por fim, concluo que o audiovisual possui papel fundamental nas transformações da sociedade, colaborando com mudanças significativas no modo de pensar e agir dos consumidores.

Referências

BASSANEZI, C. **Virando as páginas, revendo as mulheres. Revistas femininas e relações homem-mulher 1945-1964.** 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

FIORE, M. **Filmes protagonizados por mulheres fizeram maiores bilheterias que os por homens entre 2014 e 2017, aponta estudo.** B9, 2018. Disponível em: https://www.b9.com.br/101021/estudo-mostra-que-filmes-protagonizados-por-mulheres-fizeram-mais-bilheteria-entre-2014-e-2017/ Acesso em: 24 de março 2020.

GRINBERG, L. **O homem criativo.** 1.ed. São Paulo, FTD, 1997.

HOLLANDA, H. **Explosão feminista.** 1. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

SILVA, I. **Sororidade e rivalidade feminina nos filmes de princesa da Disney.** Artigo disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/16599/1/2016_IvanaCarolinaSilva_ tcc.pdf Acesso em: 4 de outubro 2019.

STEIN, M. Jung, **O mapa da alma.** 5.ed. São Paulo, Cultrix, 2006.

UM OLHAR FEMINISTA PARA INSERIR E MANTER AS MULHERES NO MERCADO DA ARTE

Taidje Gut Teixeira (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS)[1]

"A interpretação precisa ser avaliada dentro da visão histórica de consciência humana.
Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato libertador.
É um meio de rever, de transvalorar, de escapar ao passado morto.
Em outros contextos culturais, é reacionária, insolente, covarde, sufocante. [...]
Envenena, esvazia o mundo e doma a obra, faz dela submissa"
(SONTAG, 2020, p. 20)

Introdução

Falar sobre mulheres na história da arte deveria ter sempre como ponto de partida um fato incontestável: a referência universal da arte — e de outras áreas do conhecimento — é de produção do homem branco europeu, cisgênero e heterossexual. Mas é preciso olhar para as bordas inferiores da geografia do poder para compreender o que há além das condições históricas de exploração e opressão. Para falar da ausência das mulheres em uma perspectiva de mercado, há de se demonstrar a necessidade de criar novas narrativas com as ferramentas deste tempo, sugerindo formas de inserir esses nomes, por tantos anos ocultos dos olhos e ouvidos da sociedade, nas faculdades, galerias, museus e escolas. Só assim é possível reescrever a história da arte.

Em 1980, a artista cubana Ana Mendieta foi curadora da exposição *Dialectics of Isolation: Women of the Third World*, na galeria feminista *Artists in Residence*, em Nova York. No catálogo, perguntou: "*¿Nosotras existimos? [...] Confrontar este hecho significa tomar conciencia de nosotras mismas*" (1980, n.p). Existência é sinônimo de presença, permanência, vivência. Quando a historiadora Linda Nochlin escreveu *Why have there been no great women artists?*, em 1971, fez da dúvida uma provocação para a academia a respeito da naturalização da ausência de mulheres na arte. Se não líamos sobre elas nem as víamos nos museus, é porque não existiam? No aniversário de 50 anos do livro, a resposta é a mesma: quando falamos sobre a não existência de grandes mulheres artistas, estamos na verdade apontando a falta de condições sociais, políticas, culturais e intelectuais para que as mulheres sejam valorizadas, estudadas, expostas.

Essa constatação encontra respaldo em um estudo que leva o nome de *Índice de Normas Sociais de Gênero*, feito pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) no ano de 2020 em 75 países; tal pesquisa demonstrou que cerca de 90% das pessoas têm alguma forma de preconceito contra as mulheres em áreas como política, economia, educação, violência doméstica e direitos reprodutivos das mulheres (QUASE..., 2020). Ao mesmo tempo, de acordo com dados do *The World Bank*, em 2019 as mulheres correspondiam a 49.5% da população mundial (POPULATION..., 2021).

[1] Graduada em Jornalismo pela PUCRS e especialista em História da Arte pela Belas Artes de São Paulo.

Se colocarmos uma lente no mercado da arte, esse desequilíbrio fica ainda mais latente. Linda Nochlin foi curadora da exposição *Women Artists: 1550-1950*, em 1976, ao lado de Ann Sutherland Harris. Juntas elas fizeram uma série de investigações em reservas, coleções privadas, espaços invisíveis dos museus, reunindo 83 mulheres artistas de várias épocas e nacionalidades. Para Linda Nochlin (1971, p. 22), quando novas perguntas são feitas, encontramos histórias que sempre estiveram lá.

> Quem é que conhecendo Rafael, Caravaggio ou Rubens, conhecia Anguissola, Gentileschi ou Fontana? Elas também estavam no Prado, nos Uffizi ou no Louvre. Mas nas reservas. Nochlin e Harris não foram apenas lá buscá-las, restaurá-las e estudá-las para as expor. Foram investigar por que elas estavam nas reservas. Muitos homens pintores também estavam nas reservas literais e metafóricas da história da arte. Mas nenhum deles estava lá por ser "homem", enquanto no caso das mulheres a invisibilidade e a subalternização tinham sido historicamente indissociáveis do seu gênero. (VICENTE, 2018, p. 188).

Nochlin e Sutherland Harris escrevem, no catálogo de abertura, que uma curadoria feminista que envolva apenas trazer os trabalhos das artistas para dentro de estruturas intactas é "em última instância, autodestrutiva, pois fixa mulheres em estruturas pré-existentes sem questionar a validade de tais estruturas" (NOCHLIN, HARRIS, 1976, n.p).

Pessoal versus Universal: Uma lente feminista

Para entender as razões da História da Arte colocar trabalhos de mulheres em nichos é importante saber como e por quem essa história é contada – "arte feminina" era uma definição usada no século XIX para distinguir uma arte séria, profissional e, indiretamente, masculina, de uma amadora, menor e secundária. Desa forma permaneceu em muitas bibliografias usadas em cursos de arte: com as criações feitas por mulheres colocadas muitas vezes no âmbito do pessoal, e não do universal. Quem diz isso é a escritora e cineasta estadunidense Chris Kraus, no livro *Eu amo Dick* (1997/2019), um relato de experiências da autora que traz o desejo feminino como centro da narrativa. Kraus teve críticas por ser confessional demais, ao que rebateu: "Se as mulheres falharam em fazer arte **universal** porque estamos presas no **pessoal**, por que não universalizar o **pessoal** e torná-lo o objeto da nossa arte?" (KRAUS, 1997, p. 215, grifos da autora). Para ela, as mulheres não apagam suas características individuais dos trabalhos, mas colocam o pessoal em uma rede de significados. "O simples fato de haver mulher falando, existindo, paradoxais, inexplicáveis, impertinentes, autodestrutivas, mas acima de tudo públicas, é a coisa mais revolucionária do mundo" (KRAUS, 1997, p. 214).

A artista multidisciplinar, escritora, psicóloga e psicanalista, teórica, Grada Kilomba é conhecida por seu trabalho sobre memória, ancestralidade, raça e gênero, em que evidencia o que, para ela, é um dos papéis importantes da criação: desmantelar configurações de poder ao recontar histórias que pensávamos conhecer. Nascida em 1968 em Lisboa, ela cresceu com raízes africanas de São Tomé e Príncipe e Angola em um país com fortes traços colonialistas. O livro Memórias da Plantação, que compila episódios cotidianos de racismo sob a forma de pequenos contos psicanalíticos, foi o mais vendido na Festa Literária de Parati em 2019. Doutora em Filosofia pela Freie Universität Berlin, ela leciona em universidades internacionais nas áreas de Estudos de Gênero e Estudos

Pós-coloniais e tem obras apresentadas em várias instituições de renome em todo o mundo. Em 2019, a Pinacoteca de São Paulo recebeu a primeira exposição individual dela no Brasil, chamada *Grada Kilomba: Desobediências Poéticas*, com curadoria de de Jochen Volz e Valéria Piccoli, diretor geral e curadora-chefe do museu, respectivamente. A abertura teve uma conversa com a escritora, pesquisadora e ativista brasileira Djamila Ribeiro, e os quatro trabalhos da mostra traziam uma reflexão sobre a História da Arte, criticando sobretudo suas raízes eurocêntricas e segregadoras. "Só quando transformamos as reconfigurações de poder — quem pode falar e quem pode fazer perguntas e quais perguntas — então reconfiguramos o conhecimento", sintetizou a artista no catálogo da exposição (2019ª, n.p).

Ao falar do apagamento causado pela linguagem colonizadora de Portugal, o trabalho de Kilomba dá conta do campo simbólico dessas narrativas que foram por tantos anos silenciadas. O texto de apresentação da mostra traz ainda perguntas como "Quem fala?", "Quem pode falar?", "Falar sobre o quê?", "O que acontece quando falamos?" feitas pela própria artista, uma mulher negra em uma sociedade misógina e racista. Grada Kilomba entende que sua presença no mundo é um ato político e por isso mesmo coloca luz nos inícios, olha para conceitos da antiguidade e faz provocações para que se ergam novas estátuas, para que se mexam nas estruturas, nas teorias e em tudo o que é base da arte ocidental. Há na produção dela um procurar por tensões para que possamos questionar experiências e zonas subjetivas dos corpos, vozes, gestos, por entre as violências e apagamentos de corporalidades negras.

Hoje, a artista é representada pela *Goodman Gallery*, fundada em Joanesburgo, na África do Sul, e tem trabalhos à venda por valores a partir de €10,000. A escolha de quem a representa não é por acaso: a galeria internacional de arte contemporânea existe desde 1966 e é importante na consolidação e divulgação da arte sul-africana contemporânea. Os artistas representados pela galeria fazem "trabalhos que confrontam estruturas de poder arraigadas e inspiram mudanças sociais" (GOODMAN GALLERY, 2021, n.p, tradução nossa). A Goodman Gallery tem ainda um programa global de trabalho com artistas internacionais proeminentes e emergentes em diálogo com contextos africanos e pós-coloniais, visando facilitar um acesso social mais amplo à arte por meio de educação e de uma programação pública.

De forma a engrossar o caldo de narrativas como as priorizadas por Kilomba — decoloniais, pessoais, políticas e, portanto, universais —, no ano de 2020, quando os feeds do Instagram foram tomados por quadrados pretos em meio a uma quarentena global, a arte engajada de muitas mulheres encontrou eco em jornais, catálogos, eventos, revistas, museus e *lives*, criando uma sensibilidade para enfrentar a densa atmosfera da sociedade polarizada. Estamos falando do ano da pandemia, mas também do movimento #BlackLivesMatter, das mortes de Breonna Taylor, George Floyd, Ágatha Felix, João Pedro e tantas outras pessoas negras que foram vítimas da polícia, da sociedade, dos governos. Enquanto os conservadores americanos dizem que o racismo não existe, o Brasil se divide entre os que acreditam que a terra é plana ou que as vacinas transformam em jacarés, liderados pelo presidente Jair Bolsonaro, e os que estão incrédulos com o que vivemos, ainda que haja uma luz de esperança. Lá ou aqui, as artistas criam a partir de seus

corpos historicamente reprimidos, uma arte que denuncia violências sociais, culturais e políticas. Não há como falar dessa arte sem pensar em identidade.

Mas como pensar nas medidas fundamentais para inserir ou manter a artista no mercado de arte atual, nacional e internacional? O primeiro passo é entender que ao relacionar pessoal e universal, as mulheres encontram uma "criação com propósito" (ABRAMOVIC, 2017, p. 360) e investigar: como uma artista mulher pode universalizar o pessoal – quando a referência de universal da arte é a do homem branco? No livro Contra a Interpretação (2020), Susan Sontag fala sobre como a interpretação de obras de arte precisa ser avaliada dentro da visão histórica de consciência humana — e isso, em alguns contextos culturais, é um ato libertador: "É um meio de rever, de transvalorar, de escapar ao passado morto. Em outros contextos culturais, é reacionária, insolente, covarde, sufocante. Envenena, esvazia o mundo e doma a obra, faz dela submissa" (SONTAG, 2020, p. 20). Para Sontag, o objetivo de todos os comentários sobre a arte deve ser, hoje, o de tornar as obras — e a nossa própria experiência — mais, e não menos, reais. Essa revisitação das interpretações e das próprias obras se faz importante porque, em se tratando de uma sociedade regida por um sistema patriarcal, mesmo quando mulheres conseguem universalizar o pessoal através da arte, seus conteúdos são julgados por um ponto de vista conservador que não considera suas narrativas historicamente importantes e que, portanto, por diversas vezes toma as falas femininas como devaneios ou histerias.

Assim, é tarefa dos especialistas no mercado de arte problematizar pressupostos ideológicos sobre os quais foram criados os métodos de circulação e comercialização da arte. Um quadro da pintora Artemisia Gentileschi (1593-1652) foi vendido recentemente por cinco milhões de dólares. Outro de Jenny Saville, uma artista contemporânea, por aproximadamente 12 milhões de dólares – considerada a obra mais cara de uma mulher viva. Para comparação, o escultor Jeff Koons bateu o mais alto preço de uma obra da atualidade por 44 milhões de dólares, enquanto outros artistas já ultrapassaram 200 milhões de dólares, como Pablo Picasso, ou 450 milhões de dólares, como Leonardo da Vinci. Hoje, mulheres artistas enxergam um panorama de mudanças trazidas pelo feminismo, que ocorreram no que diz respeito ao acesso à educação artística – o *New York Times* revelou em 2016 que as mulheres representam mais de 65% dos estudantes em cursos de arte americanos — e também à produção artística, sem falar da evolução, ainda que lenta, de algumas estruturas de poder. Em uma revisão feita 30 anos depois do lançamento do artigo, Nochlin (2001/2021) admite que a história da arte sofreu transformações e de alguma forma abandonou, em certos espaços, a análise focada nos "grandes gênios". Mas, segundo a curadora de arte e escritora Maura Reilly (2019, p. 434), as estatísticas ainda são sombrias: "É importante não se deixar seduzir pelo que *parecem* ser indícios de uma igualdade total no mundo da arte, pois o fato de as mulheres nunca terem sido e ainda não serem tratadas em equidade com relação aos homens deve ser declarado repetidas vezes".

Sair do silenciamento, ampliar as possibilidades de narrativas diversas, colocar histórias em evidência para transformar o que é considerado universal, compensar uma dívida histórica, ocupar espaços socialmente interditados — essas são algumas das respostas das mulheres à pergunta "Qual seu entendimento sobre a necessidade e

a importância de se ter iniciativas voltadas exclusivamente às mulheres e outros grupos minoritários?", feita pela publicação independente *Piscina Entrevista 2020* que reúne entrevistas realizadas durante a quarentena com quatorze artistas contemporâneas brasileiras. Como atenção às ferramentas do nosso tempo, as artistas mulheres precisam estar cada vez mais nas faculdades, galerias, museus, escolas, livros e, para isso, a reparação precisa ser feita desde o momento da criação.

> Eu não acho que a arte pode mudar o mundo. Mas eu acho que arte pode educar, inspirar, empoderar as pessoas a agirem. Meu objetivo foi sempre fazer uma contribuição para a história da arte. [...] Feminismo é sobre um paradigma diferente para o mundo, que permite espaço para todos.

Essa foi a fala de abertura do programa *Meet The Artists* (2019), do canal *Art Basel*, com a artista Judy Chicago e proferida pela própria. A história da arte tem a produção cultural como objeto de estudo, mas a própria disciplina também é um componente crucial da hegemonia cultural exercida pela classe, raça e gênero dominantes. Por isso, o que grandes autoras feministas como Nochlin e Reilly propõem é que as definições sejam desafiadas. Esses questionamentos começam a aparecer com mais força no final dos anos 70, quando aumentam as contestações a respeito da ordem artística vigente por parte de artistas empenhados em mudar suas relações normais com museus e o mercado de arte, a fim de rever os papéis impostos por instituições em diversos âmbitos da vida. Nochlin (2019, p. 80) escreve sobre como o feminismo nas artes pode implementar uma mudança cultural e estimular perguntas sobre quais elementos podem ser olhados desse ponto de vista. O feminismo, para ela, é como uma chave que "abre muitos compartimentos mentais fechados, compartimentos criados pelas expectativas naturais da pessoa, que agora precisam ser revistas, abandonadas, redefinidas".

Considerações finais

Isso posto, faz-se importante pontuar que projetos voltados para mulheres no mercado da arte têm uma relevância essencial em fortalecer as bases. Se as mulheres são grupos majoritários minorizados, no futuro talvez não seja preciso haver tais iniciativas, que para olhos desavisados podem parecer excludentes, mas que para as mulheres são fundamentais para que se vejam e sejam vistas no mundo das artes. A ativista, curadora, historiadora da arte e professora, Amelia Jones (2019, p. 366), alerta sobre a necessidade de se preservar a tensão entre temas feministas e efeitos feministas na curadoria, afinal:

> O trabalho curatorial mais efetivo mantém um equilíbrio entre acuidade política (escorada por um profundo comprometimento com as teorias e filosofias de gênero e sexualidade e, portanto, com um essencialismo estratégico) e uma curiosidade a respeito das práticas feministas que podem não ser bem reconhecidas, o que implica que o curador reconheça a importância de definir termos e posições políticas (do feminismo, por exemplo) enquanto se mantém aberto a produções culturais inesperadas, que podem suscitar interesses feministas ainda que não pertençam de maneira óbvia às histórias e instituições feministas.

Se hoje muitas mulheres estão presentes em grandes exposições e coleções privadas, são temas de estudos acadêmicos como este e têm visibilidade em galerias, livros e na cena em geral, Maura Reilly (2019, p. 434) comenta: "Embora tratem-se de indícios

otimistas, que certamente representam uma mudança numa direção positiva, **eles não são, de forma alguma, sísmicos – ou pelo menos ainda não"**. Reilly acredita que, na balança do gênero no mercado da arte, o prato das mulheres está se erguendo, mas ainda está longe de encontrar o equilíbrio com o dos homens. A existência de algumas superstars, como Marina Abramovic, Cindy Sherman ou Louise Bourgeois, ou de exemplos contemporâneos de sucesso, como a própria Grada Kilomba, não significa que a igualdade foi atingida. As grandes exposições feministas atraem um público interessado em ver o protagonismo das mulheres na arte; contudo, essas mostras nem sempre têm o poder de "furar a bolha" e trazer outras pessoas que não apresentam um interesse imediato pelo assunto. A diferença de preços entre Gentileschi e da Vinci no passado ou Saville e Koons na atualidade é resultado da História da Arte que conhecemos e que faz parte de um cenário de raízes profundas, que inclusive se espraiam por outras áreas do conhecimento e da sociedade; tais raízes têm nome: o patriarcado. Como o fato das mulheres serem historicamente colocadas em categorias tidas como "experimentais", ou separadas dos homens, se reflete na sociedade e na cultura? E, ainda, como sair desse ciclo vicioso quando, a despeito de constituírem metade da população mundial, as mulheres ainda têm suas obras colocadas como "nichos" da história? Reilly (2019, p. 442) acredita que, ao mesmo tempo em que se faz necessário continuar promovendo exposições de mulheres e incluindo-as em exposições gerais, há outras coisas que podem ser feitas: chamar a atenção de instituições, críticos, curadores, colecionadores e galeristas para a produção de mulheres; olhar para os números e compartilhá-los publicamente; contar a história evidenciando a disparidade; espalhar notícias sobre a arte de mulheres e sobre a arte feminista via mídias sociais; organizar e participar de conferências e simpósios feministas; encarar os problemas de frente e criar estratégias e soluções para permitir que todas as pessoas e suas potencialidades criativas tenham chances iguais; e, também, práticas de guerrilha contra a discriminação. Nesse sentido, Reilly conclui:

> Conhecimento é poder, e a camaradagem é reconfortante. Colaborem. Trabalhem coletivamente. [...] E não apenas preguem para convertidos. Convidem e encorajem os homens a participar. [...] E sempre se lembrem que a mudança virá. [...] Com um pouquinho mais de energia e muito mais ativismo, criar um mundo da arte mais justo não será um sonho delirante. [...] Lembrem-se de que nós, o povo, temos o poder!

"A história da arte feminista está aí para causar problemas, provocar questões, irritar os pombais patriarcais" (NOCHLIN, 2001/2021, p. 94) diz a atualização *Why Have There Been no Great Women Artists? – Thirty Years Later*, escrita trinta anos depois do primeiro artigo. Mais do que nunca, há de se observar o impacto dos trabalhos das mulheres, de forma consciente ou inconsciente — a ênfase no corpo, a rejeição do controle fálico, a exploração da psicosexualidade, a recusa do perfeito, do autoexpressivo, do que é fixo. Há, sim, um longo caminho a percorrer para que o mercado da arte esteja perto da igualdade, mas a respeito dos próximos passos a serem tomados, Nochlin (2001/2021, p. 104) dá uma pista: "Precisaremos de toda a nossa inteligência e coragem para garantir que as vozes das mulheres sejam ouvidas, que vejam e escrevam sobre seus trabalhos. Essa é nossa tarefa para o futuro".

Referências

GOODMAN GALLERY. About. **Goodman Gallery**, Online, 2021. Disponível em: https://bit.ly/3ryRzhw. Acesso em: mar. 2021.

JONES, Amelia. **Temas feministas versus efeitos feministas:** a curadoria de arte feminista (ou seria a curadoria feminista de arte?). In: Histórias das mulheres, histórias feministas: Antologia. Vol. 2. São Paulo: MASP, 2019.

KILOMBA, Grada. **Grada Kilomba: Desobediências Poéticas.** Pinacoteca, São Paulo, 6 jul. 2019a. Disponível em: https://bit.ly/36XnZZO. Acesso em: mar. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019b.

KRAUS, Chris. **Eu amo Dick.** São Paulo: Editora Todavia, 2019.

MANHATTAN, Agrippina R. **Por que não houve grandes artistas travestis?**. Revista Da Graduação da Escola de Belas Artes – UFRJ, ano 2, n. 3, p. 94-98, nov. 2017. Disponível em: https://bit.ly/3yeSp5B. Acesso em: abr. 2021.

MEET the Artists | Judy Chicago | **The Birth Project.** Miami: Art Basel, 9 jan. 2019 (5 min). Disponível em: https://bit.ly/3iWv3uX. Acesso em: abr. 2021.

NOCHLIN, Linda. (1971). **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOCHLIN, Linda. (2001). **Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After.** Londres: Thames & Hudson, 2021.

NOCHLIN, Linda. **Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural.** In: Histórias das mulheres, histórias feministas: Antologia. Vol. 2. São Paulo: MASP, 2019.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas: Antologia.** Vol. 2. São Paulo: MASP, 2019.

POPULATION, female (% of total population). **The World Bank**, Online, 2021. Disponível em: https://bit.ly/2TAGK22. Acesso em: abr. 2021.

QUASE 90% das pessoas no mundo têm alguma forma de preconceito contra as mulheres. **PNUD**, Online, 11 mar. 2020. Disponível em: https://bit.ly/3y9N0g0. Acesso em: abr. 2021.

REILLY, Maura. **Ativismo curatorial:** resistindo ao masculinismo e ao sexismo. In: Histórias das mulheres, histórias feministas: Antologia. Vol. 2. São Paulo: MASP, 2019.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VICENTE, Filipa Lowndes. Linda Nochlin. Revista **Faces de Eva.** Estudos sobre a Mulher. Lisboa, nº 39, p. 183-189, 2018. Disponível em: https://bit.ly/2WgtS1Z. Acesso em: 12 mar. 2021.

CARTOGRAFIAS DO FEMININO, FACES DA PANDEMIA

Emerson de Arruda (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]

> A escrita de si configura-se numa atividade autoformadora quando o autor toma consciência das suas vivências transformando-as em experiências existentes que nos fornecem elementos, para compreender as diversas etapas vividas como experiências de aprendizagem, que nos conduzem a novos patamares de autonomia no sentido de delinear projetos de transformação de si diante do que se propõe a ser [...] (MOTA, 2013, p. 50).

> O cenário de nossos tempos é outro não estamos mais sob o regime identitário, a política de subjetivação já não é a mesma. Dispomos todos de uma subjetividade flexível, experimental e processual e nossa força de criação em sua liberdade de experimentação não só é bem percebida e recebida, mas ela é inclusive insuflada. celebrada e frequentemente glamourizada. (RONILK, 2011, p.18).

> Febre vinculava à ubiquidade do medo à escuridão, que começava exatamente do outro lado da porta da cabana e envolvia o mundo situado além da cerca da fazenda. Na escuridão, tudo pode acontecer, mas não há como dizer o que. virá. A escuridão não constitui a causa do perigo, mas é o habitat natural da incerteza e, portanto, do medo (BAUMAN, 2008. p.8).

Paisagens psicosociais cartografadas

A história pode ser descrita como um movimento dialético marcado por inúmeros retalhos existenciais. Todavia, nem sempre nos processos historiográficos considera-se a importância de todos os personagens. Há uma espécie de anulação da existência do outro, o que propicia a construção estruturante de narrativas pautadas pela lógica do grupo dominante, isto é, dos vencedores. Nesse modelo descritivo histórico, encontramos traços de violência simbólica, cultural e de gênero.

Entretanto, ao considerar os variados atores, protagonistas e sujeitos da história viabilizamos a construção de narrativas que contemplam a importância de diversas e múltiplas pessoas, classes e grupos sociais que estão presentes no universo da micro-história. De tal maneira que esse modelo de mentalidade teórico-metodológica e ética propicia-nos o espaço para o reconhecimento público do papel singular de mulheres nos processos históricos da sociedade.

Naturalmente, nomes como Joana D'arc (1412-1431), Marie Curie (1867-1934) Margaret Thatcher (1925-2003), Anita Garibaldi (1821-1849), Eleanor Roosevelt (1884-1962), Frida Kahlo (1907-1954) Valentina Tereshkova e Rosa Parks (1913-2005), dentre outras, ocupam o nosso imaginário quanto à valorização e à importância do feminino.

[1] Pós-doutorando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM - (2021). Doutorado em História pela Universidade Federal do Mato Grosso - UFMT - (2018). Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Mato Grosso - UFMT- (2012). Graduação em Teologia pela Faculdade Teológica Sul-Americana (2007), Especialização Lato-sensu em Psicopedagogia Clínica e Institucional pelas Faculdades Afirmativo (2009), (Filosofia pelo Centro Universitário Claretiano (2013), Pedagogia pela Faculdade UNITERRA (2018), História pelo Centro Universitário UNICESUMAR (2020), doutorando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie- UMP, licenciando em Sociologia pela Faculdade Venda Nova do Imigrante - FAVENI, professor do Ensino Fundamental II e Ensino Médio pelo Centro Integrado de Ensino - CIE, no Centro Universitário - UNIFASIPE - Cursos de Direito - Polo de Rondonópolis, e no Centro Universitário Planalto do Distrito Federal - UNIPLAN - Cursos de Administração, Pedagogia e Enfermagem - Polo de Rondonópolis - Mato Grosso. E-mail: arruda.emerson@hotmail.com

Entretanto, o convite dessa reflexão nos conduz à análise das cartografias de "mulheres comuns" em face da pandemia.

O termo "comum" é usado, nesse contexto, para afirmar que elas não estão sob as lentes da mídia e nem a serviço de um campo ideológico específico; elas apenas vivem e tiveram suas rotinas modificadas por conta de um vírus.

Sendo assim, ao voltar a atenção para as narrativas de vida veiculadas por essas mulheres, um dos elementos paradigmáticos importantes é a perspectiva de que, no processo de descrição dessas experiências, há uma espécie de formação do sujeito que é elaborada no exercício reflexivo que a pessoa produz ao socializar suas histórias, crenças e aspirações como aspectos constituintes de sua vida. (CHENÉ, 2010).

O indivíduo, ao narrar suas vivências, não elabora simplesmente noções de localização existencial de rigor apenas cartesiano. Sua fala, seu olhar e suas sensações estão interligados a um emaranhado de acontecimentos, cujas paisagens psicossociais tornam-se territórios em movimento, imbricados de divergências e convergências, mas que podem ser apreendidos numa operação cartográfica rizomática (DELEUZE E GUATTARI, 1995), posto que, nesse universo de experiências "nos aproximamos do campo como estrangeiros visitantes de um território que não habitamos, o território vai sendo explorado por olhares, escutas e pela sensibilidade aos odores, gostos e ritmos" (BARROS; KASTRUP, 2009, p.6).

Isso nos permite, logo de início, construir uma breve apresentação deste trabalho. Trata-se de uma pesquisa qualitativa de natureza básica, cujo procedimento teórico metodológico utilizou, como técnica, a análise de memoriais de três mulheres. Nesse sentido, é importante afirmar que as participantes possuem idades diferentes, duas delas residem na cidade de Rondonópolis, no Estado de Mato Grosso, e a terceira, no Distrito Federal. Elas contam suas vivências e experiências quanto aos efeitos da pandemia em suas vidas por meio de narrativas sob a forma de memoriais.

A primeira delas, P1, tem cerca de dezessete anos de idade, está terminando o Ensino Médio pelo Instituto Federal de Mato Grosso, mora com seus pais, e pretende fazer o Curso de Relações Internacionais pela Universidade de Brasília; por conta disso, tem dedicado o seu tempo em estudos contínuos a fim de realizar suas aspirações acadêmicas. Além disso, ela tem uma irmã que se casou recentemente e mora na mesma cidade.

A segunda, P2, está com cerca de trinta e três anos de idade, é mãe solteira com quatro filhos (três meninos e uma menina) e atualmente é funcionária da rede Estadual de Ensino, exercendo a função de faxineira. Em seu contraturno, é proprietária de uma esmalteria que oferece serviços de estética e bem-estar a mulheres por diversos seguimentos como manicure e pedicure, depilação e limpeza de pele. Além disso, é licenciada em Letras, pela Faculdade Unicesumar, e está cursando Administração pela Universidade Federal de Mato Grosso, campus de Primavera do Leste/MT.

A terceira, P3, tem cinquenta e quatro anos e trabalhou na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. É formada em Geografia pelo Centro Universitário de Brasília e atuou como professora; todavia, está aposentada, dedica-se aos trabalhos comunitários de sua organização religiosa e outros espaços socio-formativos, e cultiva a leitura das Escrituras Sagradas, evocando o princípio da maturidade cristã e do crescimento espiritual.

O primeiro contato com a participantes se deu de modo virtual, momento em que foi solicitado a cada uma que estivesse construindo narrativas - quanto as suas vivências, experiências, sensações e aspirações - neste período de pandemia, desde o início até o presente momento. Nesses textos, foi pedido a elas que fossem livres em sua escrita, imprimindo o seu ritmo, transcrevendo suas impressões, e construindo um memorial dos últimos meses, desde o começo da pandemia. Essas mulheres terão seus nomes ocultados e serão reconhecidas no texto como participantes 1,2 e 3, isto é, (P1), (P2) e (P3).

Todas elas possuem um lugar comum: são evangélicas que fazem parte da mesma instituição religiosa, duas frequentam a mesma comunidade cristã em Rondonópolis, e a última, participa no Distrito Federal, Brasília. No entanto, por possuírem idades dispares, vivem estágios existenciais distintos em suas histórias, o que viabiliza a análise e a presença de diferentes significações diante do atual contexto.

As histórias narradas neste capítulo constituem-se como cartografias do feminino. Assim, os leitores são convidados a um movimento pontual: vivenciarão as experiências compartilhadas por essas mulheres e terão a possibilidade concreta de aprender com essas narrativas, ressignificando suas vivências e revisitando seus códigos, crenças e aspirações.

Memoriais de um tempo histórico

Contar histórias tem sido uma das ações existenciais e pedagógicas a constituir a identidade sociocultural dos seres humanos talvez porque, nesse exercício cognitivo, os indivíduos numa relação intrapsíquica com o mundo constroem símbolos e significações que pontuam suas localizações históricas. Esse tipo de ação evoca o protagonismo de uma racionalidade didática que, ao estabelecer sentidos, dá ao sujeito a possibilidade concreta de produzir dialeticamente informações e a formação de si, mesmo que este não tenha consciência e/ou percepção plena desse movimento.

Isso nos permite compreender que na produção de pesquisas científicas voltadas ao campo educacional, há uma emergência de fontes que se inscrevem como lugares de conteúdo e caminho teórico-metodológico, tendo as autobiografias, as memórias, a história de vida, as narrativas escritas, a leitura, as fontes iconográficas, midiáticas e os programas televisivos, dentre outros, como espaços veiculares de experiências, posto que ao narrar o indivíduo pode:

> [...] enunciar uma experiência particular refletiva sobre a qual construímos um sentido e damos um significado. Garimpamos em nossa memória, consciente ou inconscientemente, aquilo que deve ser dito e que deve ser calado. Autobiografia, biografia, relato oral, depoimento total, história de vida, história oral de vida, história oral temática, relato oral de vida e as narrativas de formação são modalidades tipificadas da expressão polissêmica da história oral. Nas pesquisas na área de educação adota-se a história de vida, mais especificamente o método autobiográfico e as narrativas de formação, como movimento de investigação-formação, seja na formação inicial ou continuada de professores/professoras (SOUZA, 2007, p.66-67).

A construção de sentidos é o resultado de uma ação reflexiva em que enunciamos crenças, aspirações e, ao mesmo tempo, códigos de valor que perfazem nossa identidade; assim, a partir desses modelos narrativos, diversos profissionais da educação e de outras

áreas do conhecimento comunicam suas experiências, criando de maneira intra-dialética uma prática formativa pessoal, atestando a importância da socialização das vivências no processo de ensino-aprendizagem.

Nesse ponto, vale ressaltar que autores como Finger e Nóvoa (2010), Dominice (2010), Josso (1999) e Philippe Lejeune, Pineau (2006) partem do axioma de que a utilização das histórias de vida por meio também de memoriais configura-se como um caminho singular na formação do sujeito, pois viabiliza a construção de uma trajetória pedagógica, isto é, a edificação de uma biografia formativa, posto que:

> Os memoriais de formação tornam-se mais significativos quando introduzidos desde o primeiro ano de formação profissional, pois possibilita entender melhor o ingresso do licenciado no curso, suas expectativas, representações e percepções sobre o trabalho docente. (ROCHA; ANDRÉ, 2010, p 79).

Os memoriais, quando aplicados à análise da formação de professores, são documentos importantes e decisivos na estruturação de sua identidade docente, uma vez que registram as múltiplas facetas sociais e políticas que perfazem a jornada existencial, intelectual, histórica e magisterial desse profissional, e principalmente, daquilo que ele deseja ser.

Ao longo de suas trajetórias, professores e professoras criam um enredo de vivências que, articuladas, formam um mosaico de sensações que, por sua vez, considera o valor das coisas passadas, das relações presentes e de aspirações futuras. Isso confere ao universo da educação e da própria pedagogia um horizonte de expectativa teórica no qual se considera o valor da práxis de tal modo que o cotidiano se reveste de importância filosófica, convidando-nos ao processo de contemplação e da escuta.

Entretanto, por mais que os memoriais sejam instrumentos de pesquisa aplicados a esse ambiente educacional e de constituição identitária, eles também podem ser usados como dispositivos de análise e socialização de paradigmas por qualquer pessoa, dando-lhes um lugar para socializar suas vivências, falas, sentimentos morais, modos de interpretar o mundo, etc. e, deste modo, apresentando seus movimentos interpretativos sobre a realidade histórica e sobre todos os tipos de acontecimentos, uma vez que "[...] escrever, mobiliza processos cognitivos, socioafetivos e metacognitivos, para dar unidade a sua história" (PASSEGGI 2003).

É a partir desse modelo teórico que três mulheres receberam o convite para socializarem suas histórias, isto é, suas experiências de vida por meio de memoriais, tomando como recorte temporal o início da pandemia até o presente momento. Em suas falas, somos conduzidos a um movimento cartográfico ímpar, pois, contemplamos a concretude da existência humana, em que percepções, angústias, aspirações e esperanças, imbricam-se mutuamente, convocando-nos a um exercício catártico de aprendizagem e ao mesmo tempo, de ressignificação.

Quanto à pandemia do covid-19, não existem palavras, conceitos e reflexões que sejam capazes de personificar e de descrever os sentimentos fúnebres que estão presentes no mundo e que de certa forma rondam nossos lares, gerando uma sensação de insegurança. A presença do vírus revela a existência de problemas históricos e crônicos em diversos setores do Brasil, tornando visível a todos as fragilidades científicas, políticas,

econômicas, educacionais e religiosas que existem nos processos históricos. Assim, como elementos redentivos da realidade, ciência, religião, política, educação e economia se curvam numa crise de identidade contemporânea.

É nesse cenário de imprecisão e de fagulhas do medo que os memoriais em análise revelam a singularidade de cartografias do feminino, convidando-nos a uma experiência rizomática de sentidos e narrativas em que os leitores contemplam suas próprias vivências, descobrindo um lugar comum de afetos e de significações simbólicas do cotidiano de mulheres, aparentemente, comuns.

III. Mulheres em cena: Trajetórias e percursos existenciais

> Ouvi falar sobre o Novo Coronavírus no final de 2019. As notícias diziam da seriedade da contaminação na China e dos perigos que representava. Não dei muita atenção. Pensei que seria um problema localizado e dariam um jeito de conter. As notícias de que o Governo Federal enviaria um avião para buscar brasileiros que precisavam retornar ao Brasil, de que o Congresso Nacional precisou alterar a legislação para que isso acontecesse, as dificuldades de operacionalização e a chegada do avião ao Brasil na Base Aérea localizada em Anápolis e a quarenta realizada me chamou muito a atenção. A partir desse fato passei a acompanhar as notícias sobre a proliferação e os riscos de contaminação do Novo Coronavírus (P3).

> No início de 2020, o mundo inteiro foi pego de surpresa por um vírus que além de assombrar a todos, se alastrou de maneira assustadora dilacerando corações e subtraindo pessoas queridas de suas famílias." (P2)

> Quando as primeiras notícias sobre a covid-19 na China apareceram nos jornais brasileiros em meados de dezembro-janeiro pensava ser uma realidade distante, afinal a Ásia Oriental e a América do Sul estão afastadas por cerca de 16.216 km e eu não tinha nenhuma previsão de estar nem há 1.000 km da minha cidade, mas não ir até a doença, não significa que ela não viesse até mim. Dessa maneira, a realidade foi se tornando cada vez mais perto em um período curto (P1).

Anúncio: Da ameaça local a realidade global

Toda narrativa tem como escopo central um contexto resultante de uma série de fenômenos que coexistem de maneira imbricada e, dialeticamente, formam o mosaico da nossa realidade. Esses fatores são atravessados por inúmeros aspectos sociais, políticos, econômicos, religiosos e existenciais a marcarem lugares, territórios e aspirações individuais no tempo. Entretanto, é importante afirmar que as realidades também trazem em seu bojo histórico e geográfico eventos ou situações inesperadas que provocam mudanças significativas na história da sociedade.

Nesse sentido, é necessário que estejamos atentos às leituras efetivadas pelas pessoas, posto que, elas são agentes e atores sociais capazes e aptas a construir relações no, com e para o mundo. Para Paulo Freire (1976, 1987), os indivíduos estão no mundo, e esse estado lhes franqueia o status de produtor de sentidos e de reflexões. Não podemos limitar o nosso horizonte de expectativa apenas às narrativas oficiais da mídia e da politização ideológica; pelo contrário, cada um tem o direito de falar, e no diálogo promover a ética do cuidado. Desse modo, o surgimento da pandemia do covid-19 configura-se como o aparecimento do inesperado, de tempos extremamente sombrios que provocaram mudanças com proporções, consequências e resultados inimagináveis, quebrando, nesse sentido, a organização pontual dos sistemas econômico, científico, político, educacional

e religioso, e revelando suas fragilidades e limitações.

O primeiro elemento que constitui as falas do feminino neste ensaio está interligado ao anúncio das primeiras notícias quanto a existência de um vírus na China. Os jornais no Brasil começavam a veicular o processo da contaminação entre os chineses que, aos poucos, alastrava-se naquele país, dizimando vidas e provocando mudanças na rotina de famílias, trabalhadores, isto é, de todas as pessoas.

No entanto, talvez, por conta do distanciamento geográfico entre o nosso país e o cenário oriental, a aparente expectativa era a de que o problema fosse contido ou resolvido dentro daquele território. Para tristeza mundial, o problema de natureza local, globalizou-se e isso não ficou alheio ao olhar dessas mulheres. Elas percebem a gravidade a ponto de afirmarem que:

> [...] a realidade distante foi se tornando cada vez mais perto em um curto período de tempo. Acredito que tenha começado a perceber que essa doença era séria quando ela atingiu fortemente um país tão querido para mim, a Itália. Ainda me lembro de desejar ir em um show do Maroon Five em Brasília e alguns depois, quando o governo brasilense descobriu que havia uma pessoa infectada (P1).
> Acompanhei as primeiras entrevistas do Ministério de Saúde com a equipe do Ministro Mandetta. Gostei muito! Achei realista, esclarecedoras. Apresentavam o problema, sua gravidade, riscos, davam orientações iniciais. Apresentavam também as dificuldades em entender algo que era inusitado em nossa geração. Muitas dúvidas sobre o vírus e como combatê-lo. Já chegavam pela TV e Internet a situação grave na China e Europa. Imagens dramáticas. O Ministério da Saúde fala sobre tais questões e os riscos para o Brasil. Nos primeiros dias fiquei perplexa. Nunca tinha visto isso acontecer (P3).

O vírus, cuja localização era pontualmente fixa e delimitada à realidade chinesa, em um curto espaço de tempo revelaria o seu poder de conquista, e aos poucos, experiências dramáticas personificadas no contágio, na internação, e fatalmente, na morte de inúmeras pessoas, tornar-se-iam estados de calamidade na Europa, gerando uma sensação de insegurança, medo e de tensão em todo mundo.

A morte não escolhe territórios, credos, etnias e códigos de conduta. Ela vem, principalmente em locais onde o reducionismo científico, político, acadêmico e religioso ocupa o princípio da governabilidade, estabelecendo práticas morais, educacionais e estruturas políticas racionalizantes que tendem a acomodar a realidade dos fenômenos a um teor burocrático.

Enquanto isso, no território brasileiro, além de toda tensão política e governamental, fruto de uma constituição histórica de polarização, medidas eram analisadas e caminhos forjados para combater o avanço do vírus. As orientações comunicadas pelo Ministro da Saúde, naquele período, geraram na participante 3 uma sensação de esclarecimento e uma noção da seriedade do problema.

Todavia, é possível contemplar a presença do desconforto e da perplexidade das participantes diante de um problema real, que agora não está além do mar, na terra do sol nascente, mas se presentifica e cria movimentos silenciosos em direção a cada um de nós, redefinindo histórias e o nosso cotidiano.

Rotina: Rupturas cotidianas e o processo de resignificação

> Para mim, para minha rotina não foi diferente, o primeiro impacto foi marcante. Me lembro como se fosse hoje, o entusiasmo de todos os profissionais da escola, na limpeza e decoração deixando tudo perfeito para recepção dos alunos para o início do ano letivo, porém até hoje não nos vimos, a rotina foi interrompida sem aviso prévio, dali pra frente tudo começou a ser novidades, o barulho dos alunos, o sino de intervalo das aulas e recreio deu lugar ao som das máquinas e operários que aproveitavam o período para finalizar a reforma do prédio. (P2).

> Em 14 de março de 2020 (sábado) fizemos a nossa última reunião de família. Já estava marcada, para celebrar os aniversariantes do 1º semestre. Meu irmão que é transplantado do fígado e que tratou de linfoma não compareceu. Sua imunidade é baixa e não pode se arriscar. Neste reunimos parte da nossa família. Temos as fotos! Sabíamos da seriedade do problema, mas, todos tínhamos condições de nos cuidar, trabalhar home office e ficar em casa. Ainda não fizemos reunião de família. Uma sobrinha se casou em dezembro de 2020 e ofereceu um jantar para 20 pessoas. Não pudemos ir, infelizmente, Final de ano sem reunião no Natal. Aniversários sem festas (P3).

> [...] as primeiras semanas minha escola instalou vários pontos de álcool em gel em torno do prédio e eu imaginava que teríamos aulas presenciais com máscara e distanciamento entre as carteiras, mas o que realmente aconteceu foi que em uma sexta-feira me despedi das minhas amigas pensando que as encontraria na segunda, e no final descobri que ficaria 15 dias afastada da escola, e adivinha só? Os quinze dias já se tornaram um ano. (P2).

A racionalidade humana com toda sua complexidade produz diversos signos, códigos culturais e modelos hermenêuticos para compreender e organizar metodicamente a realidade. O cotidiano, sob esse aspecto, se configura como um espaço-temporal que pontua nossa localização psíquica num engendramento dialético com implicações política, social e econômica de produtividade. Então, vivemos numa esfera de ritmos cotidianos em que encontros e desencontros marcam a nossa existência sócio-histórica.

Sendo assim, a nossa rotina é imbricada em relações alteritárias que envolvem múltiplos espaços formativos, desde a socialização primária - efetivada pela família - aos contatos interpessoais ocorridos por meio da socialização secundária, que tem a escola como um dos espaços sociais do conhecimento científico. É claro que existem outros ambientes em que os indivíduos se constituem e participam da existência cotidiana dos outros.

Sob esse viés, Roberto da Matta entende que somos atravessados por dois mundos básicos e distintos, a casa e a rua. As casas, isto é, nossas famílias, são como substâncias culturais a estabelecer códigos a partir de relações afetivas. As ruas podem ser contempladas como espaços do trânsito, dos movimentos e das leis do Estado, as quais nos submetemos ou rompemos com a lógica estabelecida.

Dessa maneira, o segundo elemento importante nas falas das participantes evoca o entendimento de que o cotidiano humano está interligado a uma série de vivências em que a família, o trabalho e a rotina são afetados, exigindo dessas mulherese de todos aqueles que passam pelo processo pandêmico, uma ressignificação permanente do tempo vivido segundo os espaços de experiências e os horizontes de expectativas.

Tais mudanças podem ser vistas no modo como a vida da participante 2 foi transformada: como profissional da limpeza de uma escola pública, tanto ela como suas colegas tiveram suas expectativas frustradas em relação ao início do ano letivo; a ausência do

“barulho dos alunos”, “o sino” marcando os intervalos e o momento festivo do “recreio” deixaram de existir, dando lugar ao ruído das máquinas e dos operários que finalizam as reformas.

Essa redefinição dos espaços sociais pode ser percebida, também, na escrita da participante 3, ao mencionar que a última reunião de família foi realizada em março de 2020 e até o momento não houve mais nenhum encontro. De tal modo, até a celebração tão esperada de um casamento não foi efetivada com a presença toda a família, apenas com um número restrito de pessoas. Em outras circunstâncias, enlaces matrimoniais evocam encontros, reencontros, e felicidade comunitária entre os familiares, amigos e conhecidos; todavia, infelizmente, as típicas datas comemorativas como o Natal e os aniversários não aconteceram como antes.

O desconforto gerado pela pandemia também redefiniu a agenda educacional, didática e pedagógica de escolas, pais, professores e, principalmente, a vida de milhares de alunos brasileiros. Para a participante 1, sua expectativa era a de que se cumprisse normalmente as exigências definidas pelo Ministério de Saúde. Sua escola, cumprindo exigências necessárias, estabeleceu condições plausíveis para a efetivação segura do ensino. Entretanto, o afastamento estratégico de quinze dias se transformou num distanciamento que já dura cerca de um ano, e o encontro com suas amigas na segunda-feira ainda não se efetivou. Além disso:

> O livro didático se transformou em apostilas entregues mensalmente, a merenda escolar em kits entregues à famílias de baixa renda, aquele “Bom dia, professores” começou a ser dado pelas câmeras de celulares e computadores, cada um na sua casa dando o melhor de si para juntos vencer esse período tão difícil que já ultrapassa um ano. Não está sendo fácil para ninguém, eu sei disso. Afinal nem todos tem a estrutura que se faz necessário para garantir que as aulas cheguem a todos, para o professor é desafiador, ser mestre e ao mesmo tempo técnico para lidar com toda a aparelhagem que outrora eram livros, caderno, giz e apagadores. O novo se fez necessário, o desafio não nos deu outra escolha a não ser enfrentá-lo de frente (P2).
>
> Conforme o tempo foi passando, de alguma forma, acabei gostando do EAD, eu sei que é um assunto polêmico, a maioria das pessoas da minha idade o odeiam e dizem que não conseguem aprender, mas tem funcionado pra mim. Apesar de ter feito, ou na verdade, estar constantemente tentando fazer o EAD funcionar para mim, as distrações de casa não desaparecem, por isso tenho que lidar diariamente com os serviços do lar, com o barulho das crianças e dos cachorros, com a vontade de procrastinar e tantas outras coisas. Minha escolha está desde o início da pandemia funcionando por regime de exercícios, avaliações e trabalhos, isso significa que, tecnicamente, não somos obrigados a assistir nem ter aulas online, mas sim entregar o foi pedido. Por isso com minha experiência de assistir aulas ao vivo algumas vezes por semana, posso imaginar como tem sido complicado para quem tem que participar das aulas de segunda à sexta com uma carga horária de 4-5 horas por dia (P1).

Ao analisar o processo de ensino-aprendizagem, a participante 2 observa um movimento pedagógico de mudança didática - os livros são substituídos por apostilas que o pais mensalmente têm a função de retirar da escola. Até a merenda escolar se transformou em kits a fim de auxiliar alunos de famílias de baixa renda. Além disso, novos mecanismos, instrumentos e tecnologias foram engendrados ou incluídos nas práticas educativas, como, por exemplo, celulares, computadores e internet.

A agente de limpeza reconhece que essa realidade não tem sido fácil para os

professores e alunos, posto que nem todos possuem a estrutura adequada para transmitir e receber a aulas. Essas dificuldades revelam-se na própria formação docente do profissional da educação, pois, além do domínio teórico do conteúdo e sua comunicação, é preciso que tenham um tipo de conhecimento técnico, instrumental e tecnológico, o que de certa forma gera uma sensação de inabilidade e de insegurança.

Aliado a essas circunstâncias contextuais, a concepção da participante 1 configura-se como um dado importante, visto ela estar terminando o Ensino Médio. A jovem reconhece que, diferente dos seus colegas de sala, tem sido positivo o seu contato com a educação à distância, mas reconhece que, de modo geral, os alunos não conseguem aprender via essa modalidade de ensino. Na verdade, as coisas estão supostamente fluindo no que tange à sua apreensão do conhecimento, porque ela está "tentando fazer". Entretanto, existem distrações e/ou ruídos no ambiente doméstico que causam empecilhos e dificuldades de aprendizagem.

Outro dado importante é o fato de a escola onde essa participante estuda ter escolhido um caminho pedagógico de natureza mais pragmática, marcado por um "regime de exercícios, avaliações e trabalhos" a serem entreguem em dias específicos, não havendo, em sua leitura, a necessidade iminente dos alunos assistirem as aulas on-line, apenas cumprirem com o protocolo. A estudante também reconhece que não tem sido fácil esse momento, principalmente porque ficar em frente a um computador ou celular cerca de cinco horas é uma experiência cansativa.

As impressões das participantes indicam que tanto professores quanto alunos vivem processos de adaptações pedagógicas, em que as dificuldades são múltiplas e a sensação de cansaço e de insegurança vão aos poucos gerando vivências de frustração e de ansiedade. Esses novos problemas educacionais, ao que tudo nos indica, já existiam no contexto da educação, no entanto, estavam velados ou eram tratados de maneira superficial, sendo suprimidos pela rotina escolar. Todavia, a pandemia trouxe à tona tudo aquilo que estava aparentemente resolvido.

Cenário: A estética do protocolo, o imperativo das restrições

Para nós que fazemos a limpeza da escola um novo produto nos foi apresentado, para surpresa maior, ele não seria usado para limpeza de pisos e superfícies, ele seria também um produto de higiene pessoal, que juntamente com a máscara facial, seriam os aliados para nos proteger do vírus. Em pouco tempo, novas regras, nova rotina e o medo continuava a aumentar a cada dia, regras de restrições de aberturas e fechamentos do comércio, começaram a acontecer deixando a população em pânico, filas em supermercados, pequenos comerciantes empreendedores fechando suas portas e encerrando suas atividades, queima de estoques, aumento abuso dos itens da cesta básica, se tornaram cenas do cotidiano de todos, não somente neste município, no estado e nem no país, mas no mundo todo, afinal o vírus rapidamente alcançou os quatro cantos do planeta (P2)

> [...] outros detalhes tiveram que ser alterados na nossa rotina, como limpeza de compras, o uso de máscara, o distanciamento entre as pessoas, lavar as mãos ou passar álcool em geral constantemente, evitar tocar em superfícies e tantos outros cuidados que tiveram que ser adotados. Por ficar bastante em casa, até hoje não me acostumei completamente com essas regrinhas e ora ou outra só percebo

> que não peguei a máscara quando estou no carro, às vezes coço os olhos e me arrependo no mesmo instante, entre outras coisas. Acho que mais do que o medo se me contaminar, pelo menos para mim, a possibilidade de pegar e passar para a outra pessoa é mais aterrorizante (P1)

> Eu acompanhava as notícias diariamente. Assistia as entrevistas, ouvia orientações. Aqui em casa orientamos nossa funcionária a ficar em casa. Ela deixou de vier em 20 de março e só voltou para fazer algumas faxinas em junho (por 2 semanas). Voltou a trabalhar apenas em setembro de 2020. Tomamos a decisão de manter o pagamento dela integral. Não queríamos que ficasse em dificuldade financeira. Durante toda esta pandemia temos feito assim. Esta semana ela não está trabalhando, pois está resfriada, com pessoas da família resfriada. Está em isolamento, em casa, cuidando da saúde. Não é claro que seja COVID-19, mas estamos procurando cumprir o protocolo, os cuidados. Isto protege nossa funcionária, sua família e todos nós (P3)

Em todo processo histórico, fatores políticos, econômicos e concepções teóricas trazem em seu bojo uma série de transformações vinculadas ao universo da técnica e da estética sobre a realidade. De tal modo que encontramos instrumentos, práticas, objetos simbólicos e liturgias comportamentais a traduzirem um determinando desejo e um modelo de conduta que devem ser efetivados na sociedade. Nesse sentido, com proporções históricas e ideológicas distintas, a Revolução Industrial foi marcada por aparatos estéticos e por mecanismos tecnológicos a pautarem o modo de ser e de existir das pessoas. Isso significa que, na maioria das vezes, as mudanças provocam ressignificações em todas as áreas da vida humana, e isso não tem sido diferente neste tempo de pandemia.

O terceiro elemento que pode ser observado no testemunho dessas mulheres tem uma forte ligação com os novos protocolos, restrições e normas às quais a sociedade deve se submeter como mecanismos de prevenção e cuidado. Como funcionária de uma escola pública, a participante 2 afirma que até na própria limpeza um novo produto foi acrescentado e que, agora, a máscara se constitui como uma nova e importante peça do vestuário. No entanto, tais normativas transcendem o espaço escolar e se fazem presentes em todos os ambientes sociais. Outra questão singular é o fato de que uma sensação de pânico tornou-se um elemento comum no cotidiano, ao ponto das pessoas criarem filas gigantescas em busca de alimento, e existir a cobrança de preços abusivos em itens básicos, por exemplo, de uma cesta básica.

A mudança de rotina, a utilização da máscara, as regras de distanciamento e a utilização do álcool-gel são preceitos normativos citados pela participante 1, e ela reconhece que pelo fato de ficar permanentemente em casa, por vezes, o esquecimento da observância faz-se real em seu cotidiano. A jovem entende a importância de toda essa normatização, e o seu medo não está, propriamente, na possibilidade de contraí-lo, mas de transmitir a doença para alguém. É salutar compreender que essa participante é uma estudante com dezessete anos de idade, que tem como desejo sair, encontrar com seus colegas e amigas, ou seja, de simplesmente, viver.

Na fala da participante 2, há a consciência crítica de acompanhar as entrevistas e orientações que foram dadas pelos profissionais técnicos da saúde, o que lhe permitiu estabelecer o afastamento de sua funcionária durante meses, no entanto, não despedindo-a, mas pagando integralmente o seu salário. O seu cuidado tanto com sua família quanto com a sua empregada evidencia a noção de que o vírus tem uma natureza destrutiva e de

que é necessário obedecer aos parâmetros estabelecidos, mas, segundo ela:

> Todos os dias recebo pelo whatzap vídeos e mensagens com opiniões diversas, notícias mentirosas, receitas e remédios para curar a COVID-19. Fico profundamente irritada com isso! Observo que a maior parte das pessoas que dizem que há cura, que a pandemia é uma fantasia, uma criação da imprensa, uma fantasia etc. e tal. De outro lado, há os insensatos, irresponsáveis, um grupo grande de pessoas que poderiam se cuidar e não se cuidam. Sabemos desde o início que maiorias das pessoas que forem contaminadas não sofrerão impacto grave em seu corpo. Há pessoas que sabem que estão contaminadas e estão circulando livremente, levando a contaminação para os outros. Há também os que precisam sair para trabalhar (P3).

A problematização apresentada pela participante 3 aponta para a triste realidade de que em tempos de sofrimento, morte e de intubações, muitas pessoas ainda não compreenderam a gravidade do que estão enfrentando. Algumas espalham notícias sem fundamentação científica, política e teórica sobre o vírus, gerando uma sensação de medo constante na sociedade; outras, afirmam que a pandemia é apenas uma criação fantasiosa da imprensa; e existem aqueles que são "insensatos" e "irresponsáveis" ao não cumprirem o protocolo, colocando suas vidas e a dos outros em perigo. E, é claro, há aqueles que precisam sair de casa para o exercício do trabalho, a fim de cuidarem de suas famílias, arcarem com suas dívidas e viverem dignamente.

O aparecimento da pandemia nos dá a possibilidade de enfrentar questões complexas, que não podem ser resolvidas a partir de uma leitura passional, ideológica e superficial. É preciso um olhar criterioso de caso e das múltiplas verdades e necessidades que se revelam nesse tempo impreciso. Os indivíduos, citados pela participante 3, representam grupos com percepções diferentes e que não podem ser confundidos. O insensato, o ingênuo, o cético e o trabalhador, ocupam lugares distintos, sendo necessária a promoção de ações políticas para lidar com cada um deles.

Transcedência: O lugar da espiritualidade humana

> Sendo cristã, outra mudança na realidade para mim foi não poder ir à igreja. Sendo essa uma forma de socialização, senti falta das minhas amigas e amigos, das programações e da comunhão no culto. Além de ser extremamente difícil não poder comemorar das datas cristãs em conjunto fazendo as celebrações de páscoa, natal, reforma protestante e outras. Assim como no âmbito escolar é difícil manter uma vida de estudos longe da escola e dos ouros estudantes, é difícil manter uma vida de santidade longe da igreja e dos irmãos. (P1)
> Eu, meus filhos também passamos pelo período de contaminação, foram dias difíceis. Os sintomas, as sequelas, mas em Deus tivemos a vitória, fomos curados, em períodos distintos meus irmãos com suas famílias também foram contaminados, sempre falamos que somos uma família escolhida por Deus, pois, todos nós fomos infectados e todo curados sem complicações grandes. Sofremos a perda de vários amigos isso nos abalou em diversos momentos, mas, continuamos firmes acreditando que isso seja apenas uma fase e que passe logo! Em nome de Jesus! (P2)
> Somos cristãos. Evangélicos da Igreja Presbiteriana. As notícias chegavam diariamente e inicialmente eram promissoras. Entendíamos que o meu irmão estava reagindo bem. Porém, aos poucos, o estado de saúde foi agravando, e para nossa tristeza, meu irmão faleceu em 13 de junho de 2020 aos 57 anos. Um homem diferenciado! Deixou-nos! Partiu para a eternidade com Deus. Descansou das suas muitas fadigas! Estamos profundamente saudosos. Há também os que precisam sair para trabalhar. Por estes oro todos os dias. Que o Senhor, o Eterno Deus, os livre do mal, dos perigos. Penso que o Brasil é uma grande nação, com

> um território maravilhoso e uma população digna. O Brasil precisar melhorar! Costumo falar: "O Brasil tem um pé no desenvolvimento e dois pés no atraso. Atribuo esse atraso aos maus governantes. Temos uma longa história de maus governantes. Precisamos vencer isso.(P3).

Um dos traços que constitui a identidade humana é a sua capacidade de produzir códigos e proposições racionais com o objetivo de significar os fenômenos que constituem a realidade. Essa habilidade pode ser contemplada nas convenções socioculturais, nos movimentos simbólicos e na construção de uma série de crenças e paradigmas de natureza moral. Sob esse aspecto, o fenômeno religioso é o resultado histórico de uma construção cultural em que diversas etnias interpretam o mundo, construindo explicações metafísicas e sobrenaturais. Esse mecanismo dinâmico referenciado por implicações hermenêuticas produz um senso de pertencimento, que numa equação histórico-cultural e, principalmente, simbólica, estabelece lógicas referenciais que sedimentam e constroem, dialeticamente, a concretude ontológica e organizacional da humanidade no processo social, no qual os indivíduos são atores do enredo histórico.

No Brasil, de modo geral, as vertentes religiosas cristãs católica e protestante ocupam um destaque de maior visibilidade no cenário nacional por conta do modelo histórico de colonização que definiu grande parte da identidade religiosa do povo brasileiro. Entretanto, isso não significa a ausência de outras perspectivas, embora sejam essas versões a exercer hegemonia. As três participantes, dentre alguns aspectos, possuem um lugar comum. São cristãs de confessionalidade protestante, isto é, membros da Igreja Presbiteriana do Brasil. Todas elas partem do pressuposto de que Deus é o ponto de referência que lhes dá uma sensação de cuidado, pertencimento, esperança e de triunfo sobre as adversidades.

A participante 1 reconhece que a pandemia também trouxe implicações no exercício religioso da fé, visto que muitas datas comemorativas com um significado importante para a crença cristã não podem ser efetivadas e/ou vivenciadas nos encontros comunitários; esse vínculo interpessoal religioso configurar-se-ia como um elemento significativo no amadurecimento e na saúde psico-espiritual e existencial de cada cristão e, nesse sentido, sua ausência impede o crescimento espiritual, ou seja, aquilo que ela denomina como "vida de santidade longe da igreja e dos irmãos".

Para participante 2, a presença e a ação de Deus em sua vida, bem como sobre os seus filhos, foram elementos determinantes para que alcançassem a cura do vírus, posto que o contágio atingiu a ela e a seus filhos; entretanto, reconhece que foram dias e situações difíceis, desde os sintomas até as sequelas. A noção de que sua família está sob os cuidados especiais de Deus promove a certeza psíquica e existencial de pertencimento metafísico. Logo, esse tipo de crença gera dispositivos psicológicos e espirituais imbricados em sentidos externos que movimentam, intrapsiquicamente, a sensação positiva de conforto e esperança.

Com a participante 3 encontramos o relato do falecimento de seu irmão e a certeza de que ele deixa essa realidade terrena marcada por uma série de fadigas, e experimenta, agora, um tipo de vivência espiritual de constituição eterna com o próprio Deus. Esse pensamento não lhe impede de ter saudades, mas, constrói em seu coração um

sentimento de tranquilidade espiritual. Ao mesmo tempo, consciente de que a história continua, ela utiliza o mecanismo religioso da oração, rogando a divindade que esteja livrando do mal as pessoas que precisam retornar ao cotidiano do trabalho.

Nesse escopo, a participante acredita que o Brasil tem potencial para se tornar uma nação melhor, todavia, uma governabilidade histórica ruim tem sido responsável pelo insucesso e pela construção do atraso em nosso país, e nesse aspecto, aponta outro tipo de doença que precisa ser vencida, e pelo que parece, é crônica e tem prejudicado, historicamente, a vida de cada cidadão brasileiro. O campo da espiritualidade e dos fenômenos religiosos e metafísicos são marcas que constituem a ideia do sagrado em diversas culturas. As crenças apresentam-se como mecanismos responsáveis por uma constituição de sentidos onde os indivíduos encontram em fatores externos a significação de si mesmos, e pontos de contato teleológicos para sua localização existencial.

Assim, a pandemia também afetou a noção, o grau e o significado da espiritualidade dos grupos religiosos cristãos, desafiando-os a exercícios praxiológicos de reelaboração de sentidos. Portanto, o atual contexto desorganizou a existência humana em diversos aspectos, dando-lhe a possibilidade de construir novos mecanismos psíquicos, econômicos, pedagógicos e existenciais para a vida.

Impressões e paradigmas finais

Este artigo teve como um dos seus objetivos centrais socializar o olhar de três mulheres, considerando suas impressões quanto ao início da pandemia e sua interferência até agora na rotina de diversos cidadãos brasileiros. Isso nos permitiu observar diversos movimentos rizomáticos de natureza cartográfica das vivências de personagens reais enfrentando o quadro sombrio criado pela existência de um vírus. Suas vozes, experiências, aspirações e sensibilidade evidenciam o protagonismo e a singularidade do feminino como um lugar de fala, de interpretação e atuação consciente sobre a realidade histórica em todos os âmbitos da sociedade.

Essas mulheres, a quem somos gratos pela participação nesta pesquisa, são extratos ímpares de cartografias femininas espalhadas pelo mundo, que atuam diariamente participando da construção de sentidos existenciais, mosaicos políticos, estruturas econômicas e liturgias espirituais de sobrevivência. Em suas falas, encontramos paisagens psicossociais constituídas por trajetórias e percursos em que o anúncio de um vírus em território chinês nos fez compreender que questões tipicamente locais podem ganhar uma proporção global, mudando nossas rotinas e criando processos de ressignificação.

Esse momento de sofrimento e incerteza - arraigado, infelizmente, a um número expressivo de mortes, internações e lutos - também é responsável pela criação de uma estética do protocolo e um imperativo de restrições, que pautam a nossa liberdade, com vistas à criação de um núcleo de seguridade. Entretanto, além dos recursos das normas de segurança, essas mulheres evocam a presença da transcendência, do sagrado e da divindade sobre aquilo que é terreno e transitório, demonstrando que a espiritualidade também se apresenta como um caminho, uma esperança que efetua um exercício psíquico de cura e força num sentido externo a nós mesmos.

Além disso, essas cartografias do feminino, em tempos de pandemia, estabelecem-se

como um convite à sociedade a fim de que ela seja capaz de ouvir as vozes, contemplar os atos e sentir os toques humanitários que são produzidos todos os dias por mães, esposas, filhas, empresárias, professoras, artistas, intelectuais, feirantes, por inúmeras mulheres que confeccionam a realidade com seu protagonismo.

Podemos aprender que a invisibilidade de um gênero, que é produzida pela lógica do cancelamento do outro, impede-nos de sermos atravessados por experiências e códigos afetivos tão importantes em nosso cotidiano. Que sejamos capazes de ouvir a todos, em todos os tempos históricos.

Referências

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. **Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica.** Revista de História da Educação. ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, n, p. 79-95, set. 2003.

ALVAREZ, Johnny, PASSOS, Eduardo. **Cartografar é habitar um território existencial.** In: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BARBOSA, Raquel Lazzari Leite. **Formação de educadores: desafios e perspectivas.** São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BARROS, Laura Pozzana, KASTRUP, Virgínia. **Cartografar é acompanhar processos.** In: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em Educação: uma introdução à teoria aos métodos.** Porto (Portugal): Porto Editora, 1994.

CHENÉ, Adèle. **A narrativa de formação e a formação de formadores.** In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.). O método (auto) biográfico e a formação. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DOMINICÉ, Pierre. **O processo de formação e alguns dos seus componentes relacionais.** In: FINGER, Matthias; NÓVOA, António. O método (auto)biográfico e a formação. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

FELIX GUATTAR, SUELY ROLNIK. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis, Editora Vozes, 1996.

FERRAROTTI, Franco. **Sobre a autonomia do método biográfico.** In: FINGER, Matthias; NÓVOA, António. O método (auto)biográfico e a formação. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

FINGER, Matthias; NÓVOA, António. **O método (auto)biográfico e a formação.** Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IMBERNÓN, Francisco. **Formação docente e profissional: formar-se para a mudança e a incerteza.** 6. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

JOSSO, Marie – Christine. Experiências de vida e formação. São Paulo: Cortez, 2004.

JOSSO, Marie-Christine. H**istória de vida e projeto: a história de vida como projeto e as "histórias de vida" a serviço de projetos.** Revista de Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 11-23, jul./dez. 1999.

JOSSO, Marie-Christine. **Caminhar para si.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

LAROSSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Tradução de João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, n. 19, Jan/Fev/Mar/Abr. 2002.

MOTA, Kátia Maria Santos. **A escrita de si nos tempos formativos da pós-graduação: leituras entrecruzadas de memoriais acadêmicos.** In: PASSEGGI, Maria da Conceição; VICENTINI, Paula Perin; SOUZA, Elizeu Clementino de. Pesquisa (auto)biográfica: narrativas de si e formação. 1 ed. Curitiba, PR, CRV, 2013, p. 49-62.

NÓVOA, A. **Os Professores e a sua formação.** Lisboa. Dom Quixote, 1992.

NÓVOA, António. **A formação tem que passar por aqui: as histórias de vida no Projeto Prosalus.** In: FINGER, Matthias; NÓVOA, António. O método (auto)biográfico e a formação. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

NÓVOA, António. **Os professores na virada do milênio: do excesso dos discursos à pobreza das práticas.** In: Cadernos de Pedagogia, nº 286, dezembro de 1999

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

PÉREZ SERRANO, M. G. **Investigación - Accion. Aplicaciones al campo social y educativo.** Madrid: DYKNSON, 1990.

PINEAU, Gaston. **A autoformação no discurso da vida: entre hetero e a ecoformação.** In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (orgs.). O método (auto) biográfico e a formação. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010. p. 97-118.

PINEAU, Gaston. **As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisaação--formação existencial,** 2006.

ROLNIK ,Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina, Editorada UFRGS,2011.

SCHOLZE, Lia. **Narrativas de si: o olhar feminino nas histórias de trabalho.** Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande Sul, Porto Alegre, 2005, 181f.

SOUZA, Elizeu, Clementino. **Auto-biografia, histórias de vida e práticas de formação.** In: NASCIMENTO, AD., and HETKOWSKI, TM., orgs. Memória e formação de professores [online]. Salvador: EDUFBA, 2007.

TARDIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional.** 15 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2013. VAILLANTE, Denise; MARCELO, Garcia. Ensinando a ensinar: as quatro etapas de uma aprendizagem. 1 ed. Curitiba. UTFPR, 2012.

CARTOGRAFIAS SOBRE O BORDADO: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS SOBRE A TÉCNICA E SEU USO EXPRESSIVO NA LINGUAGEM ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA DE ROSANA PAULINO E CLARA NOGUEIRA

Luana Guerrero Mucciolo (Faculdade Santa Marcelina - FASM)[1]

Introdução

Do ponto de vista do senso comum, o bordado é naturalmente associado às mulheres, uma vez que é uma manualidade intimamente associada a delicadeza, paciência e capricho; a partir disso, o gênero feminino teria melhor aptidão para tal. Porém, muitas pesquisas na área da biologia e antropologia - como as elaboradas por Cuche (1996) e Laraia (2001), por exemplo – foram desenvolvidas e tornaram esse tipo de afirmação um mito. Hoje em dia, já não se pode dizer que as mulheres têm mais aptidão para o bordado do que os homens; essa é, justamente, uma amostra da falácia do determinismo biológico.

Sendo assim, desde o princípio e a partir de convenções culturais, o trabalho manual e o bordado foram sempre atribuídos à mulher. Por isso, justifica-se a importância de verificar a relação das mulheres com o tecido e com trabalhos feitos à mão.

Ao mesmo tempo, quando se observa a arte contemporânea, é possível constatar o bordado sendo utilizado como linguagem expressiva por diversos artistas, principalmente no cenário nacional. Arthur Bispo do Rosário (1911 – 1988), Leonilson (1957 – 1993), Rosana Paulino (1967), Clara Nogueira (1986) e Rosana Palazyan (1963), entre muitos outros, são alguns dos nomes a compor uma extensa lista de referências na área.

Diante desses fatos, a pesquisa buscou investigar o contato entre a mulher e o bordado ao longo do tempo, e como tal técnica transcende de artesanato para uma linguagem usada na luta e na resistência das mulheres. Por esse motivo, o recorte se restringe às obras de Rosana Paulino e Clara Nogueira e suas expressões poéticas reivindicando seus direitos, uma vez que são artistas que usam o bordado como meio e ferramenta em suas lutas diárias.

Logo, indaga-se de que maneira essa relação secular das mulheres com o tecido e o bordado presentes em seu cotidiano passou a ser elevada à linguagem das artistas Rosana Paulino e Clara Nogueira como instrumento da luta feminista e antirracista.

A metodologia da pesquisa desenvolvida se classifica como básica e qualitativa. Em termos de procedimentos técnicos, pode-se dizer que é uma pesquisa bibliográfica e exploratória. Por se tratar de um tema que perpassa diversas realidades e fatos, traçando um caminho inexato, também se faz uso da cartografia como método de pesquisa: "[...] é sempre um mapa que possibilita múltiplas entradas e onde é possível transitar livremente, agrimensando um terreno em permanente mutação." (OLIVEIRA e MOSSI, 2014, p. 191)

[1] Graduada em Design de Moda pela Faculdade Santa Marcelina (FASM), especialista em bordado com diploma da Royal School of Needlework e mestranda no programa de Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). E-mail: luanaguerreromucciolo@gmail.com

Para realizar a pesquisa histórica da relação das mulheres com o manual e o bordado, autoras como Beauvoir (2019), Durham (1983), Louro (2014), Matos (2000), Priore (2018) e Rocha-Coutinho (1994) foram de extrema importância para tal coleta de informações. Ao se aprofundar na arte contemporânea e na expressividade de Clara Nogueira e Rosana Paulino, foi feita a análise das obras José dentro (2016) e Avesso (2016) de Clara Nogueira e Bastidores (1997) e Parede da Memória (1994 – 2015) de Rosana Paulino, bem como o levantamento de relatos pessoais das artistas e de pesquisadores que as estudam.

Considerações históricas da relação da mulher com o bordado

A história da mulher começou a ganhar valor e mais estudos acadêmicos há relativamente pouco tempo se compararmos aos estudos relacionados aos homens. Assim como disse Priore (et al. 2018, p. 142), os historiadores não têm acesso a muitos documentos; é uma história que não está clara e, para que se possa analisá-la, é necessário a quebra dos preconceitos existentes nas fontes e na desconfiança que permeia o assunto. Por conta dessa falta de informação e fontes, quando a história das mulheres é contada, nem sempre a palavra "bordado" é citada diretamente; no entanto, toma-se a liberdade aqui de relacioná-la com todas as manualidades que compõem o cotidiano das mulheres para que essa investigação tenha mais informações concretas.

É de extrema importância frisar que os estudos sobre a mulher vêm aumentando e a sociedade está cada vez mais está disposta a dar o devido valor à estas, assim como ao seu cotidiano e às atividades praticadas por elas, como o próprio bordado:

> Da mesma forma, impulsionados também pela ascensão da história social e do recente foco nos acontecimentos locais e na vida familiar e cotidiana das pessoas, os estudos históricos estão seguindo novos rumos, encontrando hoje uma maior abertura para o desenvolvimento de uma história da mulher. Faz-se necessário remover a mulher da posição de obscuridade em que ela se tem mantido por séculos nos livros e compêndios tradicionais da história. Afinal, sem ela, a história, mesmo como tem sido escrita em seu sentido mais amplo e convencional, fica incompleta e, inevitavelmente, incorreta. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 15)

Para um maior esclarecimento dessa pesquisa, desde já é relevante dizer que, no estudo da mulher, precisamos considerar a coexistência de diferentes realidades. Portanto, quando algum fato for citado, não necessariamente será real para todas as mulheres. A realidade da mulher branca, principalmente de classes sociais mais altas, é e sempre foi mais privilegiada do que de uma mulher negra, que sofria e ainda sofre com a sociedade machista e racista que temos:

> Ao que tudo indica, entre as camadas empobrecidas a divisão dos papéis obedeceu muito mais às necessidades econômicas que qualquer preconceito sexual na distribuição de tarefas. A transferência da chefia dos domicílios para a mulher e nos núcleos familiares simples tornou a atuação feminina tão mais importante quanto mais íntima era a associação entre vida doméstica e trabalho produtivo. (PRIORE, 2018, p. 180)

Podemos afirmar que o bordado sempre foi ligado às mulheres, assim como dito anteriormente. Porém, ambos os sexos são capazes e podem ter aptidões para diversas áreas; como essa divisão de gênero foi culturalmente imposta, até hoje se faz verdadeira

por muitas pessoas. Assim como afirma Rocha-Coutinho (1994, p.16):

> [...] Os Estudos de Gênero, ao questionarem a visão convencional dos atributos masculinos e femininos, segundo a qual a sociedade era caracterizada por uma divisão social do trabalho – que situava o homem no espaço público e confinava a mulher no espaço privado do lar –, levaram à visão de que estes atributos e esta divisão não são resultados de forças naturais, mas, antes, são parte de todo um complexo de fenômenos cultural e historicamente determinados.

O antropólogo Laraia (2001, p.10) discute o tema e afirma como a convicção do determinismo biológico já é ultrapassada: "A verificação de qualquer sistema de divisão sexual do trabalho mostra que ele é determinado culturalmente e não em função de uma racionalidade biológica. [...]" (LARAIA, 2001, p. 10).

Mas, se não é possível afirmar que exista o determinismo biológico, como explicar que a maioria das mulheres segue o mesmo caminho, enquanto os homens seguem outro? Uma resposta possível é pela endoculturação, que refere-se ao conceito do comportamento do indivíduo que depende de um aprendizado. Assim como afirma Laraia: "Um menino e uma menina agem diferentemente não em função de seus hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada." (LARAIA, 2001, p.12).

Além de Laraia, Cuche (1996) também discorre sobre a endoculturação e como ela está impregnada nas sociedades:

> Desde os primeiros instantes da vida, o indivíduo é impregnado deste modelo, por todo um sistema de estímulos e de proibições formulados explicitamente ou não. Isto o leva, quando adulto, a se conformar de maneira inconsciente com os princípios fundamentais da cultura. [...] (1996, p. 81).

A partir dessas informações, é possível dizer que o trabalho manual, bem como o bordado, foram atribuídos às mulheres culturalmente. Portanto, apresentar uma cartografia sobre a relação das mulheres com os tecidos e a manualidade se torna de grande relevância. Essa cartografia começará com as mulheres indígenas no Brasil, perpassando pela chegada das portuguesas, o ensino diferente para meninos e meninas, o cotidiano das mulheres e finalizando com a influência dos movimentos feministas.

Antes do século XVI, assim como explica Priore (*et al.* 2018, p. 21), as mulheres indígenas brasileiras eram ensinadas a fiar algodão para a confecção de redes de dormir desde antes dos 7 anos; enquanto isso, os meninos eram ensinados a dominar o manuseio do arco e flecha para a realização da caça. De acordo com a autora (PRIORE, *et al.* 2028, p.23), as mulheres tinham esse contato com o tecido e o algodão só até a quinta classe – que corresponde até os seus 25 anos – e, depois disso, elas se tornam mães e passam a cuidar do marido e dos filhos. Portanto, na sexta geração – a fase mais velha da mulher, quando ela é desvalorizada na cultura indígena por não poder mais gerar filhos –, elas não lidam mais com o tecido. Isso nos faz refletir se a fiação torna-se algo aqui valorizado, uma vez que é apenas feito pelas mulheres em suas consideradas melhores gerações para a cultura indígena.

Considerando a relação do bordado e do tecido com as mulheres vindas de Portugal e as próximas gerações, estes determinavam não apenas sua classe social, como também a localidade do Brasil que elas habitavam:

> Ora, dentre as várias formas de ser notada, de chamar atenção, de ser admirada, o vestuário, ou a falta dele, era a preferida pelo público feminino. Decerto havia diferenças nas qualidades do tecido, na confecção, no estilo, nos adereços: uma coisa era a sinhá de família rica; outra, muito diferente, as mulheres muitas, aliás que respondiam sozinhas pela subsistência de seu lar, para não falar das escravas. Neste último caso, abre-se exceção às escravas pertencentes à gente rica que, por ostentação, fazia questão de vesti-las bem. O tecido e a forma do vestido indicavam o mundo em que vivia a mulher: as abastadas exibiam sedas, veludos, serafinas, cassa, filós, debruados de ouro e prata, musselina; as pobres contentavam-se com raxa de algodão, baeta negra, picote, xales brancos e pouca coisa mais; as escravas estavam limitadas a uma saia de chita, riscado ou zuarte, uma camisa de cassa grossa ou vestido de linho, ganga ou baeta. Além de chapéus variados, as mulheres ricas caprichavam no penteado. [...] (PRIORE, *et al.*, 2018, p. 54)

Foram essas mulheres portuguesas que vieram ao Brasil, de acordo com Rocha-Coutinho (1994, p.70), que ensinaram seus costumes e técnicas – inclusive aquelas com tecido, como o bordado. Portanto, essa herança portuguesa da mulher que fica em casa cuidando dos filhos e fazendo manualidades permanece fortemente estabelecida na maioria das famílias de classe média até o final do século XIX:

> Assim, a mulher de classe alta continuava a exercer sua função procriadora de assegurar herdeiros e suas atividades de espécie de administradora do lar: era ela quem dirigia os trabalhos de cozinha, quem supervisionava a arrumação da casa e o cuidado das amas e escravas com as crianças, quem se ocupava com os serviços de costura e agora, também, quem providenciava e organizava as reuniões e festas, cada vez mais frequentes. [...] (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 78)

Por outro lado, levando em conta a situação das mulheres de classe mais baixas, estas vendiam suas produções – sendo uma delas o bordado –, o que fez com que elas dominassem os locais públicos de venda e superassem os homens:

> A presença feminina foi sempre destacada no exercício do pequeno comércio em vilas e cidades do Brasil colonial. Desde os primeiros tempos, em lugares como Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, estabeleceu-se uma divisão de trabalho assentada em critérios sexuais, em que o comércio ambulante representava ocupação predominantemente feminina. [...] (PRIORE, *et al.*, 2018, p. 144)

Porém, um fato a se considerar é que a mulher, até mesmo quando passa a fazer parte do comércio, ainda assim é associada ao tecido; o mesmo acontece quando esta vai para a indústria, e, saindo do privado para o público, passa a dominar a indústria têxtil[2].

Podemos afirmar que, com o passar do tempo, enquanto as mulheres mais pobres usam o bordado como fonte de renda para sustentar suas famílias, as mulheres de classe mais alta passam a encontrar outras formas de se divertirem e passar o tempo, fazendo com que o bordado não seja mais a única forma de lazer (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 81).

Essa realidade da mulher mãe que fica em casa cuidando da família foi dada a ela, justamente, pelo fato de seu órgão reprodutor ser aquele que gera a criança, e não pelo fato da mulher ter mais aptidão por serviços domésticos:

[2] Esse assunto será aprofundado na p. 229.

> A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana. (BEAUVOIR, 2019, p. 65)

A diferenciação entre o masculino e feminino começa desde cedo nas escolas, onde os meninos têm aulas completamente diferentes das meninas no início do século XIX. Mas aqui é significativo ressaltar que, se anteriormente o bordado era passado apenas pelas famílias (das mães e avós para as filhas), a partir do momento que as meninas começam a frequentar as escolas, é lá que elas passam a aprender essa técnica, entre outras:

> Aqui e ali, no entanto, havia escolas – certamente em maior número para meninos, mas também para meninas; escolas fundadas por congregações e ordens religiosas femininas ou masculinas; escolas mantidas por leigos – professores para as classes de meninos e professoras para as de meninas. Deveriam ser eles e elas, pessoas de moral inatacável; suas casas ambientes decentes e saudáveis, uma vez que as famílias lhes confiavam seus filhos e filhas. As tarefas desses mestres e mestras não eram, contudo, exatamente as mesmas. Ler, escrever e contar, saber as quatro operações, mais a doutrina cristã, nisso consistiam os primeiros ensinamentos para ambos os sexos; mas logo algumas distinções apareciam: para os meninos, noções de geometria; para as meninas, bordado e costura. (PRIORE, 2018, p. 444)

A autora feminista Guacira Louro (2014, p. 66), que estuda sobre gênero, sexualidade e educação, afirmou a respeito da educação do início do século XX: "As escolas femininas dedicavam intensas e repetidas horas ao treino das habilidades manuais de suas alunas produzindo jovens 'prendadas', capazes dos mais delicados e complexos trabalhos de agulha ou de pintura."

O fato curioso é que, atualmente, as pessoas interessadas pela manualidade buscam essas informações com suas avós e mulheres mais velhas, trazendo uma retomada de séculos atrás, quando a mulher ainda não aprendia o bordado na escola. É determinante reiterar que essa realidade é concreta apenas para as mulheres de classes mais altas; quanto às mulheres de classe mais baixa, nem mesmo o ambiente escolar elas tiveram a oportunidade de frequentar.

Essa diferença social é bastante presente no cotidiano da mulher, relacionando-se diretamente com o bordado. Quando essa atividade fazia parte de um sustento e trabalho para a mulher, ela era malvista; por outro lado, quando as famílias tinham entre seus pertences a presença dos bordados – como toalhas de mesa, enxoval, cortinas –, significava que estas eram providas de dinheiro. Nos deparamos aqui com uma contradição: a riqueza da família poderia ser medida através da quantidade e qualidade dos bordados que possuía, mas quem os produzia não era valorizado pela sociedade. Portanto, a desvalorização não se dá pelo bordado em si ou pela técnica, e sim, pela mulher que o produziu e por seu trabalho.

O fato citado anteriormente – sobre a importância dada aos elementos bordados na vida privada – não se limitava aos itens da casa do dia a dia. Em comemorações, festas e casamentos, era pertinente que a família mostrasse seu valor através dos ornamentos,

sendo alguns deles bordados:

> [...] Até parentes ajudavam no abastecimento da festa: engordavam leitoas ou perus para a festa da sobrinha ou afilhada e, no dia, faziam-se assados em muitas casas amigas ou de parentes dos noivos. Assados eram colocados nas travessas de louça inglesa ou pratos de prata sobre toalhas de linho bordadas, que cobriam mesas (de cedro ou pau-d'arco) e aparadores. [...] (PRIORE, *et al.*, 2018, p. 260)

O século XX foi marcado por acontecimentos como as Guerras e, com a ausência do homem provedor, muitas mulheres passaram a sair da esfera privada e ocupar espaços na vida pública. É importante ressaltar que, mesmo quando a mulher passa a trabalhar fora de casa, ainda cabe a ela o trabalho doméstico integral e a criação dos filhos, dobrando a carga de trabalho dessas mulheres no século XX. Portanto, essa fase atípica fez com que as mulheres buscassem empregos, por exemplo, nas indústrias:

> De modo geral, um grande número de mulheres trabalhava nas indústrias de fiação e tecelagem, que possuíam escassa mecanização; elas estavam ausentes de setores como metalurgia, calçados e mobiliário, ocupados pelos homens. Em 1894, dos 5019 operários empregados nos estabelecimentos industriais localizados na cidade de São Paulo, 840 eram do sexo feminino e 710 eram menores, correspondendo a 16,74% e 14,15%, respectivamente, do total do proletariado paulistano. Na indústria têxtil, encontravam-se 569 mulheres, o que equivalia a 67,62% da mão de obra feminina empregada nesses estabelecimentos fabris. Nas confecções, havia aproximadamente 137 mulheres. Já em 1901, um dos primeiros levantamentos sobre a situação da indústria no Estado de São Paulo têxtil, enquanto as crianças respondiam por 22,79%. Em outras palavras, 72,74% dos trabalhadores têxteis eram mulheres e crianças. (PRIORE, *et al.*, 2018, p. 581)

Diante desses dados, é necessário refletir o motivo pelo qual a mulher era predominante maioria nos espaços da indústria ligados à tecelagem e ao manuseio do tecido. Isso porque, mesmo quando a mulher toma certa liberdade ao trabalhar fora e ganhar seu dinheiro, ela continua sendo colocada no lugar da delicadeza, feminilidade e da relação com o tecido – e, consequentemente, com o bordado –, lugar este que sempre foi imposto a ela. Esse fato pode ocorrer tanto por ser algo familiar – uma vez que são materiais com os quais há anos possuem contato –, ou mesmo, por ser uma indústria historicamente desvalorizada, que logo é jogada nas costas do sexo culturalmente desvalorizado.

Na história da mulher, está cada vez mais claro que esta é colocada como o sexo frágil culturalmente, sem qualquer relação biológica. Mesmo quando as mulheres se mostram capazes, seu trabalho ainda é desvalorizado pelos homens:

> Oportuno lembrar que em muitos casos essas mulheres demonstraram maior habilidade do que os homens no trato com certas máquinas, uma prova evidente de que as mãos femininas, afeitas aos trabalhos caseiros (as tais prendas domésticas), podiam lidar com uma prensa rotativa com a mesma facilidade com que bordavam uma almofada. Rápidas no aprendizado e estimuladas pela competição, assumiram os mais sofisticados ofícios. Apesar da desconfiança, apesar do preconceito, o indisfarçável preconceito mais visível nos países do Terceiro Mundo, embora também no mundo rico continuasse ecoando – e com que ênfase! – a famosa pergunta de Freud com aquela irônica perplexidade, "Mas afinal o que querem as mulheres?!". (PRIORE, *et al.*, 2018, p. 670)

O preconceito vivido pelas mulheres no mercado de trabalho não acarreta apenas em cargos mais baixos, mas também, gera uma diferença salarial extremamente

grande entre os gêneros. De acordo com Beauvoir (2019, p. 160), no final do século XIX na França, uma mulher com a mesma carga horária e no mesmo posto de trabalho de um homem, recebia apenas metade do salário deste. Na América do Norte, a realidade é bastante parecida: mesmo no século XX, o homem permanece recebendo o dobro. Infelizmente, essa barreira da diferença salarial entre gêneros é pauta de discussões até os dias atuais.

Assim como dito anteriormente, a mulher passa a trabalhar fora de casa, mas continua com todas as responsabilidades e deveres na esfera doméstica:

> [...] Tem-se enfatizado muito, na bibliografia sobre a mulher, o fato de o capitalismo ter operado essa cisão entre o público e privado e, excluindo a mulher da esfera pública, encarcerando-a no âmbito da casa, ter promovido sua subordinação. Mas acredito que essa constatação apresenta apenas uma face da moeda. O que ocorreu de fato foi a inclusão simultânea da mulher nas duas esferas, a pública e a privada, de modo contraditório. Dessa maneira, a condição feminina passou a sofrer de uma ambiguidade (ou contradição) fundamental: a percepção de sua igualdade enquanto indivíduo na esfera do mercado e de sua desigualdade enquanto mulher, ancorada na esfera doméstica da reprodução. (DURHAM, 1983, p. 34)

Essa realidade vivida pela mulher na Europa e nos Estados Unidos também estava presente no Brasil. Portanto, as mulheres brasileiras sofriam, e ainda sofrem, uma desigualdade tal qual a de mulheres do restante do mundo.

Em contraponto a esses fatos, o mesmo período do início do século XX trazia uma outra realidade em relação ao bordado no Nordeste no Brasil, em que o mesmo era bastante valorizado. O cangaço trouxe diversos impactos para o contexto brasileiro: um deles foi a influência da forma de vestimenta que os cangaceiros e cangaceiras adotaram, com muitas ornamentações e símbolos em suas roupas, feitos muitas vezes de bordado. Por isso, a técnica era muito valorizada pelo líder Virgulino Ferreira da Silva (1898 - 1938) – também conhecido como Lampião –, e tantos outros cangaceiros homens, fato incomum no restante do país naquela época.

Porém, o mais curioso é o fato de que o bordado não era apenas praticado pelas mulheres. Os homens do grupo também praticavam a manualidade com tanta frequência e tão bem quanto as cangaceiras:

> No sertão do começo do século XX, o manejo de linhas e agulhas não era uma atividade exclusivamente feminina. Os vaqueiros produziam os próprios gibões e chapéus e primavam pela beleza, além do aspecto utilitário da indumentária. Cangaceiros também se dedicavam à produção de seus trajes – mais do que simples vestimentas, verdadeiros uniformes de guerra. Se Lampião apreciara o bordado de Dadá era porque dominava o assunto e sabia reconhecer a sofisticação de uma trama. Entre os sertanejos, costurar e bordar não era ocupação que denunciasse pouca macheza. (NEGREIROS, 2018, p. 70)

Podemos dizer, portanto, que havia exceções quanto ao bordado ser atribuído apenas ao sexo feminino. Porém, era apenas uma pequena parcela da população, enquanto todo o restante seguia os valores e costumes citados anteriormente.

A realidade da mulher começa a mudar, mesmo que de maneira singela, com os movimentos feministas a partir da década de 60. O arranque desse movimento se deu nos países do primeiro mundo, que logo influenciaram outros países como o Brasil. Foi

um momento muito marcante para a história da mulher e pela luta de seus direitos. Mesmo que em nossa sociedade ainda permaneça bastante o machismo e o patriarcado – pois ainda há uma longa trajetória pela frente –, podemos dizer que certas mudanças foram feitas.

Essas mudanças acarretaram diversos comportamentos nas mulheres da época. Aqui é preciso notar que uma parcela das mulheres acabou se afastando de atividades ditas "femininas" outrora relacionadas à elas – como o bordado –, o que significava uma volta aos padrões antigos. Elas se viram obrigadas a largar de certos costumes para se imporem de maneira mais eficaz na sociedade:

> Nesta busca, velhas ideologias políticas – entre elas, as que separam o público e confiando as mulheres ao setor privado – foram contestadas. A distinção que se fazia entre homem e mulher passou a ser vista como distinção mais política do que biológica, ocultando, na verdade, a relação fundamental de exploração e dependência das mulheres com relação aos homens. Fechadas na família, as mulheres, durante séculos, produziram e reproduziram a força de trabalho de que a sociedade necessitava e esta função, até então ligada a uma característica "biológica" feminina, mostrou ser, na verdade, uma categoria econômico-social. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 113)

Em contrapartida, a outra parcela das mulheres se mantém conectada a atividades como o bordado durante o século XX, a fim de se provar nos dois campos: trabalhadora na esfera privada e na esfera pública. O bordado é uma referência feminina; um símbolo imposto culturalmente às mulheres:

> Tendo entre suas preocupações evitar as oposições binárias fixas e naturalizadas, os estudos de gênero procuram mostrar que as referências culturais são sexualmente produzidas, por símbolos, jogos de significação, cruzamento de conceitos e relações de poder, conceitos normativos, relações de parentesco, econômicas e políticas. (MATOS, 2000, p. 17)

Portanto, fica clara a dualidade das mulheres em relação ao bordado e ao que era considerado feminino pelos conservadores. Denota-se a existência de dois principais caminhos a serem seguidos: de um lado, o total afastamento das atividades que eram relacionadas à elas; do outro lado, uma conexão crescente com as atividades, de maneira a se provarem mulheres na sociedade. É claro que não se deve generalizar: muitas mulheres não se encaixavam em nenhuma dessas opções, mas, ainda assim, é válido ressaltar aqui que essa indecisão fazia parte do cotidiano de muitas mulheres do século XX.

Para finalizar a discussão em torno da relação da mulher com o bordado, o tecido e as manualidades, uma questão de suma importância é o uso desses instrumentos e técnicas como forma de registro da história dessas mulheres, que foi esquecida por muito tempo. Além dessa válida documentação em forma de arte e linguagem, o relato oral dessas mulheres traz informações bastante valiosas: "Os jornais, a imprensa feminina, a documentação oficial, cartorial e censos não são descartados, bem como a história oral, que vem sendo utilizada intensamente e de maneira inovadora." (MATOS, 2000, p. 22)

Os bordados produzidos por essas mulheres trouxeram suas memórias e identidades individuais. Assim como reconhece Stallybrass (2012): "A roupa tende, pois, a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória." (2012, p. 14)

A expressão de Rosana Paulino e Clara Nogueira através do bordado

A técnica de bordado nem sempre foi vista como arte; pode-se dizer que o movimento de legitimar essa expressão como artística é bastante recente. Ainda há uma grande discussão do que é considerado arte, bem como se o artesanato pode ser incluído nessa categoria. Isso se dá pois, como já dito, essa técnica sempre esteve relacionada a mulher, que por muito tempo – erroneamente – era considerada o sexo mais frágil. Portanto, a pintura praticada pelos homens, por exemplo, esteve por muito tempo em um patamar acima do bordado.

Como explica Simioni (2021, p.1), desde o século XVI, as academias deixavam essa divisão de gênero bem clara, colocando as mulheres em segundo plano. Com isso, elas eram obrigadas a praticar as técnicas e modalidades que eram vistas como mais "baixas", e, entre essas, as artes têxteis aplicadas e consideradas domésticas, como o bordado.

Porém, esse cenário tem mudado cada vez mais:

> Em finais do XIX, com o declínio do prestígio das Academias, essa situação começou a se transformar. Isso não quer dizer que as hierarquias tenham desaparecido. Mas houve uma revalorização dos suportes têxteis, levada a cabo pelos movimentos Art Nouveaux (francês, austríaco, alemão e italiano) e, especialmente, pelo movimento Arts & Crafts na Inglaterra. Ao fazer a crítica da sociedade capitalista, sobretudo da alienação que ela engendra quando afasta o trabalhador da concepção, privando-o de uma visão completa sobre o processo de produção dos objetos, William Morris propôs a retomada dos métodos tradicionais e artesanais, pois neles o trabalhador participava de todas as etapas da produção. Foi nesse contexto que se retomou a produção têxtil, notadamente de tapetes, dentro de uma proposta artística então revolucionária, ainda que remontasse ao passado em especial à imagem da produção medieval que ocorria nas corporações de ofícios – para fazer a crítica do presente. (SIMIONI, 2010, p. 5)

Com o reconhecimento do bordado como arte, a técnica foi aderida por muitos artistas, inclusive brasileiros. Entre eles, as artistas Rosana Paulino e Clara Nogueira se destacaram na presente pesquisa, por serem mulheres e expressarem, através de seus trabalhos com o bordado, as lutas feministas e racistas – pautas de extrema importância, utilizando a técnica como forma de comunicação visual com forte carga expressiva.

Clara Nogueira é fundadora do projeto de bordado e artesanato têxtil "Linhas de Fuga". Seu trabalho artístico aborda temas do feminino, trazendo questões bastante pessoais, mas que se relacionam com todas as mulheres. Através do bordado, ela debate temas como a maternidade e abusos sofridos durante a vida.

Desde o início de seu trabalho têxtil, seu principal objetivo era tratar desses temas e mostrar como o bordado poderia ser visto como uma forma de linguagem artística. Para ela, essa forma de expressão não deveria ser válida apenas para artistas com seus nomes consagrados, mas também, pelas mulheres que bordam como prática de artesanato. Como disse Montenegro (2017), Clara Nogueira se questiona muitas vezes do porquê suas peças bordadas são consideradas obras de arte, enquanto as peças de muitas artesãs são consideradas artesanato e não fazem parte de exposições, por exemplo.

Portanto, seu trabalho é de extrema importância para a conscientização da população, não apenas nesse aspecto, mas também diante do movimento feminista e todos os temas que ele aborda. A artista se apropriou do bordado, símbolo feminino, para fazer

tais discussões e transcendeu a técnica:

> Como se pode ver, em Linhas de Fuga, o bordado toma outros rumos, misturando-se a um discurso político, bem característico do que se compreende hoje como arte contemporânea. Em tempos nos quais a nudez é castigada, e o abuso ao corpo feminino, aceito – na música, na TV, no dia a dia –, os bordados de Clara tornam-se parte da luta feminista, ainda que delicadamente nivelados. (MONTENEGRO, 2017)

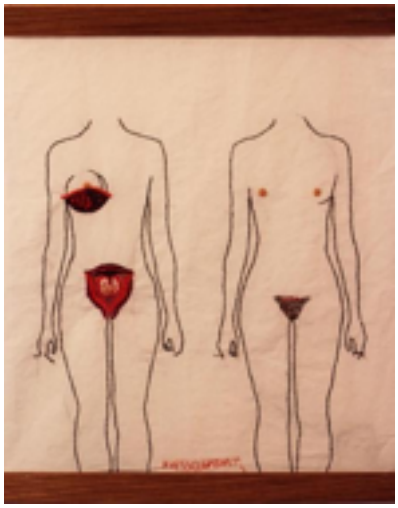

Figura 1: Jose dentro (2016) de Clara Nogueira. Disponível em: https://extrato.art/linhas-de-fuga/jose-dentro. Acesso em: 23/07/2021. Figura 2: Avesso (2016) de Clara Nogueira. Disponível em: https://extrato.art/linhas-de-fuga/jose--dentro. Acesso em: 29/07/2021.

As duas obras de Clara Nogueira aqui trabalhadas são bastante representativas de seu trabalho. A primeira, intitulada "Jose dentro" (2016), foi desenvolvida e bordada durante sua gestação. A concepção da obra surgiu quando a artista foi atrás de informações sobre a gestação e o corpo feminino – informações essas que ainda são muito restritas e de difícil acesso para a população feminina, principalmente para as classes mais baixas. Por isso, ela expressou seu desconforto com a gestação de uma forma tão poética, usando o bordado como linguagem para transmitir seu medo e mostrar, às mães e futuras mães, que elas não estão sozinhas com esse sentimento.

A obra "Avesso" (2016) também retrata o corpo feminino, trazendo-o nu em uma visão tanto externa, quanto interna. O primeiro corpo representado mostra as partes íntimas das mulheres sem a pele; as linhas em tons de vermelho e rosa representam os músculos e órgãos. Logo ao lado, está a representação bordada do corpo nu da mulher, assim como é visto de fora. Esta é mais uma obra que dialoga com questionamentos das mulheres em seu cotidiano, em que são bombardeadas com ideias de estética inatingíveis, provando para todas que não estão sozinhas.

Além das obras de Clara Nogueira, Rosana Paulino é outra artista que também aborda a pauta feminista em seu trabalho, bem como a luta antirracista. Ambas as artistas utilizam sua história pessoal, vivências autobiográficas e ancestralidade para contestar e buscar conexão com outras mulheres que passam pelas mesmas realidades. Além disso, elas contribuíram para transformar o bordado em símbolo de resistência feminina e tirar a carga de inferioridade que, por um tempo, caminhou ao lado da técnica.

Um dos diferenciais das obras de Rosana Paulino é a forma como ela aborda os temas, trazendo-os muito próximo de sua realidade e utilizando a sua história e de sua família como exemplo. A artista faz isso de uma forma que, mesmo que essa identidade seja pessoal e individual, ela é relacionável com grande parte das mulheres negras no Brasil, o que torna suas obras ainda mais especiais:

> "A característica marcante das obras de Rosana Paulino é certamente a tessitura de uma identidade simbólica a partir das vivências autobiográficas e da memória da história da mulher negra no Brasil que impregna, de modo velado, o tecido social do país." (MARQUES, 2016, p. 2)

Por isso, um dos motivos pelos quais Rosana Paulino escolhe o bordado como linguagem artística é para trazer esse elemento do cotidiano presente nas vidas das mulheres, trazendo assim, suas memórias: "Em várias obras, Rosana Paulino utiliza a costura e o bordado como técnica e formas de registro, os quais, segundo a artista, constituem maneiras de trabalhar a memória, comunicar-se." (BAMONTE, 2008, p. 295).

Figura 3: Bastidores (1997) de Rosana Paulino. Disponível em: https://twitter.com/MuseuArteRio/status/1167238000595668998. Acesso em: 23/07/2021.

Na série "Bastidores" (1997), uma das obras mais famosas da artista, Paulino usa fotos de mulheres negras, sendo algumas da sua própria família. Ela utiliza os bastidores – título da obra e instrumento para manuseio e execução do bordado – como moldura. Porém, a parte mais representativa da obra são os bordados em linha preta, feitos sem precisão e com bastante agressividade e força, cobrindo as bocas, testas e gargantas dessas mulheres como forma de denúncia:

> [...] a artista paulistana vai além, ao denunciar uma minoria resultante de uma combinação ainda mais representativa: uma mulher negra, proveniente de classe menos favorecida. Além de pertencer a essa minoria, Rosana ainda a retrata, concedendo a sua obra uma conotação questionadora, autobiográfica e social, ao abordar suas próprias raízes juntamente às da formação da arte brasileira. (BAMONTE, 2008, p. 294)

Dessa forma, além do bordado representar o silenciamento das mulheres, e principalmente, das negras no Brasil, a artista também "[...] utiliza os fios como uma tentativa de costurar o lugar da mulher negra na história [...]" (MARQUES, 2016, p. 6), já que esta foi esquecida e deixada de lado, perdendo sua história e seu lugar no mundo com o passar do tempo.

Figura 4: Parede da Memória (1994 – 2015) de Rosana Paulino. Disponível em: https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino. Acesso em: 23/07/2021.

Na obra "Paredes da Memória" (1994 – 2015), Paulino usa, mais uma vez, fotos de seus familiares. O bordado aparece costurando e juntando as fotos. Porém, o que mais chama atenção é o uso dos "patuás" – amuletos de religiões de matriz africana –, que, juntamente ao bordado e às fotos, são, mais uma vez, instrumento de denúncia para a população negra, que é até hoje silenciada.

Portanto, esse novo olhar para o bordado vindo de artistas como Clara Nogueira e Rosana Paulino é de grande importância. Suas obras fazem com que a técnica deixe de ser desvalorizada e levada ao segundo plano, passando a assumir um papel de extrema relevância na arte como linguagem.

Considerações finais

Através da cartografia da relação das mulheres com o bordado, é possível concluir que a técnica foi atribuída à elas culturalmente, sempre andando lado a lado. Por isso, tanto a mulher quanto o bordado foram reduzidos ao segundo plano.

Porém, com o desenvolvimento da sociedade e com o passar do tempo, o devido reconhecimento ao gênero feminino foi sendo estabelecido, assim como o reconhecimento da técnica como instrumento artístico. Isso fez com que muitos artistas se apoiassem no bordado para expressarem suas angústias e subjetividades.

Quando o bordado é utilizado como expressão por artistas como Clara Nogueira e Rosana Paulino, as linhas deixam de ser apenas uma técnica, tornando-se instrumento de denúncia e resistência das principais lutas sociais na atualidade. Pautas como feminismo e racismo devem estar cada vez mais presentes. Diante disso, o bordado – que sempre esteve presente na vida das mulheres –, agora pode carregar simbolismos atuais, relevantes e positivos às pessoas que o desenvolvem e ao público que consome tal produção.

Referências

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. **A Identidade da Mulher Negra na Obra de Rosana Paulino: Considerações sobre o Retrato e a Formação da Arte Brasileira.** Anpap, Florianópolis, 17, p. 286 a 297, agosto de 2008. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/028.pdf, acesso em: 21/07/2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos.** V. 1. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** 1. Ed. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1996.

DURHAM, Eunice R. et al. **Perspectivas antropológicas da mulher 3**. 1 Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A. 1983.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 2001.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista.** 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes 2014.

MATOS, Maria Izilda S. de. **Por uma história da mulher.** 1 Ed. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração. 2000.

MARQUES, Tatiana Lee, MYCZKOWSKI, Rafael Schultz. **Identidade tecida: Rosana Paulino costurando os sentidos da mulher negra.** Estudio, vol. 7, Lisboa, março de 2016. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/handle/10451/38709, acesso em: 21/07/2021.

MONTENEGRO, Eduardo. **Bordado, Arte Contemporânea.** Revista Continente, Companhia Editora de Pernambuco, Recife, 24 de out. de 2017. Disponível em: https://revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/bordado--arte-contemporanea Acesso em: 26 de abr. de 2021.

OLIVEIRA, Marilsa de, MOSSI, Cristian Poletti. **Cartografia como estratégia metodológica: inflexões para pesquisas em educação.** Conjectura, Caixias do Sul, v. 19, n. 3, p. 185 – 198, set./dez. 2014.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: A mulher brasileira nas relações familiares.** Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda. 1994.

PRIORE, Mary de. et al. **História das mulheres no Brasil.** 1 Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2018.

SIMIONI, A. P. C. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan.** IN: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html, acesso em: 21/07/2021.

O FEMININO NA ATUALIDADE: UMA DISCUSSÃO SOBRE O *FEMINEJO* À LUZ DA INDÚSTRIA CULTURAL

Ana Claudia Pompeu Torezan Andreucci (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]
Michelle Asato Junqueira (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[2]
Maria Rita Mazzucatto (Escola de Comunicações e Artes - ECA)[3]

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar o recente movimento musical do sertanejo feminino, também denominado *feminejo*, à luz de teóricos da indústria cultural e da espetacularização dos meios de comunicação, principalmente Theodore Adorno, Max Horkheimer e Guy Debord, não sem oferecer contrapontos de interpretação.

Feminejo é um neologismo que designa o protagonismo de mulheres à frente deste estilo musical. O sertanejo, originalmente música própria do interior do Brasil e que retratava em essência a vida do homem rural, passou por um processo de reformulação nos anos 2010 que deu origem ao que se convencionou chamar de sertanejo universitário. Embora com contornos mais contemporâneos, este gênero ainda era predominantemente masculino, cenário que se modifica com o surgimento das duplas *feminejas*, que têm como lideranças nomes como Naiara Azevedo, Paula Fernandes, Marília Mendonça e as duplas Simone & Simaria e Maiara & Maraisa. "É o que chamamos de sertanejo feito por mulheres, com temas que vão desde *empoderamento* até *sofrência*, superação e companheirismo" (TERAYAMA, 2019).

Para fazer esta análise, propomos a metodologia do critério epistemológico e teórico, a fim de, a partir da revisão e discussão teóricas sobre o tema, contribuirmos para uma visão não instrumentalista das ciências humanas (LOPES, 2003). A instância epistemológica tem por função a vigilância da pesquisa no que diz respeito à construção do

[1] Possui Pós-Doutoramento em Direitos Humanos pelo Centro de Estudos Avançados da Universidade Nacional de Córdoba, Argentina; em Novas Narrativas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e em Direitos Humanos e Democracia pelo Instituto *Ius Gentium*, Portugal. Doutora e Mestre pela PUC/SP. Professora do Curso de Graduação em Direito da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Professora Convidada do Pós-Graduação Lato Sensu da ECA/USP. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Criadirmack: direito à vez e à voz de crianças e adolescentes da Faculdade de Direito da UPM. Pesquisadora no Grupo "Políticas Públicas como Instrumento de Efetivação da Cidadania" da UPM e no Grupo de Estudos de Novas Narrativas (GENN- ECA/USP). Membro da Comissão de Direitos Infantojuvenis da Ordem dos Advogados do Brasil, Secção São Paulo e do Instituto Brasileiro de Direito da Criança e do Adolescente (IBDCRIA). E-mail: anatorezan@andreucci.com.br

[2] Doutora e Mestre em Direito Político e Econômico pela Universidade Presbiteriana Mackenzie-UPM. Especialista em Direito Constitucional com extensão em Didática do Ensino Superior. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Criadirmack: direito à vez e à voz de crianças e adolescentes da Faculdade de Direito da UPM. Vice-líder dos grupos de pesquisa "Políticas Públicas como Instrumento de Efetivação da Cidadania". Pesquisadora no grupo CNPq "Estado e Economia no Brasil". Coordenadora de Pesquisa da Faculdade de Direito da UPM. Professora do curso de graduação em Direito da mesma instituição. Membro da Comissão de Direitos Infantojuvenis da Ordem dos Advogados do Brasil, Secção São Paulo e do Instituto Brasileiro de Direito da Criança e do Adolescente (IBDCRIA). E-mail: michelle.asatojunqueira@gmail.com

[3] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduada em Comunicação Social com Habilitação em Relações Públicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa CNPq Criadirmack: direito à vez e à voz de crianças e adolescentes da Faculdade de Direito da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Pesquisadora do Grupo de Estudos de Novas Narrativas (GENN-ECA/USP). Membro da Comissão de Direitos Infantojuvenis da Ordem dos Advogados do Brasil/São Paulo (OAB-SP). E-mail: mr.mazzucatto@gmail.com

objeto científico de estudo e aos obstáculos que possam aparecer em sua constituição, visando autocorreções. Já a instância teórica se refere ao objeto científico pelas hipóteses e conceitos teóricos, de forma a interpretá-lo sob esses aspectos. É composta pelas etapas de formulação conceitual do objeto e sua explicitação. Em complemento ao método escolhido, reforçamos a importância do olhar holístico e interdisciplinar, conforme os moldes promulgados pelo Paradigma da Complexidade (MORIN, 2000).

O gênero *feminejo* no Brasil: Origens e configurações atuais

O gênero musical sertanejo é uma marca cultural brasileira. Segundo Seixas (2020), a modalidade surge no século XX para diferenciar a produção musical proveniente de fora dos grandes centros urbanos do país. Inicia-se essa produção a partir da herança subalterna e, mais recentemente, a música sertaneja passa por muitas modificações, seguindo a tendência à hibridização, ou seja, mixagem com outros estilos e modernização (SEIXAS, 2020). Ademais:

> Traçar a genealogia de uma canção popular massiva abrange localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são "incorporados" e "*excorporados*" em determinadas expressões musicais). (JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 41)

Seixas (2020) ainda considera que o estilo feminino atual deriva, embora diferencie-se, da *sofrência* e, assim, "[...] é possível considerar que o *feminejo* é herdeiro direto das características sertanejas de subalternidade e hibridização" (SEIXAS, 2020, p. 48). Isso porque é considerada uma vertente diferente do que se convencionou denominar de sertanejo universitário e ganha cada vez mais lugar ao sol na indústria.[4] Embora não seja considerado o mesmo estilo das duplas contemporâneas masculinas, o *feminejo* dialoga com ele e, apesar de não ser característica exclusivo de cantoras e duplas de mulheres, também reproduz falas machistas e cerra o mercado para outras artistas de gêneros semelhantes (SEIXAS, 2020).[5] Mais especificamente sobre esse duplo processo, temos que:

> Ademais, podemos identificar que a tática utilizada pelo *feminejo* para escapar da subalternidade foi a mesma da música sertaneja, o hibridismo. O *feminejo* se constitui sonoramente a partir da mesma identidade melódica e rítmica da sofrência, versão mais recente da música sertaneja. Além dessa semelhança, o *feminejo* se aproxima também das narrativas das canções interpretadas pelas duplas masculinas sertanejas. Essa é outra característica da subalternidade, pois o sujeito precisa se valer de elementos externos à sua cultura para se fazer ouvido. Contudo, no *feminejo*, a tática guardava em si uma estratégia de aproximação da realidade feminina à masculina através da aproximação de suas narrativas. (SEIXAS, 2020, p. 48-49).

Sobre a relação do *feminejo* com suas origens masculinas, apontamos duas evidências: seus temas em si, muito semelhantes à pauta das duplas de homens do sertanejo

[4] Marília Mendonça, por exemplo, foi em 2020 a artista mais ouvida no popular streaming de música, Spotify, e também no YouTube (O GLOBO, 2020). Além disso, a artista é mais seguida também no Spotify do que artistas consagrados mundialmente, como os Beatles (DIÁRIO DO NORDESTE, 2021).

[5] Exemplo disso é o atual momento da carreira da cantora Paula Fernandes, que não faz parte do movimento *feminejo* (GAZETA DIGITAL, 2019).

universitário/*sofrência* e a negativa de suas representantes em adotar expressamente pautas feministas. As fundadoras do estilo no Brasil podem ser consideradas "Marília Mendonça, Maiara & Maraisa, Simone & Simaria e Naiara Azevedo [...]" (SEIXAS, 2020, p. 43) e em entrevistas quase sempre negam envolvimento com o feminismo em sua atuação.

> As mulheres do *feminejo* não costumam se considerar abertamente feministas. Pelo contrário, rejeitam esse título que tão bem lhes cabe, mas que, para elas e para muitas brasileiras, soa mal. Algumas das maiores representantes do gênero – Maiara e Maraísa, Naiara Azevedo e Simone e Simaria – só admitem ter "dez centavos de feminismo". (AUDI; FELIZARDO, 2018).

Não negamos a importância deste movimento, mesmo com seus apenas "dez centavos de feminismo" (AUDI; FELIZARDO, 2018), mas suas contradições não param por aí. O *empoderamento* feminino destituído de seu viés político é uma pauta do *feminejo*. Entretanto, suas letras flertam frequentemente com posicionamentos machistas e, por vezes, pouco entregam ao que se propõem. Ainda segundo Seixas (2020), a complexidade do movimento pode ser expressa a partir dessa dicotomia. "Ao mesmo tempo que algumas canções trazem enunciados que dão suporte à [...] luta feminista, vemos outras que reproduzem a lógica machista" (SEIXAS, 2020, p. 50).

Além disso, são compreensíveis e marcas do estilo sertanejo as pautas românticas (BRUCK; COELHO, 2019), mas entendemos que o *feminejo* pouco se diferencia do olhar masculino sobre a questão. Entretanto, está longe de esgotar suas possibilidades. Sobre o diálogo entre os universos masculino e feminino a partir das canções *feminejas*, Seixas (2020) analisa que:

> Ainda que o *feminejo* expresse em sua narrativa a ideia da mulher forte, resiliente, capaz de superação da dor, de se proporcionar felicidade independente de qualquer coisa, em determinados momentos podemos perceber atravessamentos da lógica machista. Há uma comparação entre o modo de sofrer por amor das personagens femininas das canções *feminejas* e os personagens masculinos das canções de *sofrência* [...]. Nas narrativas *feminejas* encontramos mulheres que se colocam de maneira forte diante da dor, com brio diante da traição, altivez na separação e suficientemente independentes para, publicamente, 'afogar as mágoas' com grandes doses de álcool. Essas são características ligadas ao universo masculino. A exibição de comportamentos iguais entre homens e mulheres quando em meio às dores de amor mostra que novas subjetividades constroem a mulher contemporânea. Isso é um reflexo da luta feminista por igualdade entre os gêneros. (SEIXAS, 2020, p. 49-50).

Além dessa questão, a negativa à politização do estilo musical também deixa antever seus problemas e limitações, o que abre margem para nossa interpretação do *feminejo* à luz da crítica à indústria cultural, conforme a seguir.

Análise do *feminejo* à luz da crítica à indústria cultural

Inicialmente, contextualizamos nossa escolha de enfoque para a análise a partir da crítica da indústria cultural, proposta e desenvolvida pelos acadêmicos da Escola de Frankfurt. Embora dialogue com seu tempo, tal teoria crítica, que contém aportes da comunicação, da sociologia e de outras ciências humanas, tem contado com atualizações, notadamente nos Estados Unidos, e ainda se mostra relevante enquanto lente para análise da contemporaneidade (RÜDIGER, 2008). A indústria cultural, tal como a

concebiam Adorno e Horkheimer, resulta na produção de mercadorias específicas, em bens simbólicos de natureza cultural que compreendem narrativas para a produção de discursos do viver e se apresentar no *lócus* social, compreendidos discursos, ações e narrativas da existência na social com a mediação dos chamados bens culturais (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 23).

Tais teorias podem ser aplicadas com muita ênfase no denominado *feminejo* pelo claro processo de pasteurização, de apropriação de pautas vanguardistas e a modificação desse discurso, visando suavizá-lo, o que já foi detectado por grandes autores da Escola de Frankfurt. Esses autores atacam e criticam ferrenhamente a postura dos meios de comunicação de massa, notadamente no início do século XX, os quais, segundo eles, criaram uma indústria cultural submetida à lógica do mercado, não mais atentando para o refinamento das artes e causando, ademais, alienação dos espectadores. Segundo Adorno, "[...] a *práxis* da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais", além de afirmar que o consumidor "[...] não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto" (ADORNO, 1978, p. 288). Eles defendem ainda o caráter mercantil e controlador da indústria cultural, que objetiva a padronização dos indivíduos, tratando-os como objeto ideológico na adaptação de produtos para o consumo (ADORNO, 1978).

Dessa forma, a indústria cultural se constrói com a adaptação de produtos ao consumo de uma massa passiva, sem participação intelectual, que serve como ideologia para o sistema de dominação sobre os hábitos de vida e consumo das pessoas, recorrendo quase sempre a atrativos que dialoguem com nossas punções mais inconscientes, e ainda, como processo de reprodução ideológica e imposição de modelos comportamentais, o conformismo e a obediência (ADORNO, 1978).

Outra importante contribuição sobre a teoria crítica da indústria cultural reside na obra A Sociedade do Espetáculo, de Guy Debord, que foi lançada em novembro de 1967, em Paris. A obra possui um quê de vanguarda e profecia, lançando luzes para um futuro não tão distante, tempos que em a aparência suplanta a essência, tempos em que a imagem passa a ser projetada, simulada e construída e o espetáculo não se configura como um conjunto de imagens, mas sim uma relação de cunho social mediada por elas. Para Debord, na sociedade moderna, e que será também considerada como sociedade do consumo, há uma reificação, uma simbologia em larga escala da fetichização[6] do mundo, das pessoas, dos objetos. A mercadoria e seus derivados ocupam lugar central na vida social. Apenas ela é visível, não como essência, mas como representação do viver. Nesta sociedade, aparentar é o verbo nuclear e condição de existência em uma seleção acumuladora de imagens e espetáculos e tudo que "[...] era vivido diretamente tornou-se uma representação" (DEBORD, 1997, p. 13).

[6] Sobre o tema ver Richard Gombim: "[...] a degradação e a decomposição da vida cotidiana correspondem à transformação do capitalismo moderno. Nas sociedades de produção do século XIX (cuja racionalidade era a acumulação de capital), a mercadoria tinha-se tornado um fetiche na medida em que era considerada como figurando um produto (objeto), e não uma relação social. Nas sociedades modernas, em que o consumo é a última *ratio*, todas as relações humanas têm sido impregnadas da racionalidade do intercâmbio mercantil. É o motivo (...) O espetáculo instaura-se quando a mercadoria vem ocupar totalmente a vida social. É assim que, numa economia mercantil-espetacular, à produção alienada vem juntar-se o consumo alienado. O pária moderno, o proletário de Marx, não é já tanto o produtor separado do seu produto como o consumidor. O valor de troca das mercadorias acabou por dirigir o seu uso. O consumidor tornou-se consumidor de ilusões" (GOMBIN, 1972, p. 82).

Para que exista uma sociedade do espetáculo, há que se falar no poder da comunicação de massa, aquela que busca atingir um público grandioso, com mensagens espalhadas dinamicamente. A comunicação em um só tempo tanto pode representar um setor industrial de absoluta relevância, como também uma simbologia para o consumo, "[...] um investimento tecnológico em contínua expansão, uma experiência individual cotidiana, um terreno de conflito político, um sistema de mediação cultural e de agregação social, [...] etc." (WOLF, 2008, p. 4).

É nesta sociedade da informação, delineada por uma comunicação de massa, que as imagens e representações demarcam o seu território e possuem um poder de evocação para fins também de mobilização,[7] mas também podem fazer existir ideias ou representações (BOURDIEU, 1997, p. 28). As atividades e representações de consumo e bens culturais ocorreriam dentro de um campo simbólico, no qual os indivíduos estariam em constante movimento e o conceito de campo poderia ser entendido como um espaço de produção de relações sociais objetivas, considerando as interações instituídas entre os atores envolvidos neste processo. Bourdieu (1998) ainda atentou para a análise da posição ocupada por estes atores e suas condições sociais, que determinariam o nível das relações estabelecidas ditando a construção de espaços e lutas simbólicas:

> O campo de produção simbólica é um microcosmo da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nessa medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção. (BOURDIEU, 1998, p. 12)

A partir dessa contextualização sobre preceitos basais da teoria crítica escolhida, postulamos que nossa visão sobre o impacto do rolo compressor da indústria cultural e da tendência à espetacularização midiática sobre o *feminejo* baseia-se nos indícios comunicacionais de suas representantes e também seus produtos em si. Ao invés de falarem abertamente sobre causas sociais, as cantoras rejeitam certos rótulos que constituem importantes bandeiras para a inclusão, a diversidade e a igualdade de gênero. Esse posicionamento dialoga e traz contornos da sociedade do espetáculo, que se baseia, além dos fatores mencionados, na necessidade de que o público se sinta isolado a partir de suas produções, ou seja, deve haver o "isolamento das multidões solitárias" (DEBORD, 1997, p. 23). Para Debord (1987), a comunicação de massa pode se inserir como instrumento de dominação e de caráter unilateral de imposição na medida em que:

> [...] o espetáculo não é o produto necessário do desenvolvimento técnico, visto como desenvolvimento natural. Ao contrário, a sociedade do espetáculo é a forma que escolhe seu próprio conteúdo técnico. Se o espetáculo, tomado sob o aspecto restrito dos "meios de comunicação de massa", que são sua manifestação superficial mais esmagadora, dá a impressão de invadir a sociedade como simples instrumentação, tal instrumentação nada tem de neutra: ela convém ao automovimento total da sociedade. Se as necessidades sociais da época na qual se desenvolvem essas técnicas só podem encontrar satisfação com sua mediação, se a administração dessa sociedade e qualquer contato entre os homens só se podem exercer por intermédio dessa força de comunicação instantânea, é porque essa "comunicação" é essencialmente unilateral (DEBORD, 1997, p. 20-21)

[7] Sobre o tema, temos que é "[...] por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar" (WOODWARD, 2007, p. 18).

Mais a fundo, temos ainda que:

> A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas deum outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte. (DEBORD, 1997, p. 24)

Neste sentido, ressaltamos aqui a interface das temáticas da *sofrência* masculina com o *feminejo*. Estas podem não guardar grandes semelhanças com o universo feminino, mas são abordadas no feminejo e tornam-se populares, possivelmente pela lógica da espetacularização, que pode estar criando demandas e retroalimentando essa indústria cultural.[8] Esta afirmação pode não dar conta de toda a complexidade do estilo e sua popularização, mas sugerimos que em alguma medida seja real o mecanismo do *feminejo*, assim como de outros produtos dessa indústria, de atender a uma demanda que este mesmo tenha criado. Embora trate de temas universais, como amar, sofrer e se relacionar, a forma como o faz não necessariamente dialoga com as mulheres, seu público-alvo. A herança da *sofrência* masculina foi, assim, imposta e levemente adaptada a esse novo público consumidor.

Sobre a questão do isolamento, característico da sociedade do espetáculo, ao tratarem de temas universais [...], as cantoras *feminejas* atraem o público feminino a partir de um discurso de *empoderamento* (AUDI; FELIZARDO, 2018). Entretanto, neste ponto, o *feminejo* aproxima-se novamente do sertanejo convencional masculino. "Como os colegas sertanejos, cantam sobre amor, traição, festa e bebedeira. Elas conseguem falar sobre *empoderamento* de mulheres [...] sem nunca dizer que estão falando disso" (AUDI; FELIZARDO, 2018). Podem, ainda, reproduzir falas preconceituosas, porque não possuem o compromisso com as bandeiras que acabam por representar (FOLHA DE S. PAULO, 2020),[9] exatamente pela característica despolitizada do estilo.

Além disso, à semelhança do que constata Adorno (1978), a produção cultural *femineja* possui ainda mais uma característica primordial da indústria cultural: a homogeneização. Para uma pessoa que não é fã, é difícil distinguir entre cantoras e músicas, pois seguem padrões de letras e melodias, assim como ocorre em muitos estilos musicais que se propõem a responder a uma demanda de massa.

> O que na indústria cultural se apresenta como um progresso, o insistentemente novo que ela oferece, permanece, em todos os ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças [...]. (ADORNO, 1978, p. 289).

[8] Sobre o tema ver: "A obra acabada, se torna um elemento ativo na produção de significados, muitas vezes extrapolando as intenções do artista. O processo de significação da obra mobiliza a maneira como esta atualiza seu significado e assume no decorrer do tempo, influenciando (ou não) a produção subsequente, tornando-se em muitos casos, paradigma para determinado movimento ou tendência" (REY, 2002, p. 126).

[9] Marília Mendonça proclamou um comentário *transfóbico* em 2020 e acabou por retratar-se publicamente (FOLHA S. PAULO, 2020).

Em contraponto ao que foi apresentado até aqui, discutiremos o papel desta indústria, sua influência e atualização para o cenário das mídias digitais, contribuindo para o debate a partir do posicionamento de Gianni Vattimo (1992), contrário à teoria utilizada. Vattimo, em contraposição a esses preceitos, julgando-os reducionistas, percebe uma realidade mais complexa e com implicações não previstas pelos teóricos da Escola de Frankfurt.

> O que de fato aconteceu, não obstante todos os esforços dos monopólios e das grandes centrais de capitalistas, foi que o rádio, a televisão e os jornais se tornaram elementos de uma explosão e multiplicação generalizada de *Weltanschauungen*, de visões de mundo. Esta multiplicação vertiginosa da comunicação, esta tomada de palavra por parte de um número crescente de subculturas, é o efeito mais evidente dos *mass media* e é também o fato que - interligado com o fim ou, pelo menos, com a transformação radical do imperialismo europeu - determina a passagem da nossa sociedade para a pós-modernidade. (VATTIMO, 1992, p. 87)

Assim, Vattimo explica que, mesmo que de modo não deliberado, os meios de comunicação de massa teriam se tornado porta-vozes de diversas culturas, etnias e ideologias, causando *empoderamento* de minorias e subgrupos nunca antes possível. Assim, ao invés de alienar, conforme as teorizações sobre a indústria cultural previam, os meios de comunicação de massa acabaram por conceder a grupos afônicos espaço de expressão, constituindo campo fértil para a pluralidade de vozes a qual caracteriza a atual Pós-Modernidade. Desta forma, Adorno, Horkheimer e Debord estariam reduzindo a complexidade e as potencialidades dos meios de comunicação a mera dominação, enquanto Vattimo atribuiria a eles papel central (e não apenas instrumental) na passagem da Modernidade para Pós-Modernidade.

Vattimo (1992) escreve a partir de um momento de grandes esperanças para o processo de modernização, digitalização e pulverização de vozes e meios, para além do controle dos meios tradicionais de comunicação. No entanto, o que vemos atualmente é a revitalização do termo e dos preceitos da indústria cultural em análise ao contexto da cultura digital. A propaganda de liberdade, que viria acompanhada com a multiplicação e digitalização dos meios de comunicação, não se sustenta a uma análise mais aprofundada, pois "[...] há hoje uma concentração do controle sobre o fluxo de informações sem precedentes" (ANTUNES; MAIA, 2018, p. 191), com os algoritmos trabalhando a serviço do consumo e não da democratização de pautas de inclusão, por exemplo.[10] Fruto da contemporaneidade e da cultura digital, as duplas e cantoras *feminejas* têm, então, extremo potencial de levantar bandeiras que julguem importantes em prol de uma sociedade mais ajusta, mas têm, até o momento, resistido a isso. Suas representantes são detentoras de contratos lucrativos com empresas e fazem sucesso nas redes sociais, o que pode contribuir para o atual posicionamento de rebater a associação de pautas talvez impopulares a sua imagem.[11]

Importante destacar que uma obra artística é uma produção comunicacional e também ideológica na medida em que "[...] o artista, ao criar uma obra, procura passar

[10] Sobre isso, sugerimos o experimento que Polly Oliveira, influenciadora digital, conduziu a fim de testar o comportamento do algoritmo do Instagram (MESQUITA, 2021).

[11] or exemplo, Simone & Simaria são garotas-propaganda de duas marcas de cosméticos e lucraram meio milhão de reais para cada campanha em 2017 (VAZ, 2018).

uma mensagem diante não só de um contexto específico, mas tendo em mente um grupo social ou um campo sociocultural determinado, incluindo-se aí as implicações político-ideológicas da sua obra" (NAPOLITANO, 2002, p. 100). Da mesma forma se dá a compreensão sobre discurso e seus elementos ideológicos nas produções culturais nos moldes *bakhitinianos*:

> A compreensão de todo discurso gera uma ação responsiva, seja ela qual for, inclusive o silêncio. A atitude responsiva ativa pode se dar imediatamente, com a realização de um ato, ou permanecer temporariamente como compreensão responsiva muda. Neste caso, é chamada compreensão responsiva de ação retardada: "cedo ou tarde o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte" (BAKHTIN, 2000, p. 291).

Por fim, consideramos que a mulher não pode ser mera espectadora no processo midiático, mas sim produtora de conhecimentos e comunicação. Por isso, entendemos que a cultura deve estar consubstanciada na construção de práticas para a igualdade, potencializando as ações comunicativas femininas, na construção de uma cultura igualitária, democrática e não reprodutora de estereótipos de gênero, etnia, orientação sexual e geração, bem como promover da visibilidade das mulheres com a divulgação de suas inúmeras formas de expressão. E, por isso, apesar das críticas que tecemos ao *feminejo* à luz da indústria culturale em atualização ao contexto contemporâneo, ressaltamos sua relevância política e sociocultural, além de sua extrema potencialidade atualmente para a formação de identidades.

Neste sentido, Rosângela Soares (2008) destaca a importância das representações e das identidades como forma de ressignificação e articulações para a igualdade de gênero:

> a representação é um lugar de poder e regulação e uma fonte da identidade, então nos cabe a tarefa crítica de construir novos significado e desembaraçar os velhos. A identidade está intimamente associada à representação. Ela se produz e se constitui em processos de representação. Isso implica complexas negociações, adesões e rejeições que se dão em relações de poder. O processo de aquisição de identidade não é fixo, não é um produto acabado, é um processo que está sempre sendo refeito. É um processo que se articula a categorias abrangentes como sexualidade, gênero, classe. O ponto central não está entre a liberdade e a restrição, mas entre modos diferentes de regulação. A resistência se exerce no interior das relações de poder e se expressa através de lutas locais, cotidianas e rotineiras. No interior dessa problemática se constituem as "políticas de identidade" e sua luta para construir outras representações. Reconhecer as identidades como instáveis, incompletas e em processo,não significa a perda de seu aspecto político, ao contrário, pode apontar para novas formas de luta. Nesse sentido, novos significados devem ser construídos e postos em ação. (SOARES, 2008, p. 51).

Embora dentro da lógica comercial, as *feminejas* contribuem, assim, para romper alguns padrões, como o de corpos ideais, e promovem valores, como a *sororidade* (colaboração entre mulheres) e a emancipação feminina (VAZ, 2018).

Considerações finais

Importante destacar que o *feminejo* poderia ganhar contornos de dimensão crítica e reflexiva em prol da emancipação feminina e assunção de lugar de fala, sendo um instrumento para a libertação e compreensão do movimento de mulheres de todas as idades

e gerações.[12] A música tem o poder de dar voz, reverberar e garantir ecos e *práxis* de motivação social. Na contracorrente, o *feminejo* acaba por reforçar o simulacro do poder e a condição de mulheres como acessórias e não principais. O fato de muitas delas afastarem o termo feminismo como algo a não ser cultuado e vivido põe a confundir e a deseducar milhões de fãs e seguidoras em um discurso patriarcal e conservador, mas adornado pelo manto do vanguardismo e do atual.

Entretanto, vale ser destacado que esse movimento pode também abrir caminhos para discussões mais elaboradas sobre pautas importantes da sociedade contemporânea. Apesar de não ser a transformação que se pretende, dá voz ao feminino, coloca-o de alguma forma como figura central e pode contribuir para abalar os estereótipos vigentes, enfatizando que se a cultura de massa dominante pode desvirtuar o indivíduo, transformando-o em ser despersonalizado, somente a cultura na qual ocorra a formação completa das pessoas nos seus aspectos emocional e racional poderá resgatar a consciência autônoma da humanidade.

Trata-se de uma construção cultural que se estrutura em relações de dominação e poder e, por isso, é preciso que o ciclo seja quebrado. Somente a educação possui essa força transformadora. Acreditamos na mutabilidade dos conceitos e na evolução social, não mais pautadas nas especificações de homem ou mulher – concepções excludentes e binárias –, mas, sim, em um conceito mais igualitário e humanista, o conceito de pessoa, compreendida como finalidade primeira e última da sociedade e do direito. Referido conceito, o de pessoa, será o responsável por afastar estereótipos, propugnar pela igualdade, nortear o futuro e uma nova era. Será a cultura e a educação nos diversos palcos da existência humana as ambiências privilegiadas para o início dessas revoluções (ANDREUCCI; ASATO, 2016, p. 12).

[12] A exemplo da música de Simone & Simaria, *Loka*, há uma mudança de paradigma da mulher abandonada que é incentivada a não sofrer, tomando o protagonismo de sua vida: "Deixa esse cara de lado/ Você apenas escolheu o cara errado/ Sofre no presente por causa do seu passado/ Do que adianta chorar pelo leite derramado? Põe aquela roupa e o batom/ Entra no carro, amiga, aumenta o som/ E bota uma moda boa/ Vamos curtir a noite de patroa/ Azarar uns boys, beijar na boca/ Aproveitar a noite, ficar louca E bota uma moda boa/ Vamos curtir a noite de patroa/ Azarar uns boy, beijar na boca/ Aproveitar a noite, ficar louca". Por outro lado, a música de Marília Mendonça, Amante não tem lar, reforça conceitos do patriarcado, dos valores da sociedade tradicional, ao lamentar a vida de uma mulher qualificada como "amante": E o preço que eu pago/ É nunca ser amada de verdade/ Ninguém me respeita nessa cidade/ Amante não vai ser fiel/ Amante não usa aliança e véu".

Referências

ADORNO, Theodor W. **A indústria cultural.** In: COHN, Gabriel (Org.). Comunicação e indústria cultural. 2ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978a. p. 287-295.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANDREUCCI, Ana Claudia Pompeu Torezan Andreucci; JUNQUEIRA, Michelle Asato Junqueira. **Igualdade também se aprende na escola: por uma educação libertadora, emancipatória e não sexista à luz das máximas de Paulo Freire.** Revista Liberdades, IBCCRIM. Abril/maio 2016. Disponível em <https://www.ibccrim.org.br/publicacoes/edicoes/463/7453>. Acesso em: 10/06/2021.

ANTUNES, Deborah C; MAIA, Ari F. **Big Data, exploração ubíqua e propaganda dirigida: novas facetas da indústria cultural.** Psicologia USP, vol. 29, 2018, p. 189-199.

APÓS BRIGAS, **Paula Fernandes é isolada e enfrenta crise na carreira.** A Gazeta Digital, 2019. Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/variedades/celebridades/aps-brigas-paula-fernandes--isolada-e-enfrenta-crise-na-carreira/585703>. Acesso em: 21/06/2021.

APÓS PEDIR desculpas, Marília Mendonça diz que passou dia refletindo e se retratará em live. Folha de S. Paulo, 2020. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2020/08/marilia-mendonca-se-retratara-sobre-fala-transfobica-em-live-passei-o-dia-todo-refletindo.shtml>. Acesso em: 15/05/2021.

AUDI, Amanda; FELIZARDO, Nayara. **Você tem um minuto para ouvir a palavra do feminejo?** The Intercept Brasil, 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/12/27/feminismo-e-feminejo/>. Acesso em: 15/05/2021.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRUCK, Mozahir S.; COELHO, Damiany. **Outros tons do sertanejo: misoginia e feminícidio como marcas do cancioneiro rural brasileiro.** Comunicação & Sociedade, v. 41, nº 2, mai-ago 2019, p. 235-270.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

JANOTTI JUNIOR, Jader. **Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia.** Revista Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v. 3, nº 7, julho 2006.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em Comunicação.** 7ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

MARÍLIA MENDONÇA ultrapassa Beatles em número de seguidores no Spotify. Diário do Nordeste, 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/entretenimento/e-hit/marilia-mendonca-ultrapassa-beatles-em-numero-de-seguidores-no-spotify-1.3039571>. Acesso em: 21 jun. 2021.

MARÍLIA MENDONÇA foi artista mais ouvida de 2020 no Brasil, no Spotify e no Youtube. O Globo, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/marilia-mendonca-foi-artista-mais-ouvida-de-2020-no-brasil-no-spotify-no-youtube-24775064>. Acesso em: 21 jun. 2021.

MESQUITA, Giuliana. **O algoritmo do padrão.** Elástica – Abril, 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/polly-oliveira-experimento-algoritmo-gordofobia-padrao-beleza/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita.** Rio: Bertrand, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

GOMBIN, Richard. **As Origens do Esquerdismo.** Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1972.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais.** In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002, p. 123-140.

RÜDIGER, Francisco. **A escola de Frankfurt e a trajetória da crítica à indústria cultural.** Estudos de Sociologia, vol. 3, nº 4, 1998, p. 17-29.

SEIXAS, Leonardo Machado de A. **O Feminejo e o empoderamento narcísico feminino.** Revista Ensaios, v. 16, jan-jun 2020, p. 42-58.

SOARES, Rosângela. **Pedagogias Culturais produzindo identidades,** In: Educação para Igualdade de Gênero, ano XVIII - Boletim 26, nov. 2008.

TERAYAMA, Nathalia. **Mulheres no Sertanejo: Feminejo.** Letras, 2019. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/blog/feminejo/>. Acesso em: 15 mai. 2021.

VATTIMO, Gianni. **A Sociedade Transparente.** Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

VAZ, Tayrine. **Como o feminejo representa as demandas feministas?** Delidium Nerd, 2018. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/2018/02/06/feminejo-demandas-feministas/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

WOLF, Mauro. **Teorias das Comunicações de Massa.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.** In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org); Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2007.

"SOU MAIS QUE UM RÓTULO": O PAPEL DA PUBLICIDADE ALIADO À DESCONSTRUÇÃO DE RÓTULOS E PADRÕES DE BELEZA FEMININO NA CAMPANHA 2019 DA NATURA TODODIA

Julia Machado da Silva (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]

Introdução

O presente estudo tem como objeto de pesquisa o movimento "#SouMaisQueUmRotulo" da Natura, pois, além da marca ser uma das principais referências no Brasil e no setor de cosméticos, o movimento traz questões relevantes a serem discutidas, abordando assuntos sobre a desconstrução da beleza feminina e o comportamento em criar rótulos às pessoas, sendo o alvo principal as mulheres; e pela publicidade ter sido a ferramenta principal e primordial para manifestar essas questões.

Problema de pesquisa

A presente monografia busca responder ao seguinte problema de pesquisa: por que utilizar a publicidade como ferramenta de comunicação para discutir questões sociais?

Objetivo principal

Esta pesquisa tem como objetivo principal analisar o papel da publicidade na desconstrução de rótulos e padrões de beleza feminino que foram impostos e enraizados na sociedade, utilizando como objeto de estudo o movimento #SouMaisQueUmRotulo da campanha, lançada em 2019, pela marca Tododia da Natura.

Objetivos secundários

1. Avaliar a receptividade da campanha pelo público;
2. Identificar a repercussão da campanha para a imagem da marca;
3. Fazer uma breve comparação entre os antigos e atuais papéis da publicidade;
4. Promover uma reflexão crítica em relação aos padrões de beleza feminino.

Hipóteses

Partindo do problema de pesquisa, algumas hipóteses foram levantadas:

1. A publicidade tem elevado potencial para contribuir com a desconstrução de rótulos e padrões de beleza na sociedade;
2. A publicidade é uma forte aliada à desconstrução de rótulos e padrões de beleza na sociedade, porém ainda tem muito caminho a percorrer até que isso aconteça;
3. A publicidade ainda é vista como uma ferramenta de comunicação que tem apenas o objetivo de seguir as tendências do momento.

[1] Publicitária recém-formada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atualmente consultora voluntária de marketing de pequenos e micro negócios. E-mail: jumachadosilva27@gmail.com

Em relação às metodologias utilizadas para o desenvolvimento do artigo, a pesquisa bibliográfica foi a base para a elaboração da fundamentação teórica por meio da utilização de livros e materiais digitais provenientes da internet, como: revistas eletrônicas, *reports*, pesquisas mercadológicas, o site da marca que produziu a campanha, sites de vídeos e blogs para a análise do objeto de estudo, entre outros. Enquanto o estudo de caso, última etapa da presente pesquisa, teve como foco uma campanha específica que pudesse contribuir com os estudos relacionados ao problema identificado.

No primeiro momento, então, foi feito um estudo aprofundado da fundamentação teórica através de livros e artigos científicos, e, posteriormente, foi realizada uma pesquisa qualitativa com entrevistas em profundidade. As entrevistas foram feitas com dez mulheres, entre 20 e 59 anos, de diferentes personalidades e beleza para discutir sobre autoestima, rótulos, o papel que a publicidade exerce na sociedade atualmente e suas percepções em relação ao movimento #SouMaisQueUmRotuloso da Natura.

Foram realizadas, também, entrevistas com a co-fundadora, Clariza Rosa, da Silva Produtora; com a co-fundadora, Maria Guimarães, da consultoria 65|10; e com a gerente de estratégia, Mariana Cordeiro, da Think Olga e Think Eva para melhor compreensão de como a comunicação está atuando hoje em dia com a publicidade através de seus olhares que vivem diariamente essa realidade. Também foi entrevistada Vitoria Correa que atende a conta da Natura na agência África e participou, desde o início, do planejamento, produção e performance da campanha.

E para a elaboração dos formulários das entrevistas, no total foram produzidos três roteiros. Foi utilizada a plataforma do Google Docs e as entrevistas foram feitas por vídeo-chamada pela plataforma Google Meeting.

Mulheres versus sociedade opressora

Perguntar a si mesma se o vestido está curto e decotado demais para o encontro com os amigos; estar em dúvida se realmente vale a pena sair, porque tem medo de voltar pra casa de madrugada; ou perder o emprego, porque, com a redução de verba da empresa, o gerente precisava escolher entre você ou o rapaz e, apesar do seu destaque profissional, o rapaz representava melhor a imagem da empresa; são algumas das milhares das realidades que ainda fazem parte do dia a dia das mulheres em pleno século XXI, e que são consideradas insignificantes pela sociedade machista.

Desde muito cedo, meninas entre 6 e 11 anos, ao invés de se preocuparem em apenas estudar e brincar como qualquer outra criança, já começam a se martirizar com a própria aparência física e facial, com o peso e a forma do corpo. Colocando em prática rituais de beleza através de uso de maquiagens e dietas, por exemplo. Essa preocupação precoce causa impactos ainda mais negativos, como o surgimento da bulimia, anorexia e transtornos alimentares, na satisfação e autoestima dessas futuras mulheres adultas (MORENO, 2016).

Wolf (2019) afirma que, apesar de anos de lutas na tentativa de reconstruírem crenças antigas e conquistarem um papel social de respeito, muitas mulheres não conseguem se livrar desses ideais preconceituosos, porque eles estão tão enraizados na sociedade, que as próprias vítimas se sentem envergonhadas e culpadas por se preocuparem com problemas que envolvem a aparência física, considerando-os fúteis.

No entanto, é necessário que as mulheres não se calem e continuem lutando pela total liberdade de serem quem elas são e querem ser, pois, segundo Wolf (2019), essas questões "triviais" estão trazendo sérias consequências às suas vidas, como a submissão ao mito da beleza, uma arma política que tem o poder de agir contra a evolução da mulher, além de outras graves sequelas que estão presentes na vida dessas mulheres.

As facetas da publicidade

A publicidade não é só uma ferramenta técnica utilizada pelo marketing, mas uma área do conhecimento que compõe a Comunicação Social, ou seja, ela estuda seu papel dentre as relações sociais e culturais. Para algumas pessoas, ela não só reproduz comportamentos e valores da sociedade, como também é responsável por influenciar e moldar novos comportamentos, posicionamentos, pensamentos e valores. Ao longo dos anos, essa questão tornou-se muito polêmica, pois enquanto alguns defendem a ideia de que ela só está cumprindo a sua função de informar e entreter, outras pessoas acreditam que a sociedade é o reflexo do que ela produz (CASAROTTO, 2019, online).

A trajetória da publicidade, que se deu início no século XX juntamente ao marketing, testemunha os impactos que ela causou na vida das mulheres. A publicidade, durante anos, construiu e retratou o papel da mulher branca como dona de casa, mãe, esposa, submissa ao marido e aos padrões de comportamento, enquanto as mulheres negras eram marginalizadas. Os padrões de beleza tiveram forte influência dos padrões eurocêntricos e norte-americanos, assim como as divas do cinema reforçaram a imagem de mulheres magras, frágeis e domésticas (THINK EVA, 2017, online).

Conforme Hoff (2009), ela (a publicidade) como produção cultural, contribuiu para reforçar e propagar imagens significativas e valiosas para a sociedade. Fazendo analogia a esse papel interpretado pela comunicação, Barbero (1997) declara que os meios massivos desenvolveram o papel de porta-vozes que foram importantes para as transformações do povo e da Nação. Assim, a publicidade se mostrou relevante e atuante na construção de identidades e individualidades.

> A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada". [...] Assim, em vez de falar identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p. 38).

Depois de longos anos, idealizando, construindo e propagando sempre as mesmas ideias, pensamentos e comportamentos, sem diversidade e perspectivas de realidades diferentes, as portas se abriram para a construção de uma nova comunicação. De acordo com Think Eva (2017, online), as estratégias do marketing passaram por diversas transformações, o que está muito conectado ao processo de desconstrução da publicidade.

Na década de 90, foi imprescindível a manifestação de bandeiras sociais que lutassem pela representatividade dos negros, indígenas, obesos, deficientes físicos etc - os

quais tinham mínima expressão e espaço discursivo na publicidade - para a inserção de novas vozes e representações (HOFF, 2009).

Já Cordeiro (2020), ressalta a importância em não tratar a questão dos movimentos sociais dentro da publicidade de forma superficial através da metodologia que a Think Olga e a Think Eva utilizam como análise para a construção da comunicação: a estética e a ética fazendo analogia a um *iceberg*.

O campo da estética é como se fosse a superfície da água, é o que as pessoas enxergam, é o campo da representatividade, quando, por exemplo, as marcas deixam de representar negros em situação de inferioridade ou, ao vender um batom, conversam com mulheres de diferentes realidades, não apenas com a mulher branca (MARIANA CORDEIRO, GERENTE DE ESTRATÉGIA DA THINK OLGA E THINK EVA, 2020).

Enquanto o campo da ética existe debaixo da superfície da água, o qual exige uma representatividade muito mais profunda, quando as marcas se preocupam verdadeiramente com a causa que defendem. Por exemplo, é impróprio uma marca criar uma campanha contra a violência doméstica, sendo que dentro da própria empresa não toma cuidado com as suas funcionárias. E é o que falta na comunicação: tratar assuntos sérios com mais profundidade, entender o impacto que é possível causar (MARIANA CORDEIRO, GERENTE DE ESTRATÉGIA DA THINK OLGA E THINK EVA, 2020).

Mariana Cordeiro (2020) é publicitária e até recentemente trabalhou como gerente de estratégia da Think Olga, organização não-governamental, e Think Eva, consultoria de negócio social. Elas são organizações irmãs que trabalham juntas e têm como propósito encontrar e construir soluções positivas para a vida das mulheres.

Respondendo ao questionamento se a publicidade é uma ferramenta de comunicação promissora para a luta contra preconceitos, padrões e tabus, Clariza Rosa, co-fundadora da Silva Produtora, acredita que as pessoas têm o poder de transformar a publicidade:

> Acredito, acredito, porque eu acredito nas pessoas e eu acredito que nós já temos muita gente com consciência de classe, consciência de raça, [...] consciência de gênero e que está cada vez mais se mostrando assim e ocupando os espaços. Então eu acredito nisso, porque eu acredito nessas pessoas, nesses grupos de pessoas, nesse perfil de gente que está realmente disposta a fazer transformações. Então, eu acredito por causa disso. (CLARIZA ROSA, CO-FUNDADORA DA SILVA PRODUTORA, 2020)

A Silva Produtora é uma plataforma que conecta falando sobre o Brasil. É uma consultoria, agência de *casting* e produtora de conteúdo voltada para moda e comunicação, que tem como como propósito trazer narrativas que foram invisibilizadas e marginalizadas pela sociedade (CLARIZA ROSA, CO-FUNDADORA DA SILVA PRODUTORA, 2020).

Observando o mercado brasileiro, é notório como cada vez mais surgem novos negócios e projetos com o objetivo de ajudar empresas e marcas a repensarem seu atual posicionamento dentro de sua comunicação, e a adotarem novos valores e atitudes que contribuirão para a construção de uma sociedade que valoriza as diferentes perspectivas.

São negócios como da Silva Produtora, Think Olga e Think Eva e, 65|10, além de muitos outros que, destacando e discutindo pautas sobre a diversidade de gênero, raça, sexualidade, personalidade, corpo, opinião, valores, entre muitas outras questões importantes, comprovam que ainda dá tempo da publicidade percorrer um rumo diferente.

Na entrevista, Maria Guimarães (2020), co-fundadora da 65|10, discutiu sobre um projeto que ela e sua sócia, Thaís Fabris, junto do apoio de mulheres da sua rede, desenvolveram em um *workshop* organizado pelo Facebook.

A 65|10 é "uma consultoria para marcas e agências que queiram se comunicar melhor com o público feminino" (65|10, 2020, online). E Maria Guimarães (2020) relatou, também, que: "eu trabalho especificamente com pesquisa para entender melhor o papel da mulher na sociedade e como isso deve ou deveria ser refletido na publicidade".

Para Maria Guimarães (2020), o **report Ads For Equality** é a ferramenta mais importante criada pelo projeto, pois ela discute sobre estereótipos muito incomuns que as pessoas muitas vezes nem imaginam, como, por exemplo, os estereótipos de raça, os quais passam despercebidos pelas pessoas ou, até mesmo, não são compreendidos, bem como suas origens, seus gatilhos e como estes são ativados.

Vale ressaltar, também, os agentes catalisadores que impulsionaram o início dessa nova jornada: a internet - apesar de ter contribuído com a propagação de padrões estéticos e comportamentais na sociedade – foi, também, uma grande aliada e porta-voz das correntes contemporâneas e da nova geração de consumidores, os grandes responsáveis pelo novo capítulo da publicidade.

Hashtag Sou Mais Que Um Rótulo

No capítulo anterior, foi feita uma reflexão, sob a perspectiva de Hall, sobre o significado de identidade e como seu processo de construção, fortemente influenciado por fatores externos, é importante para a formação do ser humano. Mas qual a relação entre a identidade e os rótulos?

Silva (2012) disserta que o conceito de identidade e a diferença - enquanto identidade é aquilo que a pessoa é, diferença é aquilo que o outro é - estão sujeitas a relações de poder e não são simplesmente definidas, elas são impostas, vivem em um campo com hierarquia.

Deste modo, percebe-se uma relação direta com a formação de rótulos, pois, de acordo com Diana (2020, online), são estereótipos, cuja definição é: "um conceito, ideia ou modelo de imagem atribuída às pessoas ou grupos sociais, muitas vezes de maneira preconceituosa e sem fundamentação teórica".

As mulheres são uma das principais vítimas dos rótulos criados pela sociedade, estejam eles relacionados ao ambiente de trabalho, familiar ou social. Da beleza ao esporte, das tarefas rotineiras às atividades profissionais. E para exemplificar alguns desses rótulos, foram selecionadas algumas partes das entrevistas efetuadas com algumas mulheres como apresentado anteriormente.

> Já sofri alguns rótulos e ainda sofro na minha vida e, principalmente, pela minha família. Como tenho algumas pessoas conservadoras na família, me rotulam como grossa e brava, o que foge totalmente às mulheres da nossa família, simplesmente por ter uma opinião muito formada e diferente da deles. [...] Além disso, as profissionais da dança oriental em geral são rotuladas pela falsa vulgaridade que a dança é interpretada. Muitas vezes, acham que nossas intenções são outras, contrárias à arte. (ENTREVISTADA I. VELASCO, 2020)

Em 1969, deu-se início à história da maior multinacional brasileira de cosméticos, a Natura, que hoje mostra não haver limites a serem ultrapassados, devido a sua grande potencialidade. Hoje, ela não dá suporte apenas à sustentabilidade, mas se uniu, também, a outras causas. A ex-diretora de marca e comunicação da Natura, Denise Figueiredo, afirmou que a comunicação da marca está passando por uma evolução, integrando-se a um novo posicionamento, cujo objetivo é refletir sobre questões que abrangem a diversidade. Aliada à quebra dos padrões de beleza feminino, a Natura incentiva mulheres a se aceitarem como são com suas imperfeições (DORES, 2016, online).

De acordo com a entrevistada Vitoria Correa (2020), atendimento na agência África e que trabalha com a conta da Natura, a campanha #SouMaisQueUmRotulo, lançada em agosto de 2019, tinha como principal objetivo, lançar a nova fórmula de Tododia. Fórmula com nutrição prebiótica que se adapta a todos os tipos de pele, sem deixar de lado o assunto sobre a aceitação de corpo e, assim, surgiu o insight de associar os rótulos com a adaptação da pele e de criar o movimento #SouMaisQueUmRotulo antes de realmente vender o novo produto.

> 'Os rótulos fazem parte da vida das mulheres, as pessoas estão sempre tentando reduzi-las a uma definição, seja pela idade, personalidade, seja pela aparência ou alguma parte do seu corpo. Mas as mulheres não são uma coisa só, elas são mutáveis e não cabem em um único rótulo.' Que é a mesma coisa que a sua pele, a sua pele não é sempre seca, ela não é sempre mista, não é sempre ressacada, oleosa, ela vai mudando conforme as estações do ano, as estações do tempo, tal como uma viagem. (VITORIA CORREA, ATENDIMENTO NA AGÊNCIA ÁFRICA, 2020)

Segundo Vitoria Correa (2020), o movimento é uma produção audiovisual composta por um time de 18 mulheres de vários tipos de peles, corpos, cabelos: "a gente quis mostrar essa variedade, falando que não é só pele seca, não é só pele oleosa, são várias, então, você nunca vai se encaixar aqui, porque você é muito mais do que um rótulo". E a escolha em trabalhar com famosas como a Cléo, a Iza e a Alexandra foi em razão de suas personalidades fortes.

Figura 1: Frame do comercial #SouMaisQueUmRotulo, Natura (2019) I. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ive4IK5wfk0&list=PLOPBwFPxkXdi_tK96HRwAYhZFqq01U2NC&index=2. Acesso em: 15 set. 2020.

Carvalho (2002) afirma que o publicitário, para a elaboração do texto na linguagem publicitária, precisa estar atento ao público que receberá a mensagem, ou seja, a escolha do vocabulário estará totalmente focada no receptor da mensagem. Por exemplo: "a mensagem faz ver que falta algo para completar a pessoa: prestígio, amor, sucesso, lazer, vitória. Para completar esse vazio, utiliza palavras adequadas, que despertam o desejo de ser feliz, natural de cada ser" (CARVALHO, 2002, p. 19).

De maneira análoga a esta estratégia de linguagem utilizada pela publicidade, o time de criação criou uma metáfora na produção do movimento relacionada aos rótulos impostos às mulheres, representando o fim desses rótulos com adesivos compostos por várias palavras colados na pele das atrizes e, logo depois, retirados dos seus corpos. A encenação das atrizes mostrando os rótulos e retirando-os da sua pele é uma forma de inspirar as mulheres a encontrarem a força que existe dentro delas para enfrentarem os rótulos e apagá-los de suas vidas.

Figura 02: Frame do comercial #SouMaisQueUmRotulo, Natura - 2019 II. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ive4IK5wfk0&list=PLOPBwFPxkXdi_tK96HRwAYhZFqq01U2NC&index=2. Acesso em: 15 set. 2020.

Estas palavras, juntamente com os diálogos entre as atrizes: "ser mulher é ter que desafiar rótulos"; "mas somos muito mais do que uma definição"; "somos mutáveis"; "somos muitas"; "nunca uma"; "não cabe nunca em um único rótulo" etc, são alguns dos elementos linguísticos que a marca utilizou para discutir sobre a questão da desconstrução de rótulos, assunto que muitas mulheres esperam pelo posicionamento das marcas.

Na percepção de Knauss (2006), a imagem expondo a pluralidade humana pode ser designada como a representação da diversidade social. E o seu potencial de comunicação consegue alcançar as diferentes camadas sociais, simplesmente por atingir o sentido da visão das pessoas.

Assim, fazendo analogia ao filme produzido pela agência África, é perceptível o propósito da produção em retratar a diversidade da beleza e do comportamento feminino com um grupo de mulheres em sua multiplicidade, e impactar positivamente mulheres que vivem diferentes realidades.

Uma característica visual marcante da produção do movimento pela Natura é o uso da cor vermelha, destacada na entrevista pela Vitória Correa (2020), atendimento na agência África. Uma cor vibrante e que inspira as pessoas, substituindo a cor verde e

bege utilizada em grande parte da trajetória de comunicação da marca. Essa mudança revela uma evolução de identidade da Natura, além do seu posicionamento relacionado à desconstrução dos rótulos e padrões de beleza feminino.

Há a presença, também, da produção do elemento sonoro por meio de uma melodia sem composição de letra. Segundo Pires (2020, online), um dos poderes da música como elemento na publicidade é a capacidade de "memorização no nível emocional, inconsciente e incontrolável", porque mesmo depois de anos sem ouvir um *jingle* famoso de uma marca, por exemplo, no momento que ele começar a tocar novamente, a pessoa sentirá os mesmos sentimentos que sentiu na primeira vez que ouviu a melodia.

E mesmo a música sendo um transmissor direto de emoções e com a capacidade de se conectar emocionalmente com as pessoas, é de suma importância selecionar músicas que tenham coerência com a mensagem que a publicidade quer passar ao público (PIRES, 2020, online).

Na produção do movimento, por exemplo, a melodia tem um tom animado e parecido com a melodia do forró brasileiro, o que faz sentido por a marca ser brasileira e retratar mulheres brasileiras, se aproximando ainda mais do seu público-alvo. Sendo assim, uma melodia de tom triste ou dramático, provavelmente, despertaria outras emoções nas pessoas, fugindo do propósito da mensagem da marca.

Relatos de algumas entrevistadas sobre a mensagem da propaganda:

> Sim, passou a mensagem de que no século XXI, as mulheres estão ganhando força e foi fenomenal, acho que a frase que me marcou mesmo foi: 'nós não somos feitas de rótulos', porque acho que é isso que marca muito as nossas vidas, pelo menos da minha vida marca muito, porque dizem: 'você não pode fazer isso, porque é mulher', 'você não pode andar sozinha, porque você é mulher', então foi a frase que mais me marcou. Eu adorei. Obrigada!". (ENTREVISTADA J. CRUZ, 2020)

> Ah, eu acho que, se for falar da campanha mesmo, ela é um pouco batida, pra mim ela é muito comum, não é nada disruptiva, ela é ok, fala sobre o feminismo, hoje de um jeito simples, rápido e prático que todo mundo entende, então ela é democrática. Pra mim, passa a mensagem de que a Natura está querendo incluir mais outros discursos e isso é um bom jeito de começar. (ENTREVISTADA F. HIRATA, 2020)

Para uma análise mais assertiva do objeto de estudo, foi utilizada, como apoio, a Cartilha da Publicidade Sem Estereótipos, desenvolvida pela união entre a ONU Mulheres e a Unstereotype Alliance: "a Aliança se concentra no empoderamento de mulheres em toda a sua diversidade [...] e enfrentando a masculinidade tóxica para ajudar a criar um mundo igualitário (ONU MULHERES, 2020, p. 2, online).

O "glossário todxs" da Cartilha: "traz situações que podem inspirar a execução criativa das marcas, evitando estereótipos e potencializando histórias que enriquecem a personalidade de personagens", para uma marca criar uma comunicação que apoie o empoderamento feminino, ela precisa falar sobre: "aceitação", "autoestima", "respeito", "sororidade", "liberdade de escolha" etc (ONU MULHERES, 2020, p. 12, online).

Após as análises dos elementos - visual, sonoro, linguístico - utilizados para a criação do movimento, considerando também alguns dos depoimentos das entrevistadas e o glossário todxs, é perceptível que a comunicação da Natura está construindo um legado

em direção à causa que apoia milhares, se não, milhões, de mulheres a enfrentarem preconceitos, julgamentos, estereótipos que a perseguem durante décadas.

Considerações finais

O mito da beleza foi uma forte e importante ferramenta, que aliada ao homem, conseguiu fomentar, no imaginário das mulheres, comportamentos, rótulos e padrões de beleza ideais que deveriam ser almejados e alcançados, caso contrário, seus destinos estariam fadados a julgamentos. Entretanto, mesmo seguindo em direção ao caminho idealizado pela sociedade patriarcal, seus esforços sempre foram muito exaustivos, pois se depararam, a todo momento, com obstáculos que sufocavam suas vozes e reprimiam seus direitos.

Independente da publicidade ser considerada por alguns como uma ferramenta de comunicação que produz ou que reforça valores e comportamentos, não demorou muito tempo para seu poder de persuasão entrar em ação e se estruturar de acordo com o sistema social da época, intensificando ainda mais a manipulação dos homens sob as mulheres. Durante anos, propagandas com teor machista fizeram parte do portfólio de comunicação de diversas marcas.

Correspondendo às expectativas das marcas, a publicidade provou seu intrínseco potencial de persuasão e, durante longos anos, contribuiu para que feridas se formassem na vida das pessoas. Sendo assim, é coerente pensar que a ferramenta pode ser utilizada, também, para percorrer um caminho contrário ao que ela vem tracejando, mas para isso é necessário rever os valores construídos na sociedade. E, nesse momento, as novas correntes contemporâneas, a nova geração de pessoas, a internet, dentre outros agentes, são os porta-vozes desses valores desconstruídos.

A presença de novos negócios no mercado brasileiro, como da Silva Produtora, 65|10, Think Olga, Think Eva etc, que buscam apreender as diferentes e múltiplas realidades do povo brasileiro, é uma forte aliada a esse novo capítulo da publicidade, pois esses negócios disruptivos ajudam empresas e marcas, que estão repensando seus posicionamentos dentro e fora do mercado, a encontrarem maneiras adequadas para se comunicarem com os seus funcionários e consumidores, e a se aliarem às causas sociais. Entretanto, desconstruir uma história que continua perpetuando pela sociedade, não é uma tarefa simples. A publicidade enfrentará muitos desafios pela frente.

A Natura é uma empresa que abraçou diversas causas sociais, além do seu legado construído em relação à sustentabilidade, e isso é notório quando nos deparamos com o lançamento de suas campanhas na televisão e nas redes sociais, por exemplo, como o movimento #SouMaisQueUmRotulo de Tododia, objeto de estudo da pesquisa, desmistificando os rótulos que foram impostos às mulheres e incentivando a representatividade da diversidade que é a beleza das mulheres brasileiras.

Analisando em conjunto os elementos visuais, sonoros e linguísticos da produção audiovisual do movimento #SouMaisQueUmRotulo, percebe-se o compromisso da Natura, uma das empresas mais importantes e reconhecidas não só no Brasil, mas em âmbito internacional, em se tornar um porta voz de causas sociais, as quais precisam de suporte para ganharem ainda mais espaço na sociedade.

Referências

BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações.** Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

CARVALHO, Nelly. **Publicidade: A linguagem da sedução.** 3º edição. São Paulo: Ática, 2002.

CASAROTTO, Camila. **Saiba o que é Publicidade, para que serve e como é a carreira do publicitário.** Disponível em: <https://rockcontent.com/br/blog/publicidade/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

DIANA, Daniela. **Estereótipo.** Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/estereotipo/>. Acesso em: 03 set. 2020.

DORES, Kelly. **Natura debate a diversidade na comunicação.** Disponível em: <https://propmark.com.br/70-forum-de-marketing-empresarial/natura-debate-a-diversidade-na-comunicacao/>. Acesso em: 06 set. 2020.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro, DP&A, 2006.

HOFF, Tânia. **O corpo da publicidade: ideias e apontamentos de Tânia Hoff**, Rio de Janeiro, UERJ, 2009. Entrevista concedida por Liliany Samarão. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/362/316>. Acesso em: 18 mar. 2020.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual.** Artcultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

MORENO, Rachel. **A beleza impossível: Mulher, mídia e consumo.** São Paulo: Ágora, 2016.

ONU MULHERES. **Cartilha da publicidade sem estereótipos.** Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2019/12/Cartilha-Sem-Estereotipo-Versao-Digital.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2020.

PIRES, Raphael. **O poder da música na publicidade.** Disponível em: <https://rockcontent.com/blog/musica-na-publicidade/>. Acesso em: 11 set. 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais** / Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 11. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

THINK EVA. **Compromisso inegociável.** Disponível em: <http://report.thinkeva.com.br/feminismo--compromisso-inegociavel/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

SER OU NÃO SER MÃE? EIS A QUESTÃO

Mirtes de Moraes (Universidade Presbiteriana Mackenzie- UPM)[1]

Introdução

Desde criança, as meninas são educadas para cuidar. O projeto da maternidade nasce já na infância feminina, essa constatação pode ser notada a partir de relações culturais, por meio de muitas brincadeiras é possível estabelecer relações entre meninas e o ambiente doméstico: brincar com bonecas, preparar a cama para a boneca dormir, trocar sua roupa e dar banho, fazer comidinha, essas são algumas das atividades ligadas a esse precoce exercício da maternidade.

Quando adolescente, muitas meninas sonham com o príncipe encantado. E quando adultas, a questão da maternidade ganha ainda mais força, as mulheres são cobradas e incentivadas a terem filhos. Se uma mulher já está em um relacionamento há algum tempo e ainda não têm filhos, a pergunta vem quase automaticamente: quando pensa em ter filhos? E, se a resposta for negativa, a estranheza se generaliza.

Diante dessa forma de representação do feminino, várias inquietações surgiram para pensar a produção deste artigo: será que não ter filhos significa, necessariamente, incompletude na vida da mulher, em pleno século XXI? De que forma, são colocadas as mulheres que recusam a maternidade ainda hoje?

Para responder essas questões, propõe-se pensar um lugar singular que a maternidade passou ocupar no espaço social. Em outras palavras, pode-se pensar a maternidade como algo que carrega consigo uma "naturalização"; ou seja, a maternidade se assumiu como uma dimensão natural da vida social e comportamental das mulheres.

Inserido nesse propósito, faz parte do núcleo de inquietações deste trabalho perceber como estão conectados essa formulação, e como se esquadrinha um modelo de mulher como mãe.

Busca-se então perceber como os discursos estão entrelaçados produzindo um sentido de verdade na constituição de um sujeito social. Desse modo, este trabalho percorre duas vertentes distintas, a disciplina e biopolítica, embasadas no pensamento do teórico Michel Foucault, essas vertentes, não se identificam exclusivamente com uma instituição em especial, ao contrário, elas atravessam várias instituições para fazê-las prolongarem-se umas nas outras, convergindo e se recompondo num campo de poder como uma "rede". De acordo com a perspectiva de Foucault, a noção de disciplina, deve ser pensada como uma "anatomia" do poder; ou seja, a disciplina não é uma instituição isolada, mas é por intermédio do cruzamento de várias instituições que se obtêm alguns efeitos. Estes são, concomitantemente, sutis e explícitos, pois, ao circularem por canais não tão abertos, como o controle dos gestos, acabam manipulando a criação de indivíduos na sua prática cotidiana. (FOUCAULT, 2012).

[1] Pós Doutora (ECA-USP - Departamento Jornalismo e Editoração - CJE). Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) - Centro de Comunicação e Letras: Curso de Graduação do Jornalismo e do curso de Publicidade.). E-mail: mirtes@mackenzie.br

Ainda com base nos pressupostos do filósofo francês, compreende-se que a biopolítica deve ser pensada como uma forma pela qual se tentou racionalizar os problemas colocados à prática governamental pelos fenômenos próprios a um conjunto de seres vivos constituídos em população, tais como saúde, higiene, natalidade, raças. (FOUCAULT, 1994).

Assim, logo depois de uma primeira tomada de poder mais individualizante, como é o caso da disciplina, nota-se uma segunda tomada de poder mais massificante, que tenta agir na espécie humana.

> Ambos os vetores do poder – biopolíticas e disciplina – articularam-se no contexto do capitalismo industrial, como dois conjuntos de técnicas orientadas para a dominação. Enquanto o primeiro eixo se dirigia ao homem-corpo, no cerne de uma anatomia política que treinava e azeitava os organismos mecanizados da sociedade industrial (com seu impulso individualizante), o segundo focalizava o homem-espécie, alvo de uma biopolítica que regulamentava os fatores vivos das populações (com seu impulso massificante). Embora cada um dos vetores implantasse um conjunto específico de mecanismos e dispositivos de poder, ambos constituíam instrumentos de normalização destinados a maximizar e expropriar as forças humanas com vistas à utilidade. Sua efetivação estava a cargo de uma série de instituições (médicas, educacionais, administrativas) com funções claramente normalizadoras: a distribuição dos sujeitos em torno da norma, estabelecendo os limites que definiriam os comportamentos normais e especificando todos os seus desvios possíveis. (SIBILIA, 2002. p. 159.)

Neste trabalho, pretende-se articular esses dois âmbitos do poder. De um lado, há uma série de dispositivos que apontam para o disciplinamento dos corpos individuais das mulheres. E, por outro, tem-se o investimento dos processos biológicos da mulher pelo saber/poder científico, que apregoava a submissão feminina aos desígnios mais profundos do universo natural, instrumentos da biopolítica.

Cabe ainda, uma pequena ressalva no que tange a essa cartografia reticular do poder, como ele está inserido numa rede de instituições que, por sua vez, também sofre outras ramificações, não se deve pensar a questão da maternidade considerando apenas uma única instituição. Assim, o discurso que faz inscrever o amor materno na essência do feminino, bem como as práticas que lhes são consequentes, transita não em uma única célula, mas num sistema de relações entre instituições em que cada unidade complementa e reforça a outra, estabelecendo um desenho complexo para o conjunto: da cidade à família, da família à medicina, da medicina à escola, da escola à religião e, novamente, à família. Eis um possível percurso.

O médico e a criança

No início do século XX, a cidade de São Paulo passou por um intenso momento de mudanças: política imigrantista, industrialização e urbanização. Além desse processo transformativo, outras questões começaram a serem colocadas em discussão, uma delas foi a questão sanitária que começa a ter uma significativa importância devido ao alto número de mortes que ocorria na cidade. Dentro desse quadro amplo de mortalidades, esse artigo destaca um olhar para a mortalidade infantil. Para se pensar esse assunto, dois sujeitos históricos serão aqui observados de maneira mais atenta: o médico e a criança.

O saber médico vinha se construindo ao longo da história, mas foi na virada do século XIX para o XX que atingiu um grande prestígio. Isso aconteceu devido a muitos

fatores, entre eles, destaca-se o rápido crescimento urbano. Pode-se dizer, ancorado numa produção historiográfica, que o plano de uma moderna e civilizada cidade foi projetado de modo desigual, originando um sistema de privilégios e de exclusões que geraram carências e mazelas sociais[2].

Essas mazelas sociais eram discutidas, prioritariamente, por médicos. Na racionalidade do discurso médico foi depositada uma credibilidade social, associando a figura médica à responsabilidade de amenizar as tensas relações inerentes ao contexto urbano.

A criança, por sua vez, antes percebida como uma pequena fração de alma envolvida por um corpo frágil, começou, a partir do século XIX, a ser acentuadamente valorizada. (ARIÈS, 1981). Atribuiu-se à criança uma valorização, apostando no seu futuro, a criança representaria o futuro da nação, sendo esse o estandarte de um dos projetos idealizadores com nascimento da República brasileira.

Dentro dessa perspectiva, os médicos passaram a se preocupar com o alto número de mortalidade infantil, cujas principais causas incluíam os problemas gastrointestinais. Como forma paliativa de solucionar essa questão originada pelo descuido com a alimentação, o discurso médico (e outras autoridades) estabeleceu uma gradativa forma de promover a associação das mulheres aos cuidados maternos.

O médico tornou-se figura respeitada devido ao seu conhecimento acerca do combate dos males urbanos e dos métodos de controle e prevenção das doenças, o que o transformou em peça importante na sustentação da ordem social. Dentro dessa perspectiva, a mortalidade infantil foi uma das demandas sociais que reclamam por uma participação e intervenção médica. Essa preocupação com a infância instigou a publicação de uma enorme quantidade de material de divulgação que, em grande parte, cumpriu o papel de manuais dirigidos a mães e educadores.

O Governo do Estado de São Paulo, através da Seção de Propaganda e Educação Sanitária do Departamento de Saúde do Estado, escreveu, publicou e distribuiu materiais que prescreviam conhecimentos sobre vários problemas ligados à saúde pública, aqui, nesse artigo, será observado no que se refere à produção médica, a análise do manual: *O livro das mãezinhas*, de Wladimir Piza[3]. Por meio de sua linguagem simples pode-se perceber que o objetivo do livro era ensinar as mães a serem mães, seguindo os princípios da ciência médica. O "livro das mãezinhas" teve na sua primeira edição a iniciativa do Rotary Club de São Paulo por intermédio da Seção de Assistência aos Menores e sua distribuição era gratuita.

O livro é dividido em quatro partes. Na apresentação, *mãezinha*, é possível observar o uso do diminutivo buscando aproximar as leitoras do pequeno manual baseado em conhecimentos médicos, tendo como referência a responsabilidade da mãe no combate

[2] A produção historiográfica é bastante rica no que se refere aos processos de urbanização e industrialização de São Paulo e às consequências desse quadro transformativo. Alguns exemplos: RIBEIRO, Maria Alice Rosa. História sem fim... Inventário da saúde pública. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1993; MATOS, Maria Izilda Santos de. Corpos e emoções: história, gênero e sensibilidades. São Paulo: e- Manuscrito, 2018; MARQUES, Vera Regina Beltrão. A medicalização da raça: médicos, educadores e discurso eugênico. Campinas: Editora da Unicamp, 1994; TELAROLLI JUNIOR, Rodolpho. Poder e saúde: as epidemias e a formação dos serviços de saúde em São Paulo. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1996; HOCHMAN, Gilberto. A era do saneamento. São Paulo: Editora Hucitec; Anpocs, 1998.

[3] PIZA, Wladimir. *O livro das mãezinhas*. São Paulo, Seção do Departamento de Saúde do Estado de São Paulo. Seção de Propaganda e Educação Sanitária.(1ª Edição).1937.

à mortalidade infantil: “O futuro de teu filho está em tuas mãos. De ti depende vir êle a ser robusto e sadio ou fraco e doente” (p.05) . Assim, para atingir a robustez e a saúde, as mães deveriam apenas seguir esse livro embasado na ciência:

> Escolhe entre os conselhos das amigas que, embora com boa intenção, te ensinaram o que não sabem porque não estudaram, e as recomendações dos especialistas que passam a vida tratando de crianças, do hospital para o laboratório, e toma o caminho que tua inteligência te indicar (PIZA, 1937.p.06).

Na primeira parte, *aleitamento materno*, o manual coloca uma frase de forte impacto: “A mãe que nega o seio ao filho não merece a estima de ninguém, nem o nome de MÃE” (p. 08) A forma expressada por meio das letras garrafais enfatiza um dever à maternidade, e ao mesmo tempo, o sentimento de culpa àquelas que não amamentam seus filhos. A seguir apresenta um protocolo baseado nos conhecimentos da puericultura em que se busca controlar o tempo entre as mamadas do bebê:

> O horário mais usado entre nós, é o que deixa um intervalo de 3 horas entre uma e outra mamada. Pode-se, porém, fazer nele uma pequena modificação, que consiste em um intervalo de 4 horas entre a penúltima mamada e a última. [...] Em qualquer hipótese, porém, durante a noite a criança não mamará. Se ela fôr habituada ao horário desde o nascimento, não acordará um só vez durante a noite, descansará tranquilamente e permitirá que a mãe também repouse. (PIZA, 1937. pp.14-5).

No segundo momento do livro, o destaque se dá ao *aleitamento mercenário*, apresentando que nem todas as mães podem alimentar seus filhos com o próprio leite:

> Algumas, muito enfraquecidas pelas perturbações de que às vezes se fazem acompanhar o período de gestação e o puerpério, vêem seu leite diminuir rapidamente, não bastando para as necessidades do filho. Outras, já doentes antes da gravidez, vêem seus males agravados pelo longo período de 9 meses, em que o organismo se vê a braços com grandes modificações de estrutura e de função e, quando chega, já encontra a mãe enfraquecida e impossibilidade de amamenta-lo. Há além disso, mulheres de certas famílias, que não têm mesmo leite suficiente. Trata-se de uma disfunção glandular familiar. Estas nunca produzem leite bastante, a despeito de todos os esforços, pois a glândula mamária não reage a tratamentos medicamentosos, nem a qualquer regime especial. (PIZA, 1937. p.20)

Diante desse quadro de impossibilidades, o livro prescreve como deve ser a contratação de uma ama de leite. Num primeiro passo, deve-se passar pelo critério de avaliação do leite, do exame médico na ama para verificar se havia alguma doença contagiosa, entre elas o manual destaca a tuberculose, a sífilis e a lepra.

> Excluídas as enfermidades contagiosas e havendo leite bastante, começa então mais um ato: a adaptação da ama à nova vida. É preciso educá-la, acostumá-la ao banho diário, alimentá-la bem e fartamente, ensinar-lhe os hábitos de higiene. Aqui muitas vezes esbarra-se em um obstáculo quase intransponível. São os velhos hábitos de desordem, de anarquia, as lendas e abusões, que vêm pela tradição oral há muitos anos, passando de geração a geração, contra o que se tem de lutar com paciência e constância, até dominar (PIZA, 1937. p. 23)

No terceiro capítulo, *alimentação mista*, capitulo mais longo do manual, expõe às mães a necessidade de acompanhar o peso da criança após as mamadas para verificar se há um aumento, caso contrário, o manual indica uma série de produtos para

complementar a alimentação do bebê, entre eles, destacam-se: o leite de vaca, as farinhas (creme de arroz, maisena, cremilho, farinha maltada e farinha de aveia). Para cada um desses produtos há uma explicação detalhada quanto ao modo de execução do mingau, o bico ideal da mamadeira e também os tipos de leites (A, B ou C) mais adequados para a alimentação mista antes da criança completar a idade de 1 ano. No final do capítulo, o autor destaca:

> Mãezinha!
> Tu queres, do fundo da tua alma, que teu filho seja, dentro de alguns anos, um homem
> forte, que te encha de orgulho sadio o coração de mãe?
> Queres para ele um futuro brilhante no comércio, na lavoura ou na ciência?
> Aquilo que de ti dependia já o fizeste. Faltando-te o néctar divino que é o leite do peito, deste-lhe um mingau, bem calculado, porque antes pesaste a mamada. Não seguistes anúncios bombásticos de leites estrangeiros, escolhestes um leite puro: calculaste bem a dose da farinha e de açúcar; E teu filhinho, como a planta agradece a água benfazeja cobrindo-se de flores perfumadas [...] mas, enquanto teu filho dorme no carrinho, nesse terraço cheio de trepadeiras floridas, olha um pouco para a casa de tua vizinha que mora defronte. [...] notando que o filho não engordava, leu no anúncio do jornal e mandou uma lata de leite em pó. Na própria lata leu a dose recomendada, substituiu-as pelas mamadas. O menino desarranjou-se. E ela também leu que havia um outro tipo de leite para curar a diarreia. Mandou buscar. Deu outro mingau, o menino ficou com o intestino bom. E foi engordando [...] porém, notaste que ele era pálido, sem cor, balofo. Há dias o menino teve um resfriado, ficou com olhos fundos e mortiços. Uma diarreia viera piorar o quadro. Olha! Agora o médico vai saindo. Tua vizinha está com os olhos vermelhos de chorar. O médico lhe disse que o leite em pó não tem vitaminas, que o menino não tinha nenhuma imunidade contra as doenças, que sua gordura era balofa. [...]
> Mãezinha carinhosa. Tens o dever a cumprir. Leva a tua amiga este livrinho para que ela fique sabendo o que é um leite em pó, o que são as farinhas mal calculadas, qual é o valor do leite de peito. (PIZA, 1937. pp. 58-60)

A importância do conhecimento médico no combate às enfermidades se alia a comparação – *olha sua vizinha*, nesse caso, um exemplo a não ser seguido.

No último capítulo do livro, *alimentação artificial*, é destacado no livro que se a mãe não tiver leite, nem conseguir arrumar uma ama , ou quando não for possível realizar uma alimentação mista devido a falta do leite materno, aí sim, deve-se procurar a alimentação artificial, já apresentada no capítulo anterior como complementar. Nesse capítulo, porém, destaca-se a alimentação da criança com doze meses, depois com 15 meses e o capítulo é finalizado com receitas de sopas, mingaus e pirões.

É possível no final da edição encontrar anexos para serem preenchidos pelas mães, como as doenças que os bebês tiveram, a economia do bebê (o registro das primeiras economias destinadas ao futuro do bebê), assim como as informações referente a sua árvore genealógica, dados do nascimento da criança (dia, mês, ano, peso, escolha do nome), registro de batizado.

Desse modo, a análise desse livro deve ser pensada e articulada aos mecanismos disciplinares produtores de sujeitos sociais que determinavam como deveria ser essa nova mãe.

Essa preocupação com a infância instigou a publicação de uma enorme quantidade de material de divulgação que, em grande parte, cumpriu o papel de manuais dirigidos a pais e educadores. Nesse contexto, destacou-se o aspecto pedagógico referente aos

modos corretos de se relacionar com o meio social e com o próprio corpo, fazendo o poder médico extrapolar do espaço do consultório ou da academia e moldando uma relação nova de convivência entre o saber médico, a pedagogia e a família.

Na pauta de várias publicações que abordavam a discussão sobre a mortalidade infantil, verificou-se a constante referência a uma "perfeita" ordem social, que poderia ser alcançada através de um novo enfoque dado às práticas mais íntimas relativas ao parto, à alimentação, à higiene da criança e aos cuidados com as mães. Considerava-se que esses manuais continham os pensamentos científicos mais modernos e, assim, a racionalidade científica dava o tom que esses discursos sobre puericultura pretendiam assumir.

Dar a luz a um filho, alimentá-lo e banhá-lo eram ações que deveriam ser dirigidas por regras e sustentadas pela autoridade do saber médico. Em outras palavras, o discurso médico intervinha e racionalizava práticas genuinamente populares, o que antes ficava por conta do conhecimento tradicional das parteiras, nutrizes, aias e vizinhas.

Por meio de uma circulação intensa e realizada por vários canais, o discurso médico pôde, então, participar da ordenação da vida daqueles que não faziam parte do circunscrito espaço da ciência. A educação sanitária, uma especificidade da Saúde Pública, passou a ser um importante meio de transmissão de conhecimentos médicos e de práticas de ações preventivas de saúde, dirigidas sobretudo às mulheres. Assim, paulatinamente, os gestos maternos foram sendo encampados pelo discurso racionalizado e, consequentemente, padronizado na concepção de forma ideal de maternidade. (MARQUES, 2000).

"Natureza feminina"

Diante dessas intervenções científicas, o corpo feminino foi observado dentro de um campo amplo de interesses e de inquietações. Dos traços anatômicos, próprios das mulheres, como corpo no formato mais arredondado, seios e ancas tornaram-se características palpáveis para associar a relação entre corpo e natureza. Nesse sentido, o gerar e o nutrir, foram características que se atrelavam às peculiaridades da natureza feminina e que foram sustentados por discursos científicos da época.

Fora das "predestinações" que se vinculava à natureza, se encontram os desvios, que poderiam ser traduzidos por doenças físicas, psíquicas e morais. No que concerne às físicas, falava-se sobre uma suposta fragilidade que poderia ser transmitida ao feto. Dentre as doenças psíquicas, destacavam-se a histeria e a ninfomania; quanto às morais, afirmava-se que as enfermidades estavam ligadas ao descontrole sexual; a mentira e o capricho eram vistos como dissimuladores dos órgãos reprodutores que dominavam a natureza feminina, considerada frágil e instável. (NUNES, 2000)

Além dessas características, a cranioterapia contribuiu para afirmar que, por ser o crânio feminino menor do que o masculino, a mulher possuía posição intelectual inferior. Além disso, a pelvimetria afirmava que a disposição pélvica fornecia instrumentos positivados para a função reprodutora da mulher.

Desse modo, foi se construindo uma forte associação entre o biológico e o cultural, redimensionando o papel feminino na sociedade. Esse processo de construção social de feminino passaria a ser apregoado por diversos discursos e assim, as mulheres assumiriam nesse propósito se idealizando no contexto da sociedade por meio da maternidade.

A maternidade passaria a ser objeto de desejo e satisfação da mulher, sendo fruto de todo um aprendizado que abordava desde os procedimentos mais apropriados para uma boa gestação até a boa criação do filho. As personagens envolvidas nessa trama foram assumindo papéis específicos e reveladores no processo cultural. A criança passou a ser pensada como o elemento potencial constituinte do progresso; e a mãe, por sua vez, era considerada a seguidora rigorosa dos princípios médicos e pautados pela moral.

Nesse decurso, é possível também articular o poder dos discursos médicos com pensadores iluministas. Na filosofia das luzes, vários pensadores discutiram a questão da educação feminina enaltecendo os valores "naturais". (BADINTER, 1985)

Na pauta de várias publicações que abordavam a discussão sobre a mortalidade infantil, verificou-se a constante referência a uma "perfeita" ordem social, que poderia ser alcançada por meio de um novo enfoque. Rousseau foi um dos primeiros pensadores a problematizar a relação mãe/filho. Partindo do pressuposto de que a natureza feminina, em sua perfeição, estaria sendo corrompida por uma civilização errônea, o pensador conclamou para que as mulheres assumissem suas funções naturais que deveriam estar ligadas aos cuidados com as crianças, para, assim, tornarem-se verdadeiras mães. (ROUSSEAU, 1999)

Assim é possível perceber uma série de discursos que foram se desenvolvendo sobre a mulher, nos quais se procurava publicar uma "essência do feminino" e, com isso, definir uma verdade sobre as mulheres. Tais discursos partiam de instituições variadas, sendo que cada uma delas era portadora de um tipo de poder social que garantia, por sua vez, um conteúdo proclamado. Com essas ações discursivas, estabelecia-se um lugar próprio para a mulher, atrelando-a a uma essência particular do feminino.

Esse modelo feminino foi também explorado pelas revistas femininas. As revistas participavam de um campo de novas sociabilidades, propondo novos valores ou estimulando a conservação de outros. Pode-se perceber a existência de uma pedagogia sobre o feminino, tendo as revistas como canais de comunicação para uma adequada educação social da mulher. Tais publicações demonstravam como preocupação evitar com que as moças trilhassem caminhos considerados inadequados ou incompatíveis ao seu destino: a maternidade. (BASSANEZI, 1996)

Para tanto, essas publicações femininas ofereciam conselhos diversos, ensinando e orientando as leitoras sobre uma postura feminina dita como correta a ser adotada no espaço dos lares e no espaço público. Entre os vários assuntos destinados às mulheres, destacavam-se os cuidados maternos, as orientações acerca do cuidado do lar, os conselhos sobre os aspectos da saúde feminina e as recomendações quanto ao dever matrimonial. Nesse universo amplo de prescrições, sempre se tornava evidente o papel da mulher junto à família.

Esquematizava-se por outro lado, um padrão para o sexo masculino, estabelecendo que o homem deveria exercer o papel social de provedor, sendo que sua realização pessoal seria alcançada por meio da segurança que proporcionaria à família. E a mulher, por sua vez, só se completaria quando encontrasse seu par. Desse modo, as mulheres foram sendo constituídas no discurso religioso como figuras incompletas, posição que só mudaria com o matrimônio. (MOREIRA, 1999).

Além disso, no discurso católico afirmava-se que o casamento deveria se manter eterno, contribuindo para esse esforço católico, a educação feminina desenvolvida nos colégios religiosos forneceu um apoio, colaborando para a constituição de modelos que se pautavam em padrões conservadores. Educar as moças das elites, para formar a "boa dona de casa" e a sagrada "mãe de família", era o objetivo mais importante que deveria ser atingido por meio do ensino desenvolvido nesses colégios. Foi também por intermédio da rede de escolas católicas que a Igreja assumiu crescente importância nesse processo.

Assim como a educação, outras instituições de caridade, como hospitais, eram controladas pela Igreja que, por sua vez, recebia o apoio do Estado. Tendo a família como o centro de interesse, novos olhares sobre a mulher iam se instaurando.

Nesse mesmo processo em que esses poderes se investiam, dinamizando um modelo familiar, condenavam-se e censuravam-se formas diferentes de inserir a mulher socialmente. Em contraposição a essa restrição da mulher no social, articulava-se um discurso que determinava um dia especial para as mães, sublinhando um valor particular ao papel da mulher como mãe na família. Em 12 de maio de 1918, promovido pela Associação Cristã de Moços, no Rio Grande do Sul, comemorou-se o primeiro Dia das Mães no Brasil. Em 1932, o então presidente Getúlio Vargas oficializou a data[4]. Esse dia comemorativo às mães foi uma incorporação do Estado, que oficializou em seu calendário uma data religiosa no intuito de indicar um exemplo único de mulher na família.

Considerações Finais

Partindo da inquietação inicial de que muitas mulheres que optaram por uma vida sem filhos na contemporaneidade se sentem incomodadas na comemoração do dia das mães, esse trabalho buscou pensar como se processou a construção histórica e social da maternidade. Assim, esse artigo pretendeu observar o cruzamento de vários discursos na produção de um enquadramento sobre o feminino, e, quando observamos essas questões no mundo atual, constatamos que o enraizamento dessas forças, ainda hoje, interage na subjetividade das mulheres.

Quando se optou-se por analisar *o livro das mãezinhas*, de Piza, pequeno manual de cuidados maternos se faz necessário também pensar no desdobramento dessa obra numa proliferação de outros livros e registros de nascimentos. Quem não se lembra dos livros de Rinaldo De Lamare que se tornaram o livro de cabeceira das mães do Brasil[5].

---

[4] As primeiras comemorações ao Dia das Mães foram registradas na Grécia antiga, onde a entrada da primavera era festejada em honra à Rhea, mãe dos deuses. Na Inglaterra, no século XVII, começou-se a dedicar o quarto domingo da Quaresma às mães operárias. As primeiras sugestões para se criar um Dia das Mães aconteceram nos Estados Unidos, em 1872, mas a comemoração só se oficializou em 1910, no estado da Virgínia Ocidental; em 1914, a celebração foi unificada em todos os estados norte americanos, estabelecendo-se a data da comemoração: todo o segundo domingo do mês de maio. Disponível em: www.terra.com.br/diadasmaes/odia.htm. Acesso em: 25 jun. 2021.

[5] De Lamare lançou o livro A vida do bebê, em 1941. A publicação foi um enorme sucesso: tornou-se livro de cabeceira de mães de várias gerações. Em 1964, visando oferecer orientações sobre o crescimento e a saúde de crianças entre 2 e 16 anos, lançou *A vida de nossos filhos*. O médico também teve atuação destacada em gestão de políticas públicas que afetam a criança, sobretudo na década de 1960. Na ocasião, foi diretor do Departamento Nacional da Criança do Ministério da Saúde, membro do Conselho Técnico de Saúde da Secretaria do antigo Estado da Guanabara e diretor superintendente da Liga Brasileira de Assistência (LBA). Tornou-se um dos nomes mais conhecidos da Pediatria brasileira. Foi professor titular de Pediatria da Faculdade de Medicina da UFRJ no fim dos anos 70 e formou gerações de pediatras.

Pensar na não-maternidade hoje, é pensar sobre uma série de outras questões que coloca as mulheres num processo periférico, às margens da história, ou seja, pode-se perceber pelos discursos apresentados uma função despolitizada, fazendo num primeiro plano que a mulher não participasse do mundo público e político, para que num plano mais profundo, as mulheres não tivessem a consciência de quem são e o que elas podem ser.

Esse apagamento de uma consciência política pode ser pensado em contrapartida num lugar próprio da mulher, lugar que foi inscrito na própria "natureza" e que por essa razão, pode ser observada como independente da história, e pertencente à natureza.

Além das relações estabelecidas com a natureza, pode-se observar também como as práticas femininas ficaram circunscritas no espaço doméstico, fixando-lhe uma identidade: *bela, recatada e do lar*. Vale ainda destacar, sobre essa questão, o que o historiador Christopher Lasch revela sobre o culto de domesticidade, afirmando que não se pode dizer que as mulheres eram vítimas desse processo de domesticidade. Havia uma promoção vinda de diversos campos sociais que enfatizavam a valorização dessas funções domésticas. (LASCH, 1988).

Com o reordenamento familiar, valorizou-se um novo sentimento de família, movido pelo interesse do desenvolvimento físico e sentimental dos filhos e pela preocupação mais pontuada nos aspectos educacionais. Nesse processo, destacava-se ainda a constituição do amor, tido como uma forma. Assim, o contato entre pais e filhos foi valorizado, fazendo emergir um espaço íntimo e reservado para a manifestação do afeto. (COSTA, 1989)

Na abordagem realizada sobre as revistas femininas, se observou que a criação de um modelo de mulher como esposa e mãe, engrandecia as virtudes domésticas e as qualidades "tipicamente" femininas.

Dessa forma, os poderes que emergem dos discursos foram vistos como forças que não exerciam suas funções agindo sobre o corpo em si, (por intermédio de alguma forma física), mas por meio de uma ação persuasiva da qual o corpo se estabelece como um efeito do processo de construção histórica.

Referências

ARIÈS, Phillipe. **História social da criança e da família.** Rio de Janeiro: Editora, LTC, 1981.

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BASSANEZI, Carla Beozzo. **Virando as páginas, revendo as mulheres:** revistas femininas e relações homem-mulher, 1945-1964. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. **Mulher de papel:** a representação da mulher na imprensa feminina. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

CHODOROW, Nancy. **Psicanálise da maternidade.** Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1990.

COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar.** Rio de Janeiro: Editora Graal, 1989.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Teoria e método dos estudos feministas: perspectiva histórica e hermenêutica do cotidiano. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Maria Cristina A. **Uma questão de gênero.** Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos; Fundação Carlos Chagas, 1992.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994. v. 1

FOUCAULT, Michel . **Dits et écrits.** Paris: Editora Gallimard, 1994.Vol. III.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FRAISSE, Geneviève. Da destinação ao destino – história filosófica da diferença entre os sexos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle; FRAISSE, Genevieve. **História das mulheres no ocidente.** Porto: Afrontamentos, 1991.

HOCHMAN, Gilberto. **A era do saneamento.** São Paulo: Editora Hucitec; Anpocs, 1998.

LASCH, Christopher. **A mulher e a vida cotidiana.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1988.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Por uma história da mulher.** São Paulo: Educ, 2000.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções:** corpos, subjetividades e sensibilidades. São Paulo: Edusc, 2005.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Corpos e emoções:** história, gênero e sensibilidades. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

MARQUES, Marília Bernardes. **Discursos médicos sobre seres frágeis.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000.

MARQUES, Vera Regina Beltrão. **A medicalização da raça:** médicos, educadores e discurso eugênico. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

MORAES, Mirtes de. **Criar ao peito – permanências e mudanças no ato de amamentar** – São Paulo, 1899-1930. Revista Projeto História: corpo e cultura, São Paulo, n. 25, jul./dez. 2002.

MORAES, Mirtes de. **Maternidade: uma análise sociocultural.** Curitiba: Appris, 2021.

MOREIRA, Maria de Fátima Salum. **Fronteiras do desejo:** amor e laço conjugal nas décadas iniciais do século XX. 1999. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

NUNES, Silvia Alexim. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha:** um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

PRIORE, Mary del. **Ao sul do corpo:** condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1993.

RAGO, Luzia Margareth. **As mulheres na historiografia brasileira.** In: SILVA, Zélia Lopes da. Cultura histórica em debate. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1995

RIBEIRO, Maria Alice Rosa. **História sem fim... Inventário da saúde pública.** São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1993.

ROHDEN, Fabíola. **Uma ciência da diferença:** sexo e gênero na medicina da mulher. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999

SANT'ANNA Denise Bernuzzi (org.). **Políticas do corpo.** São Paulo: Editora Estação liberdade, 1995.

SANT'ANNA Denise Bernuzzi. **É possível realizar uma história do corpo.** In: SOARES, Carmen Lúcia. Corpo e história. Campinas: Editora Autores Associados, 1999. (Coleção Educação Contemporânea).

SANT'ANNA Denise Bernuzzi. **Corpos de passagem:** ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2001.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra:** o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico:** corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará. 2002.

SOIHET, Raquel. **É proibido ser mãe:** opressão e moralidade da mulher pobre. In: VAINFAS, Ronaldo (org.). História e sexualidade no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.

TELAROLLI JUNIOR, Rodolpho. **Poder e saúde:** as epidemias e a formação dos serviços de saúde em São Paulo. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1996.

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. **Clotildes e Marias:** mulheres de Curitiba na Primeira República. Curitiba: Editora Fundação Cultural; Farol do Saber, 1996.

VIGARELLO, Georges. **O limpo e o sujo:** uma história da higiene corporal. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

VIGARELLO, Georges. **História do estupro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

A PRESENÇA DA MULHER NO EXÉRCITO BRASILEIRO: DIMENSÕES DA PARTICIPAÇÃO FEMININA EM UMA ORGANIZAÇÃO MILITAR

Sílvia Lúcia Pereira Duarte (Faculdade Cásper Líbero)[1]

Introdução

Ao analisarmos o Exército Brasileiro (EB) em seus mais de três séculos de existência, é possível lançar um olhar panorâmico sobre o lugar da mulher na força terrestre e como no decorrer dos anos a inserção e aumento de participação refletem o mercado de trabalho, suas nuances e identidades, bem como o crescimento de sua participação na vida social, política e econômica de inúmeros países. Embora possamos perceber a defasagem na participação feminina, principalmente se analisarmos os últimos anos do século XX e os primeiros do século XXI, segundo Queiroz e Aragón (2015) na década de 1995 a 2005 a participação é bastante inferior, sugerindo uma discriminação por gênero ou aspectos sociais, como a dupla jornada de trabalho, impedindo a participação em certas ocupações. Nesta realidade está inserido o início da participação feminina de forma efetiva e planejada no EB, e como reflexo da sociedade em que vivemos o início do ingresso feminino na instituição é tão tímido quanto em carreiras da vida civil. Parte-se, aqui, de algumas perguntas: como é a presença feminina na organização essa estruturação no Exército Brasileiro? Quais as experiências nas três Forças Armadas? Quais mudanças ocorreram? Ao mesmo tempo, questiona-se também as perspectivas e possibilidades futuras dessa participação.

A literatura carece de maiores análises da inserção da mulher nas Forças Armadas, mas o tema se apresenta como um diferencial na evolução da sociedade tornando mais igualitário os acessos e possibilidades do feminino.

A motivação surge da observação de alguns acessos, que permanecem restritos aos homens e da pouca bibliografia contextualizando os motivos dessa diferenciação. Deixando lacunas sobre como foi realizada esta estratificação e seus impactos sociais.

Neste artigo, utilizou-se a pesquisa bibliográfica como recurso metodológico e arcabouço teórico. A revisão da literatura partiu da análise de materiais publicados e artigos científicos. Para tanto, buscou-se fundamentar a pesquisa nas ideias de autores como: Almeida (2015), Goffman (2002) Lima e Tardin (2015), Mathias (2005), Resende (2019) e Vasconcelos Júnior (2020) Além disso, buscou-se informações disponíveis nas páginas eletrônicas do Exército Brasileiro.

[1] Mestra no Curso de Comunicação na Contemporaneidade da Faculdade Cásper Líbero, Especialista em Marketing na Escola Superior de Propaganda e Marketing/RJ, Bacharel em Comunicação Social – Relações Públicas – Universidade Gama Filho, Tenente-Coronel do Exército Brasileiro com 25 anos de experiência na Comunicação Organizacional e Assessoria Cultural. E-mail: silvialpduarte@gmail.com

Histórico e pioneirismo das mulheres na organização militar

Na gênese organizacional da vida em sociedade é possível localizar a criação de "forças armadas" a partir das disputas por território, alimentos e conforto. Desde o início, notava-se uma divisão definida do trabalho e empregavam as mulheres no cuidado com a prole, na confecção da refeição e manutenção dos abrigos. Aos homens era delegado a obtenção da caça e a defesa do território. Analisando estas premissas e traçando paralelos com a história, podemos entender a síntese da ideia de Forças Armadas compostas apenas por homens. O herói militar, em geral, é associado a ente masculino, próximo do mito do "salvador" ou do "príncipe". Segundo Goffman (2002) o indivíduo diante de outros tende a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade. Esta característica é ampliada em instituições perenes e esperada de seus integrantes pelos mais diversos segmentos da sociedade. Este poder leva a estas organizações uma necessidade de um espaço de tempo relativamente longo para se adaptar as novas regras sociais, econômicas, tecnológicas e outras mais. Estas premissas podem ser relacionadas ao início da participação feminina pelo travestimento, ocultação das características de gênero para que mulheres pioneiras pudessem defender seus ideais.

Não faltam exemplos históricos: na Idade Média, na França, Joana D'Arc, durante a Guerra dos Cem Anos, sob a aparência masculina, teve grande destaque chegando a comandar tropas militares, seus feitos reconhecidos tornaram-na padroeira da França e canonizada pela Igreja Católica em 1920, porém em sua época foi queimada numa fogueira como bruxa. Nos Estados Unidos, diversas mulheres travestidas de homens, combateram na Guerra da Independência, como Margaret Corbin, que assumiu o lugar do marido morto em guerra ou Deborah Sampson Gannet utilizando o nome do irmão.

O Exército Brasileiro pode ter sua origem localizada na Batalha de Guararapes, 19 de fevereiro de 1649, quando pela primeira vez brasileiros lutaram lado a lado contra um inimigo comum, restabelecendo sua soberania. Na ocasião não era permitido às mulheres "pegarem em armas" para lutarem por sua terra natal.

Na Bahia, em 1823, teríamos a pioneira Maria Quitéria de Jesus, que, travestida de homem, ingressou nas fileiras do exército. Como uma mulher do seu tempo, não frequentou escolas: as jovens aprendiam apenas a cozinhar e cuidar da casa, sendo poucas as que sabiam ler e escrever. Maria Quitéria, desde cedo, demonstrava aptidão para usar armas de fogo e habilidade para a caça e para a montaria. Ao eclodir a Guerra da Independência da Bahia, pede autorização a seu pai para voluntariar-se a integrar as tropas brasileiras em defesa da Pátria. Ele negou prontamente, dizendo que "mulheres fiam, tecem e bordam; não vão à guerra". Maria Quitéria, então, fugiu para a casa da irmã, cortou o cabelo, vestiu a roupa do cunhado e apresentou-se ao Regimento de Artilharia como soldado Medeiros.

Quando descobriu, o pai solicitou sua retirada do batalhão, mas seu comandante não quis perder a combatente habilidosa. Maria Quitéria tornava-se a primeira mulher a entrar em combate pelo Brasil. Lutou e triunfou em diversas batalhas, conquistou o respeito dos companheiros e influenciou outras mulheres, formando e liderando um grupo feminino. Seu engajamento foi tão bem considerado que recebeu das mãos o imperador a Imperial Ordem do Cruzeiro, no grau Cavaleiro.

> Mulher, analfabeta, nordestina, baiana. Maria Quitéria de Jesus. Militar, cadete, patrona do Quadro Complementar de Oficiais do Exército Brasileiro, heroína da Independência. Soldado Medeiros. Não duas pessoas, mas uma só. Nascida em Feira de Santana [...]. Quando na Bahia iniciaram-se as agitações contra o domínio português, foi despertado na jovem Maria Quitéria um forte instinto de vingança e de lutar por sua Bahia e seu país. Pediu autorização ao seu pai para se alistar no exército, mas teve o pedido negado. [...} Vestindo-se como um homem, roupas emprestadas pelo cunhado [...] alistou-se no Regimento de Artilharia sob o nome de Medeiros (CALMON, 2019).

A defesa da família, do território e dos ideais é um desejo e objetivo do ser humano, não restrito a indivíduos do sexo masculino. No entanto, a sociedade patriarcal durante muitos anos relegou ao feminino um papel coadjuvante nas batalhas. As mulheres sempre participaram do dito "esforço de guerra". A situação começa a mudar a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918): embora os ritmos de emancipação tenham sido diferentes, o trabalho feminino nas atividades agrícolas, no comércio e na indústria foram fundamentais, enquanto os homens se encontravam nos campos de batalha e a vida econômica não poderia parar. Isso, em linhas gerais, contribuiu para que as mulheres integrarem com mais força os mercados de trabalho; a Segunda Guerra Mundial traz novamente à tona a importância do trabalho feminino, ainda restrito a atividades consideradas, na época, como inerentes à mulher. Neste momento a participação feminina não se resumiu as atividades que vagaram com a ida dos homens ao campo de batalha: elas também desenvolviam atividades nas frentes de combate.

A participação brasileira na Segunda Guerra Mundial deu-se com a criação da Força Expedicionária Brasileira que combateu na Itália e auxiliou a derrota Nazifascista, nesta tropa temos o Corpo de Enfermeiras, composto por setenta e três voluntárias.

> O Serviço de Saúde da FEB foi composto de cerca de 1390 pessoas, dentre os quais 176 médicos de formação eclética, cirurgiões, anestesistas, ortopedistas e outras especialidades, muitos voluntários como Dr. Alípio Correia Neto, célebre em sua época. Além destes, farmacêuticos, padioleiros e as 67 enfermeiras oriundas de várias partes do Brasil, compondo o grupamento feminino da FEB e mais 6 delas nos quadros do Grupo da FAB (PORTAL DA FEB, sem data, on line)

Ao retornarem ao Brasil, todas foram licenciadas e receberam o posto de 2º Tenente da Reserva. Esta é a primeira vez que uma tropa brasileira possui em seus quadros um corpo feminino. A iniciativa, porém, foi isolada: após o término da Segunda Guerra Mundial as mulheres não mais fizeram parte do exército até 1992.

O registro do ingresso do homem na careira militar remonta da própria história dos conflitos humanos e origem das batalhas. Já em relação ao segmento feminino há as informações são variadas, com várias lacunas. Nos exércitos modernos, a conquista do lugar na instituição acontece no decorrer do século XX, com a emancipação feminina no mercado de trabalho, intensificando-se no início na década de 70 devido a industrialização e urbanização.

Segundo Queiroz e Aragón (2015), esta tendência continua até os dias atuais, porém, tem passado por várias mudanças no perfil das trabalhadoras, atualmente, apresentam idade e escolaridade mais elevadas que há cinquenta anos.

> A mulher como dona de casa é uma identidade rigidamente imposta pela cultura brasileira, mas a deturpação da realidade está justamente em se pensar que essa identidade é natural, ou seja, o espaço doméstico pertence 'naturalmente' à mulher. Essa identidade é uma construção social, mas a sociedade, como mecanismo ideológico, naturaliza esse processo. Essa 'naturalização' ocorre em certos momentos utilizando-se de um resultado da história, difundindo a crença de que esse papel sempre foi desempenhado pelas mulheres, ou mesmo é uma atribuição inclusa na capacidade de ser mãe (CHIES, 2010, p. 511).

Em 2015, a Assembleia Geral das Nações Unidas adotou a Agenda 2030 de Desenvolvimento Sustentável, com 17 objetivos globais sendo um deles a equidade de Gêneros. Espera-se que nos próximos 10 anos consigamos nos desenvolver como sociedade com direitos a todos. Este, com certeza é um dos marcos para a equidade de gêneros e sendo realmente observado pelos países signatários criará uma sociedade com melhores oportunidades ao feminino.

A dupla jornada ainda é uma realidade para muitas trabalhadoras. No caso do exército, onde se exige uma disponibilidade permanente, esta premissa dificulta ainda mais o desempenho das atividades da caserna – a título de exemplo, uma mulher que seja mãe e militar necessitará de um complexo sistema de apoio psicológico e social para o desempenho das atividades de cuidado com os filhos – leve-se em conta. Ao citar o apoio psicológico levamos em conta o estereótipo social da mulher como a que "cuida dos filhos" e o impacto disso em suas atividades profissionais; como exemplo temos os treinamentos militares onde há a necessidade de se ausentar por longos períodos, muitas vezes com dificuldade até mesmo de comunicação, além da premissa de disponibilidade permanente dos militares, ou seja, vinte e quatro horas, sete dias por semana. Como compatibilizar esta demanda profissional com a obrigação da dedicação a família? Esta interrogação ainda hoje, no século XXI assombra as mulheres militares.

Dessa forma, o estudo do ingresso da mulher nas fileiras das Forças Armadas passa por uma série de questões, principalmente aquelas relativas à atribuição de atividades de combate – na visão do senso comum, a organização social com o modelo de família patriarcal seria prejudicada, secundada pela crença nas capacidades físicas limitadas da mulher. Vale lembrar que em outras épocas as mulheres já foram não recomendadas para profissões como médica, advogadas, engenheiras.

As forças armadas brasileiras e a institucionalização do segmento feminino

No Brasil, a Marinha foi a primeira a realizar seleção de mulheres. Ainda na década de 1980 foi criado Corpo Auxiliar Feminino da Reserva da Marinha (CAFRM), composto de dois quadros, o Quadro Auxiliar Feminino de Oficiais (QAFO) e o Quadro Auxiliar Feminino de Praças (QAFP). A legislação nesse momento de criação coloca a mulher numa posição diferente dos homens – por exemplo, na impossibilidade de obtenção das patentes mais elevadas e tempo maior para a promoção.

A década de 1990 modifica as leis que permitiram o ingresso da mulher: em 1991, podem alcançar o posto de Capitão de Mar e Guerra; em 1997 há uma reestruturação dos corpos e quadros de oficiais e de praças da Marinha, extinguindo o CAFRM e permitindo a participação feminina em seus quadros gerais. Somente a partir de então tornou-se acessível o posto de Vice-Almirante às mulheres, um marco na equidade entre os

gêneros. A gravidez era condição incapacitante para participar das seleções até 2006. A Marinha novamente é pioneira ao promover, em 2012, a médica Dalva Maria Carvalho Mendes, do Corpo de Saúde da Marinha à Contra-almirante, primeira mulher brasileira a se tornar oficial de alta patente em todas as Forças Armadas.

Em 2014, dois anos após a primeira mulher militar de alta patente, foi aberta a primeira turma de mulheres na Escola Naval do Rio de Janeiro, composta por 12 jovens mulheres. O local passou por reformas estruturais em seus alojamentos, banheiros e enfermarias, e incluiu oficiais femininas no Comando do Corpo de Aspirantes para o acompanhamento das alunas. Segundo dados do Ministério da Defesa, mais de três mil mulheres se inscreveram para disputar as 12 vagas ofertadas. Às mulheres ainda é vetado o ingresso ao Curso de Formação de Oficiais de Infantaria (CFOINF), nos postos dos Corpos da Armada e Corpos de Fuzileiros Naval.

A Força Aérea foi a segunda a incluir mulheres em seus quadros. Em 1981 foi criado o Corpo Feminino da Reserva da Aeronáutica – CFRA, composto pelo Quadro Feminino de Oficiais (QFO), Quadro Feminino de Graduados (QFG), e Alunas dos Estágios de Adaptação. No ingresso da primeira turma, em 1982, é perceptível a divisão de gênero: além de ingressarem por contrato temporário, mulheres exerciam atividades tradicionalmente "femininas", como as áreas de Enfermagem, Assistência Social, Biblioteconomia, Comunicação Social, dentre outros. Atualmente o quadro não é exclusivamente feminino e integra outras carreiras.

Em 1990, com a admissão de mulheres médicas, farmacêuticas e odontólogas aos quadros gerais de carreira, abriu-se à estas classes a possibilidade de acessão feminina ao posto de Brigadeiro. Em 1995 passou-se a permitir o ingresso de mulheres no Curso de Formação de Oficiais Intendentes – CFOInt, tendo sido a aeronáutica a primeira das forças a conceder curso de formação militar idêntico ao masculino. No ano seguinte, foi permitido o acesso de mulheres ao até então exclusivamente masculino Instituto Tecnológico da Aeronáutica. Já em 1998, puderam ingressar na Escola de Especialistas de Aeronáutica, através do Estágio de Adaptação à Graduação de Sargento. Em 2002 foi possível às mulheres o ingresso como cadetes no Curso de Formação de Oficiais Aviadores, formou-se em 2006 a primeira turma de Oficiais Aviadoras, as primeiras pilotos das Forças Armadas.

Em 2013, a tenente-aviadora Carla Alexandre Borges foi a primeira mulher a pilotar um caça a jato, A sucessão de aberturas legais ocorrida no decorrer da década de 1990 e 2000 aumentaram a participação feminina. Atualmente a Aeronáutica tem a primeira mulher Brigadeiro, a médica Carla Lyrio Martins, e é a Força Armada com o maior percentual feminino – 8%, enquanto a marinha possui 5% e o exército 2%. É também a única que integrou o feminino a sua atividade fim, a pilotagem de aeronaves.

O Exército Brasileiro foi a última Força Armada a permitir o ingresso da mulher de forma continuada e estruturada, embora pioneira em possuir em seus quadros mulheres, ainda que temporariamente e num esforço de guerra, como já mencionamos o ingresso das enfermeiras da FEB. A permissão legal ocorreu em 02 de outubro de 1989, por meio da lei 7.831, que instituiu o Quadro Complementar de Oficiais (QCO) e contou expressamente a possibilidade da participação feminina conforme disposto em seu art. 4º, §3º, já

revogado, para o qual "regulamento disporá sobre a admissão de candidatos do sexo feminino, observado o disposto nesta Lei." Pela necessidade de adaptação do espaço físico e instalações, em 1992 ingressaram as primeiras 49 alunas do Curso de Formação. Estas mulheres ingressavam como oficial, realizaram um curso de um ano onde aprenderam a rotina militar e, a partir daí, foram designadas a trabalhar nos diversos estados do país.

O senso comum é que a mulher seja a segunda renda familiar, então ela desiste de uma colocação profissional ou mesmo troca de trabalho e cidade para acompanhar seu cônjuge e manter seu núcleo familiar. Uma militar casada pode ser transferida e levar sua família a residir em outra cidade sendo necessário que o cônjuge homem modifique sua vida profissional mantendo o núcleo familiar. Após esta primeira experiência com o segmento feminino, em 1996 o exército instituiu o Serviço Militar Feminino Voluntário para Médicas, Dentistas, Farmacêuticas, Veterinárias e Enfermeiras de nível superior; esta primeira turma contou com 290 mulheres voluntárias, em todo o território nacional, que seriam incorporadas como militares temporárias[2]. Em 1997 as mulheres puderam ingressar no Instituto Militar de Engenharia e no Serviço de Saúde tornando militares de carreira. Todas estas formas de ingresso permitem o acesso ao oficialato e as médicas e engenheiras podem galgar ao generalato. Não temos generais mulheres no Brasil até o momento.

Somente em 2002 a Escola de Saúde do Exército matriculou a primeira turma de mulheres no Curso de Sargento de Saúde, também militares de carreira. Hoje temos sargentos do seguimento feminino de várias áreas, como: música, mecânicas de voo e blindados, áreas administrativas, podendo ingressar como militar de carreira ou temporário.

Embora estejamos falando de organizações de defesa, percebe-se que cada uma delas apresenta ritmos diferentes, no estabelecimento de procedimentos culturalmente inovadores, segundo Marchiori e Vilaça (2011), as singularidades e os sentidos são diferentes em cada instituição, nem sempre a suposta lógica é a dinâmica sentida na adoção de novas políticas de comunicação e integração; o que dizer então de uma organização militar onde as ordens e diretrizes obedecem uma escala hierarquizada de valores e potenciais decisões. Ainda, segundo Kunsch (2006) os desafios da mudança são constantes na atualidade e nas sociedades contemporâneas permitindo novos posicionamentos e evoluções.

Aspectos das condições da atuação feminina no Exército

Nos primeiros anos, as mulheres precisavam escolher como nome de guerra um nome feminino, ou seja, não poderiam ter somente o sobrenome. O "nome de guerra" é o apelido pelo qual cada militar é chamado, escolhido a partir do nome completo.

Atualmente, embora as mulheres representem um contingente de 3,2% do efetivo do Exército Brasileiro, com o total de 6.009 (CAMARGO, 2019), estão a cada dia conquistando novas áreas, inclusive com acesso à Academia Militar das Agulhas Negras, que por mais de um século só recebeu alunos do segmento masculino. Vale destacar que esse acesso ainda possui uma série de restrições, a saber:

[2] Prestação de serviço na carreira das FFAA por período anual, renováveis até o máximo de oito anos.

> A grande divisão dessas especializações é definida pela Arma, Quadro ou Serviço a que pertence um militar do Exército. As Armas englobam o militar combatente por excelência, radicionalmente a atividade-fim da profissão. Os Quadros reúnem os militares que, de origem diversa, aglutinam-se dentro desses quadros com uma finalidade geral própria. Por fim, há os Serviços que, como o termo indica, têm uma atividade de apoio bem definida, normalmente de cunho logístico. (EXÉRCITO BRASILEIRO, *sem data, on-line*).

Nas chamadas "armas-base", a Infantaria e Cavalaria, mulheres continuam sem a possibilidade de ingresso pela crença da impossibilidade de desenvolver as atividades previstas no combate. A infantaria pressupõe o combatente a pé; a cavalaria, como o próprio nome diz, começou com os cavalos e atualmente os blindados ou no jargão popular os "tanques de guerra".

A Artilharia, responsável pelo poder de fogo, Engenharia, que possibilita aos militares a mobilidade e Comunicações, responsável manutenção da estrutura de comunicabilidade entre as várias frações das tropas, também não contam com mulheres em seus quadros. Desta forma, perpetuam-se limitadores para o ingresso das mulheres com restrições na área combatente permitindo a elas apenas o Serviço de Intendência que trabalha na paz e na guerra para a manutenção do homem, pelo atendimento às suas necessidades de sustento, alimentação e fardamento e o Quadro de Material Bélico que trata das atividades gerais de manutenção dos equipamentos bélicos da Força, incluindo suas viaturas.

Quanto ao número de vagas há que se destacar, segundo informações dos sites oficiais do concurso, a destinação de 50 vagas exclusivas para mulheres enquanto os homens concorrem por 400 vagas todos com 20% reservados a cota social como indica o quadro 01:

Universo de convocação	**Número de vagas**
Masculino	320
Feminino	40
Masculino/cota	80
Feminino/cota	10

Figura 01: Número de vagas para homens e mulheres. Fonte: elaborado pela autora.

> Dessa forma, a relação hierárquica homem/mulher ainda se faz presente, na medida em que mesmo em sua compatibilidade de direitos em servir ao Exército, de estar presentes no quartel e de assumir cargos similares, o esforço demandado da mulher é sempre maior: tanto físico quanto mental/psicológico devido às dificuldades intrínsecas de trabalhar num ambiente considerado majoritariamente masculino (RESENDE, 2109, on line)

A presença da mulher no mercado de trabalho, de forma genérica, não somente a atividade militar, passa pelo senso comum em relação às carreiras ditas femininas, a estereotipação e os padrões definidos pela estrutura social onde a mulher assume papéis de subordinação. Estas premissas mantêm-se na vida na caserna e dificultam o aceso da

mulher aos postos mais elevados. Em pleno século XXI, ainda existem dúvidas sobre a capacidade laborativa feminina.

> Segundo os estudos empreendidos sobre o assunto, são três os principais fatores que levam à integração das mulheres às forças armadas. O primeiro é a democracia, que cada vez mais exige maior igualdade na oferta de oportunidades para os cidadãos. Depois, está a mudança na forma de fazer a guerra, nisto compreendendo as mudanças tecnológicas (sofisticação nos armamentos) e administrativas (gestão da guerra). O terceiro fator poderia ser chamado de psicossocial, pois é consequência da percepção dos agentes sobre a função dos militares, o que englobaria a questão econômica (proventos e benefícios) e o prestígio da profissão, resultante tanto do grau de legitimidade castrense (crise de identidade e grau de confiança da sociedade) como da pouca atração que a profissão teria para o sexo masculino (MATHIAS, 2005, p.3)

O artigo 5º da Constituição Federal garante igualdade de direitos e obrigações à homens e mulheres. A igualdade de oportunidades é um indicativo do índice de desenvolvimento de um país, valorizando os talentos independente do gênero.

É possível identificar: algumas as condições igualitárias de trabalho da mulher no Exército Brasileiro, como a inexistência de diferenciação salarial entre o segmento feminino e masculino ou a possibilidade de ingresso em; carreiras administrativas, médicas com possibilidade de ingresso indistinta. No entanto, algumas condições se mantêm diferentes: carreiras operacionais, por exemplo, ainda possuem distinção de sexo para o ingresso, conforme citado anteriormente, e mulheres são dispensadas do serviço militar obrigatório, resquícios da lei do serviço militar de 1964.

Por outro lado, as aspirações das mulheres por espaços mais amplos no EB são absolutamente legítimas, a entrada na linha militar bélica não diminuiria o poder de combate do EB, as mulheres têm condições suficientes para abraçar a "carreira das armas".

Existem algumas proposições contrárias ao ingresso da mulher na vida militar levantando dificuldades nos aspectos psicológicos e físicos de cada indivíduo. Em relação aos aspectos da coletividade algumas correntes colocam como entrave a possibilidade de aumento de crimes sexuais e a presença feminina como um fator de estresse na coesão da tropa, além da crença popular do papel que cabe ao feminino, porém a experiência mostra uma realidade com tendencias favoráveis ao acesso irrestrito das mulheres a carreira militar com argumentos de experiências reais, Segundo Vasconcelos Júnior (2020), esta análise apresenta maior número de fatores positivos que negativos.

Referente ao poder de combate há relatos feitos por militares de Nações Amigas, quando em curso no Brasil, de atiradoras *sniper* com melhores desempenho que seus colegas homens, atualmente existem guerrilheiras e terroristas; na área civil ocupam lugar de destaque como magistradas, médicas, entre outras funções na qual vidas dependem de seu equilíbrio emocional. Os aspectos físicos nos levam a pensar não só na mulher combatente, mas nas atletas. O rendimento das mulheres quando realizam seus treinamentos físicos com certa constância atingem índices compatíveis a média masculina.

Quanto aos aspectos coletivos e de relacionamento, ainda segundo Vasconcelos Júnior, pesquisas mostram um aumento na participação dos demais militares e uma rápida integração das mulheres na rotina. O papel da mulher na sociedade onde persiste o preconceito de um papel definido a mulher como dona de casa e mãe, este também seria

um indicador de desenvolvimento da sociedade. A possibilidade de crimes sexuais é uma premissa que não deveria fazer parte de uma sociedade civilizada, pois imaginasse que todos os seres humanos tenham direito a decidir o que fazer com seu corpo

Ao considerarmos os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) relativo ao ano de 2015, a população brasileira é composta por 51,48% de mulheres, isto representa mais da metade dos brasileiros (IBGE, 2015). Essa metade ainda se encontra impedida de ingressar sem restrições no EB. A admissão da mulher de forma ampla e em todas as áreas é fundamental para se mudar o atual paradigma da sociedade brasileira e da própria instituição que poderia aproveitar profissionalmente essas inteligências e competências. Faz-se necessário, portanto, dar-lhes a chance de provar seu espírito de liderança e seu poder de combate.

Acabar com a limitação de vagas imposta às candidatas nos concursos públicos da linha militar bélica, assim como, permitir o acesso das mulheres ao Serviço Militar Voluntário na graduação de Soldado diminuiria a desigualdade de gênero nas fileiras do exército e após um espaço de tempo teríamos mais delas em altos postos de comando. Imprimindo uma nova realidade institucional, quebrando e mudando paradigmas, talvez esta possibilidade de mudança seja verdadeiramente o maior entrave ao acesso do feminino ao EB, pois a vocação militar está distribuída igualmente entre os brasileiros, independente do sexo do cidadão.

Se hoje existe discussão em torno desse tema é porque as mulheres brasileiras desejam contribuir com a defesa de Pátria em maior grau do que o estado brasileiro lhe permite.

Considerações finais

Embora ainda tenha uma série de restrições ao trabalho feminino no que tange as formas de ingresso e as especialidades permitidas, sua presença indica uma mudança no paradigma organizacional militar. O desenvolvimento de nossa sociedade reflete condições igualitárias para todos indistintamente, por si só será uma forma de estimular. A presença da mulher no Exército Brasileiro está se solidificando, embora o percentual não represente a presença feminina na sociedade e a inserção de forma estruturada tenha acontecido com mais vagar que em outras áreas. Nota-se a adaptação do seguimento feminino às várias atividades da caserna, ao mesmo tempo em que a organização militar também reflete aspectos da sociedade, conservando em si os traços do machismo estrutural – o que representa alguns entraves nas formas de acesso e pode ser visto na proporção feminina do efetivo.

A experiência das outras forças brasileiras coirmãs, principalmente a Aeronáutica com mulheres na atividade fim, além da vivência dos outros países demonstra como o feminino agrega características para um bom relacionamento entre os membros da organização, e reflete a equidade de gêneros entre um dos objetivos do desenvolvimento.

As modificações estruturais parecem ocorrer com o vagar que uma organização com mais de três séculos de existência precisa para se adaptar ao novo e a modernidade. Não obstante, vale ressaltar que a sociedade ainda apresenta diversos preconceitos em relação a participação feminina nas áreas profissionais e, muitas vezes, culturalmente sobrecarrega a mulher como a única responsável pelos afazeres domésticos e de criação dos filhos.

A cultura organizacional, segundo Silva e Fossá (2007), está ligada a interação entre os indivíduos, a trajetória da sociedade se confunde com a trajetória das organizações, ainda mais quando são instituições que permeiam as trocas cotidianas simbólicas e se confundem com a história. A mudança nos valores, hábitos e costumes tendem a ser mais demoradas e realizadas com estudos aprofundados sobre sua viabilidade. Pois seu funcionamento e transformações que provocam mudança no comportamento social vigente.

Muito ainda há para se rever e atualizar levando a sociedade para condições igualitárias no que tange a aspirações e possibilidades de trabalho, lentamente a sociedade pretende atingir a equidade e dar oportunidade a todos de participar das decisões e da salvaguarda delas.

Referências:

CALMON, Vanessa. 2019. **Soldado Medeiros, a heroína da independência.** Gazeta Arcadas. Disponível em https://gazetaarcadas.com/2019/08/29/soldado-medeiros-a-heroina-da-independencia/ . Acesso em 27 dez 2020.

CAMARGO, Wainesten. 2019. **Mulheres nas Forças Armadas: desenvolvimento histórico-jurídico da participação feminina na defesa nacional.** Disponível em https://jus.com.br/artigos/72412/mulheres-nas-forcas-armadas-desenvolvimento-historico-juridico-da-participacao-feminina-na-defesa--nacional. Acesso em 27 dez 2020.

ARMAS, quadros e serviços. Sem data. **Exército Brasileiro.** Disponível em http://www.eb.mil.br/armas--quadros-e-servicos . Acesso em 27 dez 2020.

CAMARGO, Wainesten. **Mulheres nas Forças Armadas: desenvolvimento histórico-jurídico da participação feminina na defesa nacional.** Revista Jus Navigandi, ano 24, n. 5727, 7 mar. 2019.

CHIES, Paula Viviane. **Identidade de gênero e identidade profissional no campo de trabalho.** Estudos Feministas, v. 18, n. 2, agosto 2010, pp. 507-528.

CONCURSO de Admissão à Escola Preparatória de Cadetes do Exército – 2020. Sem data. **Exército Brasileiro.** Disponível em http://www.espcex.eb.mil.br/index.php/concurso. Acesso em 27 dez 2020.

EXERCITO Brasileiro. **A história da mulher no exército.** Sem data. Exército Brasileiro. Disponível em http://www.eb.mil.br/web/ingresso/mulheres-no-exercito/ Acesso em 27 dez 2020.

KUNSCH, M. M.. Krohling. **Comunicação organizacional: conceitos e dimensões dos estudos e das práticas** In: MARCHIORI,Marlene. Faces da cultura e da comunicação organizacional. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2006, pp.167-190.

JOSSO, Marie-Christine. **História de vida e projeto: a história de vida como projeto e as "histórias de vida" a serviço de projetos.** Educação e Pesquisa v. 25, n. 2, julho 1999, p. 11-23. Disponível emhttp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97021999000200002&lng=en&nrm=iso. Accesso em 09 abr 2021

As Enfermeiras Brasileiras e o Serviço de Saúde da FEB. Sem data. Portal FEB. Disponível em http://www.portalfeb.com.br/as-enfermeiras-brasileiras-e-o-servico-de-saude-da-feb/. Acesso em 27 dez 2020.

MARCHIORI, Marlene. VILAÇA, Wilma. **Cultura Organizacional e Comunicação nas Organizações Contemporâneas: Temas Imbricados ou Desarticulados?** V ABRAPCORP, redes sociais, comunicação, organizações, 2011, p.15, São Paulo: Anais... http://www.uel.br/grupo-estudo/gefacescom/images/Congresso_08_Abrapcorp_2011.pdf. Acesso em 21 mar 2021.

MATHIAS, Suzeley Kalil. **As mulheres chegam aos quartéis: gênero e forças armadas no Cone Sul.** SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina: Anais... Londrina: ANPUH, 2005. CD-ROM. Acesso em 21 mar 2021.

PRIORE, Mary Del. **Biografia: quando o indivíduo encontra a história.** Topoi, v. 10, n.19, dezembro 2009, p.7-16. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2009000200007&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 21 mar. 2021. https://doi.org/10.1590/2237-101X010019001.

QUEIROZ, Vívian dos Santos; ARAGON, Jorge Alberto Orellana. **Alocação de tempo em trabalho pelas mulheres brasileiras.** Estudos Econômicos, v. 45, n. 4, p. 787-819, Dec. 2015.

RESENDE, Stella, **Novas abordagens para antigos desafios: pensando o gênero nas Forças Armadas.** Associação Brasileira de Estudos de Defesa – Encontro Regional, 2019, on line. Disponível em 1571398765_ARQUIVO_0b0cfe00ac73afbd1ef2cebb72d78ee6.pdf (abedef.org). Acesso 21 Mar 2021.

SILVA, Marcela Guimarães e, FOSSÁ, Maria Ivete Trevisan. **A comunicação e a cultura organizacional no processo de construção da responsabilidade social.** 8o Intercom Sul. Passo Fundo, RS: Anais... Universidade de Passo Fundo, maio 2007. Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0057-1.pdf . Acesso em 22 mar 2021.

VASCONCELOS JUNIOR, Ivan de Freitas. 2020. **A Trajetória das mulheres no exército Brasileiro: Um caminho para a igualdade de gênero.** Brazilian Journal of Development. v. 6, n.8, agosto 2020.

PARTE III

INQUIETAÇÕES EM PROCESSOS

CONCEPÇÃO DE UMA HIBRIDAÇÃO EM POÉTICAS EM COAUTORIAS

Cladenir Dias de Lima (Universidade Estadual Paulista - UNESP)[1]

Identificando o processo

Entender a engrenagem dos processos e procedimentos artísticos para a criação de uma obra é permitir ao espectador e/ou a outros artistas compreender como as linguagens se relacionam, explorando possibilidades técnicas e conceituais, divergências e confluências dentro de um processo em redes, intuitivo e coletivo.

Nesse sentido, é preciso estar aberto a experimentar e admitir que a não concretização satisfatória de uma produção é um passo a ser dado em direção ao plano final, adquirindo experiência e reconhecendo que os "erros" possam ser dados também como uma intervenção criativa. Salles nos diz que "[...] a criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade." (SALLES, 2008, p. 35).

Dessa forma, este trabalho envolveu a reflexão sobre um processo orgânico, no qual os caminhos são traçados na medida em que as ideias se articulam. Nesse sentido "[...] há mais um fator que liga o turbo produtor da criatividade, algo externo ao nosso cérebro. O cérebro de outras pessoas." (BRAND; EAGLEMAN, 2020, p. 37). O processo de construção coletiva é, assim, um espaço de conflito de pensamentos gerador de novas concepções que se hibridizam não somente em outras linguagens, mas também em conceitos trazidos por cada indivíduo que, por sua vez, exteriorizam-se de forma conjunta nesta dinâmica:

> A criação passa imprescindivelmente por uma coleta de informação e que depois de certo tempo em repouso, maturando, pode ser materializada, isso ocorre com as diversas invenções criadas ao longo do tempo. Por esse motivo esse pensar em conjunto nos dá a grande possibilidade de criar para além da obviedade e necessidade. E o artista também mantém esse mesmo viés, pensar na produção de um artista afastado de tudo e todos é um equívoco, pois ele reflete o que vê e sente do mundo a sua volta. Sendo a criatividade um ato inerentemente social. (BRAND; EAGLEMAN, 2020, p. 38).

Na criação de uma obra, o processo deixa rastros, caminhos e trajetos que a presente pesquisa busca revelar para o público a fim de que se possa ler e fruir tal produção no panorama do seu idealizador, percebendo como essas trajetórias criativas em co-autorias apresentam-se e mostrando os momentos em que o trabalho ganha seu caráter singular e original, pois une o fazer ao inventar único de cada artista. Neste caso, como as obras foram produzidas a "várias mãos", denomina-se "Hibridação Interformativa"[2] segundo conceito de Valente (2008).

---

[1] Cladenir Dias de Lima: Artista Hibrido/Pesquisador doutorando em Arte pelo Instituto de Artes da UNESP/SP, integrante do grupo de Pesquisa Poéticas Hibridas coordenado pelo profº Dr. Wagner Cintra e Prof. Dr.Agnus Valente. Email: diasd8720@gmail.com / Contato: (12) 996252017

[2] Conceito de Agnus Valente. Na produção da obra, a "Hibridação Interformativa" realiza-se de diversas maneiras; destacamos aqui aquelas que ocorrem nas discussões e produções realizadas em coautorias e/ou produções coletivas (VALENTE, 2008) sendo neste momento que a obra ganha seu caráter singular e original, pois une o fazer ao inventar único de cada pessoa.

O desafio foi fazer com que todas as ideias e formas de percepção que já ocorrem no mar de pensamentos de um só ser humano (OSTROWER, 2011) seja desenvolvido e apresentado de forma coletiva. Lembrando que o objetivo não é somente uma linha de raciocínio, mas a liberdade de várias interpretações. O que caminha para uma arte que vai muito além de novas técnicas, e que contenha uma interação não apenas física, mas também cognitiva, afetiva e poética.

> [...] insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido. (VIANA, 2005, p. 100 apud SALLES, 2008 p. 93)

Nesse sentido, é válido ressaltar que no decorrer do projeto os artistas tiveram a possibilidade de experimentar outras linguagens, ampliando seus repertórios, e mesmo que não tenham se utilizado de outra poética, todos se valeram das reflexões e questionamentos levantados durante os encontros, a fim de traçar novos panoramas sobre suas produções. É importante mencionar que durante o acompanhamento dessas criações coletivas as produções revelaram, no decorrer do processo, ideias que foram sendo agregadas e deram origem a outras, gerando novas percepções do tema discutido.

Entende-se aqui a hibridação não apenas como o resultado da materialização e articulação entre as linguagens, mas também como a promoção de proposições e articulações de conceitos, e as transformações de pensamentos - ações essas que resultaram em produções onde as ideias eram agregadas e à medida que relações eram estabelecidas novas concepções eram criadas, chegando ao ponto de não se saber de quem foi o pressuposto inicial. Nesse sentido, novas obras se materializaram em uma trajetória que foi ganhando forma durante o tempo no qual se desenvolveu. Segundo Salles (2017, p. 48), "A criação parte de sensações e caminha para elas e nesse caminho se alimenta delas."

Por mais que o objetivo das "Poéticas Hibridas" fosse apresentar uma exposição presencial tendo como tema a Serra da Mantiqueira e os caminhos de criação dos artistas, essa ação teve que no decorrer dos encontros ser redirecionada devido à fase vermelha da Pandemia do Covid 19. Sendo assim, os trabalhos já iniciados tiveram que ser repensados para uma outra linguagem, resultando em uma criação de 3 (três) apresentações audiovisuais que sintetizaram o projeto e o enriqueceram, hibridando processo de criação, obras, poéticas e linguagens.

Logo, unir artistas de poéticas distintas permite que o tema abordado (a Serra da Mantiqueira) possa ser apresentado através de diversos pontos de vista, abordando, assim, o entendimento e as relações de cada integrante sobre a Serra. Nesse sentido,

> O que, portanto, coloca-se aqui é que, para poder ser criativa, a imaginação necessita identificar-se com uma materialidade. Criará em *afinidade e empatia* com ela, na linguagem específica de cada fazer. Mas sempre conta a visão global de um indivíduo, a perspectiva que ele tenha do amplo fenômeno que é o humano, seu *humanismo*. (OSTROWER, 2011, p. 40).

Poder promover e confrontar esse intercâmbio de pensamentos e olhares diferentes sobre o mesmo tema é permitir que a construção de uma obra possa ser estudada da forma mais íntima e reveladora possível. Em outras palavras, o intuito não é avaliar a

criação e seu potencial, mas explorar os trajetos que envolvem tal constructo, desmistificando o conceito do "dom artístico" e/ou da "pura inspiração":

> Enquanto o fazer humano é reduzido no nível de atividades não criativas, joga-se para as artes uma imaginária supercriatividade, deformante também, em que já não existem delimitações, confins de materialidade. Há um não comprometimento até com as matérias a serem transformadas pelo artista. Por isso mesmo, a arte permanece submersa num mar de subjetivismos. (OSTROWER, 2011, p. 39).

Revelar esses percursos é, portanto, agregar ao universo artístico a constante pesquisa do artista e seu ato criador. Neste caso, a busca pela expressão e a materialização de ideias e conceitos que se hibridam foram apresentados através de produções em coautorias.

O Processo

Com o intuito de aproximar-se do aspecto da construção coletiva e considerando que o objeto a ser materializado perpassou diversas discussões e transformações – seja um outro olhar, suporte, material e até mesmo a realocação em uma outra linguagem –, viu-se a necessidade de realizar o registro do projeto a fim de promover não somente o acompanhamento e o desenvolvimento das ideias, mas também a própria materialização das obras e suas respectivas readequações. Compreende-se, dessa forma, que o mais importante não seria o resultado final, mas o processo criador em si. Vale mencionar que esse acompanhamento também permitiu que os conceitos gerados fossem registrados, servindo, portanto, como um caderno de esboços no qual seria possível acessar as ideias que não foram materializadas, seja pelo pouco tempo para a execução do projeto, seja pelo recurso financeiro restrito.

Figura 1: Registro das primeiras ideias do projeto Poéticas Hibridas. Foto: Beatriz Faria

O desenvolvimento das produções tinha como objetivo final a realização de uma exposição, mas na medida em que o término dos prazos se aproximava e as restrições oriundas da pandemia se intensificavam, foi necessário transpor a linguagem desse

plano. Em outras palavras, a exibição foi inteiramente reestruturada para o Audiovisual e essa mudança priorizou, portanto, a seleção de obras que pudessem transmitir em tempo reduzido toda a poética e o empenho realizado durante os meses de confecção artística.

Sendo assim, a produção consolidou-se na realização de três vídeos. No primeiro, denominado Ato 1[3], o espectador é levado a adentrar uma mata na qual irá percorrer um caminho cheio de folhas, onde se pode ouvir apenas o som de suas passadas e onde a cada uma delas há um encontro com uma figura que incorpora a natureza, numa alegoria sedutora e selvagem. Os sons evocam o sentido em direção ao desconhecido, que leva a uma metamorfose em poesia: a imagem torna-se uma floresta de palavras e sensações pela linguagem.

No Ato 2[4], por sua vez, o espectador é levado a pensar sobre sua atuação direta e indireta na relação com a natureza: os elementos pertencentes a essa realidade tornam-se signos e as imagens – áridas e ruidosas – provocam sensações diversas. Essa experiência é interrompida por um "balé dos signos", no qual a fluidez daquele espaço rompe os paradigmas, as certezas e concretudes.

Por fim, no Ato 3[5] o percurso ganha um rumo irônico, pois a palavra **serra** é introduzida com um sentido ambíguo que amplia o conceito e promove novas reflexões. No desfecho, vê-se como o ambiente natural invade o meio urbano através de *QR Codes* (fotos da Serra) espalhados pela cidade na forma de lambe-lambe.

A conclusão desse projeto traz consigo a plenitude de efetivação e apresentação dos pensamentos em conjunto, hibridados e consolidados através de uma exposição virtual. Nesse sentido, foi possível oferecer ao público uma produção artística realizada em um momento de pandemia.

> [...] a obra *triunfa porque triunfa*; triunfa porque tal como ela própria queria ser, porque foi feita do único modo como se deixava fazer, porque realiza aquela especial adequação de si consigo que caracteriza o puro êxito: contingente na sua existência, mas necessária na sua legalidade; desejada, na sua realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesma. (PAREYSON, 1997, p. 186 – 187).

A observação de Pareyson conforta o coração de todos que ali empenharam suas energias para a finalização do projeto. Entretanto, sabemos que a entrega final e o seu cumprimento burocrático não é (ou não foi) o suficiente para acalmar todas as falas, conceitos e possibilidades a ainda pairar no ar. O que se pode dizer é que, durante este curto prazo de produção, muitas ideias surgiram e o tempo disponível não foi o bastante para amadurecê-las. Isto não significa questionar o mérito das obras em si, mas ressaltar que os artistas sentiram necessidade de depurar melhor suas ideias. Seria possível obter o mesmo resultado ainda que mais tempo fosse concedido para a realização do projeto, mas isso é apenas uma possibilidade; o que buscamos enfatizar, nesse sentido, é a angústia compartilhada pelo grupo por não ter sido viável cessar, durante o projeto, toda a energia e as ideias apresentadas no intervalo determinado.

[3] Link de acesso: https://youtu.be/NxTzoj936ZM
[4] Link de acesso: https://youtu.be/7UNUCgm6CrE
[5] Link de acesso: https://youtu.be/8gmYr2Rj-ho

No início do trabalho já era sabido que o período seria curto e que esse poderia até mesmo ser um ponto positivo para a realização das obras, pois o teríamos como um catalisador do processo. À medida que os trabalhos se desenvolveram, o tempo tornou possível verificar a necessidade de acelerar as produções, testando as possibilidades e a relevância de sermos mais objetivos e precisos. Assim, ocorreram mudanças constantes nas assertividades e na realização das obras, justamente para que fosse possível adequar o projeto ao espaço ora físico, ora virtual. Nesse sentido, verificou-se a força e importância temporais, posto que o artista não determina quando e onde sua produção irá surgir. Nas palavras de Pareyson,

> Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. O que significa, em primeiro lugar, que em arte *não há outra lei senão a regra individual da obra*: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo; em segundo lugar, que em arte a regra é uma lei férrea, inflexível e inderrogável: a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la. (PAREYSON, 1997, p. 184, grifo nosso).

O fazer inexplicável e indomável da arte foi, assim, visto na prática, pois muitas ideias que chegaram a ser materializadas não conseguiram se manter enquanto obra. Não raramente o material utilizado não suportou/adequou-se ao conceito, ou a quantidade de soluções para a mesma produção foram tantas que não foi possível chegar a uma definição consensual. Nesse momento, viu-se a obra agir sob suas próprias leis, indicando que ainda não estava preparada para se materializar e, consequentemente, tornando o artista refém de sua própria concepção.

O caminhar da obra dentro do processo

O primeiro encontro foi destinado à integração dos participantes, ou seja, cada um expôs um pouco de sua trajetória e de sua relação e entendimento sobre arte. Após as falas, o curador-propositor Deni Dias apresentou o tema a ser desenvolvido e sugeriu que cada artista pudesse trazer em um segundo momento um trabalho acerca da Serra da Mantiqueira, de forma que cada um pudesse utilizar qualquer linguagem ou desenvolver alguma novidade sob a sua própria poética. Dessa forma, os artistas Alley Anderson, Beto Salgado, Djalma Demétrio, Edu Lins, Felipe Vasconcellos, Felipe Vieira, Francine Cunha e Jr. Vaccari tiveram cerca de 15 dias para formular uma criação, ou seja, na reunião seguinte já deveriam discutir sobre algo materializado, ideias formuladas individualmente e/ou já preestabelecidas.

A função do curador-propositor foi justamente estabelecer um elo entre as produções e os artistas com o intuito de promover uma ampliação de olhares, instigar os participantes a estabelecerem conexões entre si e possibilitar, enfim, uma hibridação de pessoas, conceitos, linguagens e materiais.

Sendo assim, no encontro posterior cada integrante trouxe seu trabalho sobre a Serra da Mantiqueira e explicou, durante a apresentação de sua produção, sua relação com o tema e como esse foi abordado na criação.

Figura 2: Explanação das ideias sobre a Serra da Mantiqueira. Foto: Beatriz Faria

Esta integração foi essencial para que todos pudessem conhecer e/ou ampliar as visões sobre a temática central e sobre como cada integrante do projeto a interpretava. Assim, foram exibidos desenhos, narrativas, esboços de esculturas, música e fotografias, cada qual com sua singularidade.

Entretanto, é relevante observar que a partir desse momento ocorreram novos desdobramentos das obras expostas e a hibridação entrou em curso, pois na medida em que os trabalhos foram apresentados, outros foram surgindo. Dessa forma, a partir da união de ideias, novos trabalhos com diferentes conceitos se materializaram em outras propostas e/ou produções. Ao fim dessas trajetórias, pode-se dizer que ocorreu uma metamorfose desses procedimentos criadores e foi, então, necessário realizar todo um percurso inverso, ou seja, fragmentar a obra em suas diversas etapas para finalmente ser possível revelar os caminhos pelos quais essa se originou. O que se expõe neste trabalho são os registros de conceitos em materialização, umas com êxito e outras ainda em maturação.

Durante os encontros, várias ideias foram abordadas e uma delas envolvia justamente apresentar as diversas faces da Serra da Mantiqueira. Entretanto, o objetivo era explorar a temática da forma menos óbvia possível, ou seja, a prioridade não seria dada às fotografias que a representassem apenas em seu aspecto enquanto natureza-mata. Nesse sentido, buscou-se enfatizar trabalhos por meio dos quais o espectador pudesse ter uma visão mais ampla sobre a Serra e sobre o próprio entendimento do que ela seria. Nesse momento da produção, o curador propôs aos artistas que relatassem as suas impressões e sentimentos relacionados ao ambiente de inspiração, pois muitos não haviam nascido no Vale do Paraíba e poderiam ter outra relação com o local e a temática.

Sendo assim, surgiram hipóteses de uma Serra habitada por seres mitológicos, pessoas, caminhos, territórios, divisórias e significado de seu próprio nome – Mantiqueira. Os conceitos se consolidaram de forma que fosse possível representar um espaço composto por indivíduos que ali residem, ideia que teve a apresentação inicial através de fotografias e que logo foi atrelada à reprodução através da Cianotipia. Essa técnica, por

sua vez, conferiu aos trabalhos possíveis impressões dos rostos desses habitantes na forma de *stencil* sobre troncos (discos redondos) de árvores, e todas essas anotações foram anexadas aos poucos em nosso painel de esboços.

Figura 3: Painel de acompanhamento do projeto Poéticas Hibridas. Foto: Beatriz Faria

Como a criação é um ambiente fértil que necessita estar sempre acessível ou à mostra para que possa se ramificar, o painel da figura 3 ocupou um ponto central no espaço de produção. Nele, os artistas acrescentavam suas ideias, criavam *links* com outras ou inseriam técnicas que poderiam ser utilizadas para concretizar pensamentos, ou seja, o painel funcionava como um mapa mental coletivo.

O espaço no qual foram realizados os encontros – Arte Mais: espaço de criações coletivas em Pindamonhangaba/SP – é um local ocupado por diversos outros artistas, portanto, ali sempre são encontrados vários resquícios ou rastros de outras produções. Assim, um dos integrantes encontrou um cubo de papel feito a partir de caixas de leite e que havia sido usado para a construção de um jogo de alfabetização em uma oficina ocorrida no mês anterior; a partir daí uma ideia começou a tomar forma: primeiramente sugeriu-se que aquele objeto fosse visto como um potencial suporte de um conceito a ser complementado por uma fala e a partir do qual fosse possível construir um cubo gigante fragmentado por diversos outros, formando, assim, uma imagem da serra.

Figura 4: Construindo uma ideia ao acaso. Foto: Beatriz Faria

A proposta consolidou-se na construção de objeto que pudesse ser manipulado pelo público durante a exposição e que possuísse em cada face uma foto representando os diversos conceitos e visões dos artistas sobre a Serra. Nesse constructo, seria possível agregar todas as impressões que tínhamos idealizado até então e, assim, partimos para o segundo momento: materializar a ideia. Assim, pensou-se em construir cubos iguais aos que foram encontrados no espaço, mas essa ideia foi inviabilizada pelo curto tempo disponível e pelo grande trabalho que teríamos. Conjecturou-se também criar um sólido geométrico com papel triplex, mas tal projeto seria muito caro. Dessa forma, um integrante propôs que usássemos caixas de papelão pré-moldadas a um preço acessível e de fácil montagem.

Figura 5: Montagem dos cubos de papelão. Foto: Beatriz Faria

As imagens para as peças foram, então, feitas em adesivo e coladas sobre cada uma delas ao modo de um "cubo mágico". Assim, o público poderia manipular a obra, interagir e agregar suas formatividades; porém, após a finalização desse projeto inicial, os adesivos se descolaram e o acabamento não agradou ao grupo, o que nos remete à discussão anterior sobre a concretização da obra mediante os esforços do artista: ela somente se consolida quando e como quer.

Paralelamente à realização desse constructo, ocorria a discussão de outros integrantes para a efetivação de uma outra ideia. É importante ressaltar que as provocações iniciais promovidas pelo curador eram abordadas de forma conjunta, ou seja, todos os integrantes opinavam e debatiam sobre as proposições levantadas. Todavia, posteriormente os artistas se uniam por afinidade de ideias e linguagens, cada qual tentando complementar e consolidar as obras. Dessa forma, na apresentação inicial de um dos artistas surgiu a hipótese de se confeccionar máscaras de látex que poderiam ser expostas na Serra, representando os seres que ali existem. Essa ideia foi complementada por outro participante que narrou a história da Mantiqueira, a "Serra que chora". Essa proposta voltou a ganhar força quando um dos integrantes ouviu em uma das discussões a palavra **Totem**, catalisadora de um processo que ele apresentou para o grupo em seguida. Nesse sentido, foi decidido que seria viável representar o conto através de uma escultura e, assim, nasceram alguns esboços de como o trabalho poderia ser produzido.

Esta foi uma nova fase da produção, na qual se iniciou a elaboração dessa peça com atadura gessada. Vale citar que, no decorrer desse processo, várias discussões e novos registros foram feitos. Além disso, as soluções técnicas deveriam ser apresentadas e sanadas rapidamente, pois até aquele momento já havíamos desprendido muita energia, dinheiro e tempo, o que fez com que o trabalho perdesse um pouco seu ritmo.

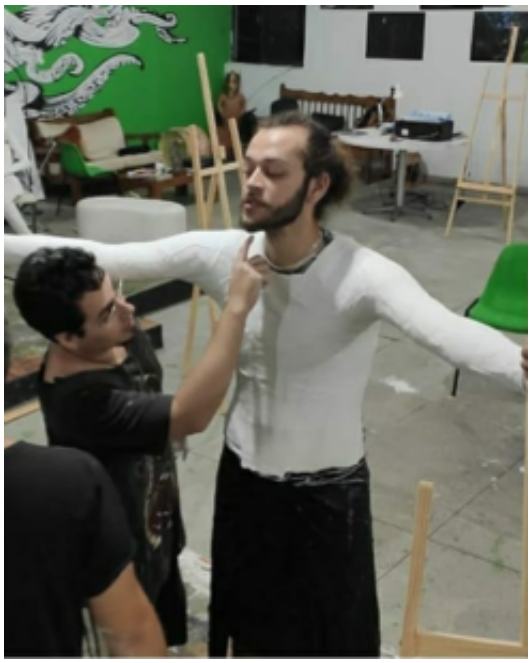

Figura 6: Confecção do molde do Rei Sol em atadura gessada. Foto: Beto Salgado

Esse trabalho, enfim, também esteve prestes a ser abandonado, mas houve uma reviravolta quando o molde que representava a Mantiqueira (amante do sol) foi retirado: aquela escultura por si só já seria uma obra.

Figura 7: Molde da amante do Sol em processo de finalização. Foto: Beatriz Faria

Todavia, como as ideias se buscam e se entrelaçam criando uma rede de conexões, essa modelagem foi envolvida em outra reflexão sobre a Serra e suas fronteiras, seus "donos" e os limites impostos pelos "homens" que determinam onde e como ela deveria ser moldada e apresentada. Assim, surgiu a representação da terra presa em uma gaiola cujo objetivo foi demonstrar que esse elemento, quando aprisionado, se esvai por entre as grades. Além disso, a terra foi apresentada em potes de vidro, materializando a visão do poder do "homem" que quer determinar e compartimentar o que é meu e o que é seu, e trazendo um questionamento da noção de poder e de controle. Essas discussões resultaram em uma outra produção, que teve seu êxito na finalização do vídeo do Ato 2.

Figura 8: Detalhe da representação dos territórios da Serra. Foto: Beatriz Faria

Vale ressaltar que embora construção tenha sido realizada por vários artistas - evidenciando uma "Hibridação Interformativa" com muitas pessoas pensando em possíveis soluções -, vários "protótipos" foram descartados. Entretanto, pode-se pensar neles como caminhos que deveriam ter sido percorridos para consolidarmos ideias mais maduras e viáveis para o momento presente:

> Daí tiramos uma conclusão que diz respeito aos conteúdos expressivos da ação criativa. Os processos intuitivos ocorrem de modo não conceitual, são processos de forma. Quando se intui, intui-se uma forma expressiva, isto é, não se trata de definir um fenômeno por meio de noções intelectuais (mesmo quando se trata de matérias abstratas, de pensamentos ou palavras). A ação, abrangendo o intelectual, é mais ampla. Ao intuir, procura-se alcançar um novo modo de ser essencial do fenômeno, através de estruturas que se configuram dentro da materialidade específica desse fenômeno. (Portanto, os componentes podem ser conceituais ou sensoriais). Nesse preciso sentido, a forma não traduz, ela é; ela capta o mais exclusivo do fenômeno porque jamais se desvincula da matéria em questão. (OSTROWER, 2011, p. 69)

Assim, ao concluir uma obra, indaga-se: "por que este ou aquele caminho não foi escolhido desde o princípio? Por que se levou tanto tempo para efetivar essa ideia/conceito?". Esses são pensamentos recorrentes entre os artistas. Logo, foi necessário abandonar algumas premissas e proposições durante o desenvolvimento dos trabalhos da exposição "Interfaces da Serra", pois direcionamos esforços às produções que acreditávamos ser mais atraentes e que despertaram mais prazer ou experiências sensoriais diversas.

> A condição do tentar é uma união de incerteza e orientação, em que a incerteza não está nunca tão abandonada que ignore outros recursos além do acaso e a orientação, não é nunca tão precisa que garanta o êxito: trata-se de uma condição em que não há outro guia senão a expectativa e esta esperança do sucesso, mas esta expectativa e esta esperança conseguem ser uma guia eficaz, porque a expectativa se faz operativa como adivinhação da descoberta, e o êxito, embora sendo apenas o objeto de uma esperança, exercita uma verdadeira e própria atração sobre as operações das quais será o resultado. (PAREYSON, 1997, p. 188)

Pode-se dizer, enfim, que nesse processo de tentativa e erro, no qual fomos guiados por nossos impulsos e pela nossa intuição, não há como não questionar a tomada de um ou outro percurso, ou a escolha de um ou outro material. Conjecturamos, ainda, que se a apresentação fosse feita por meio de uma outra linguagem, talvez ficaria melhor. Em outras palavras, não foi possível explorar a completude desse processo criativo por motivos já mencionados e talvez esse seja uma das razões que geraram o ímpeto de querer continuar a pensar e produzir mais. Em se tratando de um projeto fomentado pela lei de incentivo, infelizmente havia um tempo determinado para finalizá-lo; porém, essa pesquisa gerou relatos de conceitos e planos para solucionarmos obras inacabadas e/ou proposições lançadas que não foram concluídas. Dessa forma, as etapas do processo de criação continuam em curso e as redes geradoras poderão se concentrar em outras proposições, ou seja, cada integrante do "Poéticas Hibridas" ainda pode redirecionar todas as energias exploradas na solução de outras ideias e na criação de percursos a partir de novos olhares e novas percepções.

Referências

BRANDT, A; EAGLEMAN, D. **Como o cérebro cria: O poder da criatividade humana para transformar o mundo.** Tradução Donaldson M. Garschagen, Renata Guerra. Rio de Janeiro: Intríseca, 2020.

OSTROWER, F. **Criatividade e Processos de criação.** Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

PAREYSON, L. **Os problemas da Estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SALLES, C. A. **Redes da Criação: construção da obra de arte.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

_____. Crítica Genética. **Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** São Paulo: Educ, 2008.

_____. **Processo de criação em grupo: diálogos.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

VALENTE, A. **Útero portanto Cosmos: Hibridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo.** 2008. Tese de Doutorado em Artes Visuais. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, 2008.

WESLEY DUKE LEE E O FILIARCADO: ENSAIO ALQUÍMICO COM JOGOS INFANTIS

Ruth Blaud Pomar (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]

Introdução

Esta pesquisa buscou conhecer os elementos que Wesley Duke Lee transportou do seu imaginário para a série *O Filiarcado*, investigando as motivações para ter como base um álbum de gravuras de *putti* brincando, produzidas pelo artista barroco Jacques Stella (1596-1657), e estudando a materialidade de superfície áspera sobre a qual as obras foram desenhadas - assemelhando-se a paredes da Gruta de Chauvet (França), tingidas em três tons terra: amarelo, vermelho e preto de acordo com a Magnum Opus da alquimia: albedo, rubedo e nigredo e representando a purificação, a iluminação e a morte espiritual.

Para o trabalho foram analisados pontos de confluência entre a poética do artista e a sua história de vida, uma vez que a série está sendo analisada na significância dessas referências sob a estética autobiográfica. Esquadrinhamos as convergências que nos levam para o seu imaginário, procurando entender como ele se via no cenário da arte brasileira e quais contribuições trouxe para a história da arte.

O problema de pesquisa intenta responder a seguinte questão: quais foram as influências do artista, históricas e socioculturais, que possibilitaram o aparecimento da materialidade como força expressiva na série *O Filiarcado*?

Esse ensaio acadêmico se justifica pela intenção de lançar luz à obra *O Filiarcado*, pois entende que, desse modo, fortalece-se a compreensão da prática laboral do artista. Assim, espera-se desvelar a série, que parece ser um dos últimos fragmentos de memória que Duke Lee coletou para concluir seu legado autobiográfico e contribuir para a ampliação do diálogo em artes.

Ensaio alquímico com jogos infantis

Durante toda a vida do artista, os laços familiares foram um grande referencial, um manual de comportamento de como pensar, como reagir, como se posicionar em diferentes contextos e situações. Morador do bairro de Santo Amaro, Wesley e o irmão mais novo passavam boa parte do tempo sendo estimulados no seu imaginário entre tintas e telas de pintura da avó, bíblias do avô missionário e o comércio de variedades dos pais.

Em 1951, São Paulo efervescia arte moderna com a recém fundada Bienal, além da inauguração do Museu de Arte de São Paulo – MASP, em 1947, onde Wesley inscreveu-se no curso de desenho para estudar com a artista Myra Landau.

Em 1952, partiu para Nova York e estudou na Parsons School of Design que exigia visitas constantes ao Metropolitan e ao MoMA, com aulas de História da Arte e exercícios de desenho. Foi assim que se apaixonou tanto por Da Vinci, quanto por Marcel Duchamp. E nada o impactou mais que o Dadaísmo, pois diferente do Brasil, onde só se

[1] Mestre em Educação Arte e História da Cultura pela UPM. Pós-graduada em História da Arte pela USJT. Bacharel em Desenho Industrial pela USJT. Licenciada em Educação Artística pela FASM. E-mail: ruthpomar@uol.com.br

sabia da literatura Dadá, em Nova York ele teve contato com o *ready-made*.

> Nova York era a cena de grandes acontecimentos, inclusive da gestação do Pop. Vi, entre outras, uma exposição do Rauschenberg num porão. Mas não porão--galeria, porão mesmo. Ninguém estava achando nada, era só um grande louco, engraçado e tal. Quem mandava nesta época era o abstracionismo, o *action painting*, o expressionismo abstrato, o Kline, Pollock, Mortherwell esses batutas. Então vi o Pollock, achei bom, mas já era coisa velha. Incrível, já era coisa velha. Aí vinha essa outra turma, tudo bem maluco, garrafa de coca-cola etc., e era o que colava. (COSTA, 1992, p.12).

Em 1955, voltou ao Brasil e, desejando aprimorar cada vez mais seus conhecimentos, foi estudar com Karl Plattner, um italiano que já havia dado aulas em vários países e agora estava em território nacional. Trabalhou com têmpera a ovo e cera, afresco, douração, encáustica, gravura em metal e nanquim a bico de pena. Em 1958, viajou para a Europa com Plattner, tudo muito diferente das experiências vividas em Nova York, porém um banho de cultura no que diz respeito à história da arte.

Segundo Costa (2005), Wesley Duke Lee era movido pela onipresente sede de se conhecer e, de diferentes maneiras, foi incansável nessa busca, produzindo autorretratos simbólicos que expressavam as sensações que tinha a respeito de si. Entre esses, buscou referências no personagem Arkadin, do filme dirigido por Orson Welles "Mr. Arkadin", cujo protagonista era um empresário rico e poderoso que esquecera fatos de seu passado e contrata um homem para investigar suas memórias. Daí, criou o Arkadin D´y Saint Amèr (Arcano de Santo Amaro):

> Transformar a escrita em desenho e pintura, trazer uma tradição antiga e de outro lugar, deslocar a linguagem, ritualizar o cotidiano, provocar o intelecto e criar a maravilha, são armas do personagem fictício e autobiográfico Arkadin D´y Saint Amèr, criado por Wesley Duke Lee, e que perpassa sua obra. (ANDRADE, 2012).

A produção de Wesley é vasta e suas obras revelam pistas de sua personalidade, estilo e vivência. Misturam-se tecnologias, repertório e contexto, resultando em manifestações repletas de informações visuais e grande riqueza plástica. Ricamente premiado em Bienais e Exposições, engendrou-se por caminhos complexos sem nunca parar de produzir.

Em 1991, já aos 60 anos, Lee executa a série *Os Trabalhos de Eros*, que tem como subtítulo "Preparação Para a Anunciação da Era do Filho", cujo conceito e materialidade darão direcionamento ao desenvolvimento técnico da série *O Filiarcado*.

No trabalho sobre a anunciação para A Era do Filho, o artista estava definindo uma mudança de tempo, que para ele era dividido em apenas três, relacionando-os como componentes de uma família heteronormativa - Mãe, Pai e Filho - e entendendo serem períodos que selecionou e associou a mitologias e crenças pessoais (LIRA, 2015 p.147).

> Tenho a impressão de que estamos simplesmente trocando de era. Inicialmente tivemos o período matriarcal, em seguida o período patriarcal. Hoje estamos vivendo o desmoronamento do patriarcado... É uma nova proposta. Haverá um retorno ao conceito gnóstico, isto é: *Mater, Pater et Filius*. Assim entrevejo uma nova era que se denomina Filiarcado, era do Filho. (LEE, 2000).

Dada sua natureza extremamente criativa, cada elemento com o qual Wesley tinha contato passava por uma seleção conceitual e recebia, ou não, o carimbo de entrada no passaporte do seu imaginário, para encontrar espaço em suas produções.

Ponderam que a atividade estética tem poder de reunir o mundo disperso e, em seu processo de criação, Wesley - tal como as crianças renascentistas jogando - recolhe estes fragmentos: suas memórias infantis e a preocupação com as próximas gerações, e as insere numa atividade estética composta por 29 telas. Parecem componentes soltos, porém ele os interliga, inferindo-os um ao outro. São itens já existentes, agora transformados de maneira inovadora, na série *O Filiarcado*.

Lee tinha um hábito comum entre os artistas, que nos auxiliou muito nesta análise do ato criativo: um caderno de percurso. Trata-se de 102 páginas de elementos anotados, colados, carimbados, medidos, calculados... uma coleção de ideias.

Figura 1: Primeira página do Caderno de Percurso. Foto: da autora (2019)

O artista inicia declarando que o livro é a imaginação de sua ideia. Fazendo menção ao capítulo *Utopias Milenaristas* (FIG. 1), ele indica o teor místico e apocalíptico de seu processo inventivo.

Na página 12, observa-se uma imagem de Dom Pedro II e um texto datilografado, com a letra "d" batendo fora da linha (FIG. 2) fazendo uma referência ao TAO - que segundo citação de Phillipe Rawson[2] relaciona-se a "crianças taoístas brincando num terraço, representam os fiéis do Tao conduzidos ao Paraíso da imortalidade pela alquimia interna" - às vezes chamada jogo de crianças (*ludus puerorum*).

[2] Philip Rawson foi o guardião do Museu Gulbenkian de Arte Oriental da Universidade de Durham. Ele também foi artista, professor e autor de muitos livros. Ele curou muitas exposições, incluindo a aclamada exposição Tantra na Hayward Gallery, Londres. (tradução nossa). Disponível em: https://thamesandhudson.com/authors/philip-rawson-38012. Acesso em: 02/01/2020.

Figura 2: Caderno de Percurso: p. 12. Foto: da autora (2019)

Neste texto podemos perceber que o tema da alquimia se une às brincadeiras infantis, destacando o lado "bruxo" do artista, muitas vezes em evidência. Nas palavras de Salles (2018), "maturidade exige tempo, isso é uma verdade em qualquer esfera. Na arte, muitos artistas, sabendo disso, trabalham às vezes várias obras simultaneamente, porque enquanto uma está sendo trabalhada, outra aguarda". Talvez ele ainda não soubesse como incluir tais assuntos, mas em diversificadas esferas, eles já estavam sendo pesquisados.

Figura 3: Caderno de Percurso: p. 13. Foto: da autora (2019)

Na Figura 3, observa-se em suas colagens: a gravura e o texto sobre o Apocalipse bíblico, o recorte de um periódico sobre a entrada no terceiro milênio e a preocupação da igreja católica com visões apocalípticas por conta de esotéricos, na entrada de 2000. Há ainda uma publicação jornalística citando Joaquim de Fiore que, no século XII, desenvolveu uma interpretação da história da igreja e do mundo tendo como referência a Santíssima Trindade. Segue-se uma ilustração anônima parte colorida pelo próprio artista, parte em preto e branco. Também aparece uma colagem de fotografia com destaque para uma sequoia gigante e a frase "Não se imagina que nós somos sustentados por belezas visíveis que não vemos mais!!!", ano 1982.

Nessas páginas podemos notar que o artista se aproxima de um tema que "conversa" com sua proposta. *A Era do Filho* será uma reflexão sobre o futuro. No final do primeiro milênio, as crendices e superstições ganham espaço na conversa popular ou

especulação no patamar mais científico. O artista percebe toda essa movimentação que vai ao encontro de seu lado místico e registra como possibilidades a serem consideradas.

> A relação entre o que se tem e o que se quer é traduzida por tentativas de adequação. E muitas vezes o artista conversa com ele mesmo sobre a possibilidade de ser de uma ou outra forma. Por isso ele registra sobre as dúvidas e as necessidades de fazer escolhas. (SALLES, 2005).

Em outras páginas, antevê-se um postal de vilarejo em vale rochoso escrito abaixo "Kala Baca"; trata-se de uma referência à cidade de Kalabáka, na Grécia, local onde se encontram os mosteiros de Meteóra (FIG. 4).

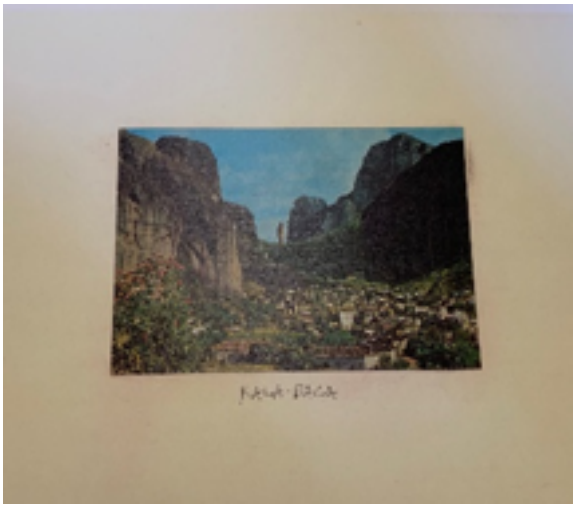

Figura 4: Caderno de Percurso: p. 18. Foto: da autora (2019)

No século XII, os primeiros eremitas se refugiaram em cavernas inacessíveis para escaparem da invasão otomana. Em 1988, esse conjunto de montes e vales revestidos foi tombado como Patrimônio Mundial pela UNESCO.

Outro fato que chama atenção é a brincadeira com a cidade de "Kalabaka" e a palavra escrita abaixo da imagem "Kala Baca", próxima da expressão "Cala boca" (silenciar-se). Na história local, essa foi a atitude dos monges cristãos no período otomano, ao se esconderem nas cavernas. Outro dado a ser levado em consideração é o local do esconderijo - as cavernas -, que terá grande significância na série *O Filiarcado*.

Uma atitude recorrente em muitos processos criativos é a coleta ou acúmulo de registros, que são informações valiosas para a construção do seu imaginário. O artista pode selecionar o que irá aproveitar e de que maneira se dará essa transformação para fazer uso em seu trabalho de criação.

> A mesma página do diário pode conter lado a lado fatos jornalísticos, imagens da história da arte, trechos e discussões filosóficas recentes que, por sua vez, podem remeter a pensamentos clássicos. Esse armazenamento parece ser importante, pois funciona como um potencial a ser, a qualquer momento, explorado. Atua como uma memória para as obras. (SALLES, 2005).

Figura 5: Caderno de Percurso: p. 34. Foto: da autora (2019)

Ao lado da fotocópia da gravura de Jacques Stella, lê-se a frase: “vou trazer a proporção do Mantegna de volta, e recompor a imagem para o losango” (FIG 5). Lembrando que as gravuras de Jacques Stella foram inspiradas nas pinturas de Mantegna, é possível perceber a transformação da figura deste, em retângulo, para a forma de losango, que se desejava utilizar no *Filiarcado*.

Figura 6: Caderno de Percurso: p. 42. Foto: da autora (2019)

Na Figura 6, uma xerox colorida da obra *O descanso da modelo*, de José Ferraz de Almeida Júnior (1882), ocupa a metade da página, mas há um acréscimo acima: trata-se de um desenho de seta apontando o vaso que está entre a modelo e o artista. Os carimbos aparecem novamente - o de lobo uivando e a frase “Preserve a vida selvagem”, e o de estrela vermelha -, bem como o escrito: "Almeida Júnior, velho colega, também andou guiando o lado de trás da tela, e misteriosamente ele segura uma esfera invisível composta de dois lados".

Nessa nota, Wesley destacou dois detalhes curiosos referentes à obra de Almeida Júnior: a tela que parece vir para frente, embora esteja apoiada no cavalete curvado para trás, e as mãos do artista que estão em posição tal que lembram as de alguém a segurar uma esfera, embora esta não apareça na pintura. Observando o contexto da cena, talvez o artista estivesse apenas acompanhando, com palmas, a modelo ao piano, mas no olhar

de Wesley, ele imagina outra coisa.

Na página seguinte, ele carimba estrelas formando uma constelação com a colagem do signo de sagitário (signo do artista) e um balão de fala com a escrita: “Finalmente ela voltou para mim”; o artista provavelmente está se referindo à inspiração, e o tempo de descanso da modelo alude ao tempo em que a criatividade não estava disponível. Essas anotações estão datadas como “São Paulo, 27 de novembro de 1980”.

Na observação de alguns artistas, Salles (2005) compreende que, às vezes, o sentimento de bloqueio está associado ao desenvolvimento de uma obra específica; não obstante, embora ele se sinta parado, as anotações nesse mesmo período são abundantes.

Figura 7: Caderno de Percurso: p. 52. Foto: da autora (2019)

Nas imagens da página 52 (FIG. 7), observa-se o esboço de um losango dividido em dois triângulos, com anotações a indicar um deles como masculino, tendo um lado como base, e outro como feminino, cujo vértice é a base. Também escreveu: “Esta é a solução final do suporte dos losangos, vidros transparentes de 10 milímetros, vai manter a tela solta do chão e da parede. II – VIII – 95”. Na mesma lauda existe uma iluminura medieval do nascimento de um filho e ilustrações menores com referência ao bem e ao mal.

Na Figura 8, há uma representação na qual as crianças estão “plantando bananeira” e a uma da Hipostila do Parque Guell - colada de cabeça para baixo -, numa associação das crianças com as colunas de sustentação. Na imagem seguinte, além da gravura sobre “Jogo de Guerra”, Wesley inseriu um recorte de jornal de um soldado palestino segurando malas e armas, numa sincronia entre brincadeira e a realidade da guerra.

Figura 8: Caderno de Percurso: p. 62. Foto: da autora (2019) / Figura 9: Caderno de Percurso: p. 89. Foto: da autora (2019)

A Figura 9 traz a xerox de gravura de Mantegna, daquela de Jacques Stella de "Jogo de peido na boca" e da Gruta de Chauvet, que foi encontrada em 1994, o que explica não ter sido incluída antes no processo criativo do artista; porém, ela passa a ser a principal referência para sua produção em sílica e das telas, e para o estudo de desenhos primitivos que o artista estava inclinado a desenvolver, como se verifica em registros anteriores do caderno.

Em outra página, Wesley comenta um sonho seu, cita Carl Rogers[3] e ainda esboça uma definição de todo seu percurso criativo a partir da produção do *Filiarcado*. Ele organiza o processo anterior e cogita novos trabalhos após aquele em questão. Embora não tenham se concretizado, esses projetos posteriores indicam que o artista prospectava muitos anos de trabalho, como sugere o trecho no qual constam anotações como "Santo Amaro, 12 de agosto de 1995. Veio em síntese (final). 1- Matriarcado. 2- Patriarcado. 3- Filiarcado. 4- Era do Espírito. 5- A Transcendência". Num balão de fala, ele escreveu: "O que se pensava uma lenda de Homero, se confirmou com a descoberta às margens do mar negro, um cemitério das amazonas. E é isso."

A citação de Homero, escritor grego do século IX a.C., refere-se a uma descoberta arqueológica recente na época, entre 1992 e 1993: uma escavação de *kurgans*[4] em *Pokrovka*[5], no meio da área habitada pelos sármatas durante o período de Heródoto. Esses achados na área sob investigação, região próxima ao mar negro, acrescentaram substancialmente o conhecimento sobre nômades que se correlacionavam com as representações antigas das Amazonas, levantando a hipótese sobre a verdadeira existência dessas figuras[6]. Tal informação, por uma razão que não foi possível comprovar, foi relevante para Wesley a ponto de ele fazer referência em seu caderno de percurso. Imagina-se que *O Filiarcado* sofreu influências do homem primitivo, através da Gruta de Chauvet, outro descobrimento arqueológico recente (1994); além disso, Homero alimentou o imaginário do artista.

[3] Psicólogo, fundador da terapia não-diretiva. Para Rogers, o terapeuta apenas facilita o processo. Em seu ideal de ensino, o papel do professor se assemelha ao do terapeuta e o do aluno ao do cliente. Isso quer dizer que a tarefa do professor é facilitar o aprendizado, que o aluno conduz a seu modo. Disponível em: https://novaescola.org.br. Acesso em: 10/01/2020.
[4] Um *kurgan* é um tipo de túmulo construído sobre uma sepultura, geralmente caracterizado por conter um único corpo humano, juntamente com vasos, armas e cavalos. https://pt.wikipedia.org. Acesso em: 10/01/2020.
[5] *Pokrovka* é uma vila na região de Talas, no Quirguistão. Disponível em: https://en.wikipedia.org/. Acesso em: 10/01/2020.
[6] http://www.silkroadfoundation.org/newsletter/vol2num2/greek.html. Acesso em: 10/01/2020.

Em 5 de agosto de 1999, numa entrevista ao jornalista Mario Lorenzi, Wesley revelou como os desenhos de Chauvet entraram no seu processo criativo. Ele visitou Lascaux, ficou impressionado e ao saber da gruta de Chauvet, com inscrições de 32 mil anos, o dobro da de Lascaux, passou a ler tudo que encontrava sobre aquele espaço, e reparou que o olhar, o observar e o transpor do homem de 32 mil anos atrás, era semelhante ao do século XX: "Neanderthal era ruim de tecnologia, mas de arte era fantástico, tudo isso que estávamos atribuindo à Renascença: fundo, figura, perspectiva, leis... eles já sabiam". (WDL Entrevista para Mario Lorenzi, 05 ago.1999).

Wesley reuniu todas essas informações e montou a exposição como se fosse um achado arqueológico do final do século XX, com figuras parietais de jogos infantis, como os desenhos do Mantegna. Através das brincadeiras, a criança aprendia a se relacionar, competir, celebrar, ritualizar, preparando-se para os mestres que a levariam a ser um cidadão. E contou que vai dedicar a exposição aos 500 anos do Brasil porque é acima de tudo um discurso sobre educação, em que a tecnologia é pré-histórica, o traço renascentista, mas a reflexão é contemporânea.

A execução da obra mistura massa de acrílico com sílica sobre a tela. O resultado assemelha-se à textura de parede de caverna, onde rachaduras e relevos são aproveitados para dar mais volume à figura. A escolha das tonalidades para as telas veio das teorias de Carl Jung sobre as fases de mutação da alquimia. Um alquimista acredita no despertar da essência dos metais revelando-se como um ser purificado; ele procura acelerar esse movimento da natureza, utilizando o fogo para fazer com que esta energia puríssima seja revelada.

Albedo, Rubedo e Nigredo são as fases principais dessa alquimia de transmutação. Nigredo é o escuro, o pesado, o difícil; é quando a pessoa precisa ser purificada. Albedo é o processo de purificação quando já ocorreu a lavagem dos metais; o que não era bom, já foi embora e há uma maior consciência, em se afastar de tudo que pode contaminar. Rubedo é a próxima meta, constituindo-se como o momento de transformação no qual as emoções vêm com maior intensidade e vontade de realização.

Figura 10: Rubedo - uma das 29 obras da série *O Filiarcado*, 1999. Foto: Acervo e Instituto Wesley Duke Lee.

Considerações finais

Wesley Duke Lee tinha como característica uma curiosidade plural e a incrível habilidade de produzir obras de arte a partir das informações obtidas. Seus trabalhos apresentam materialidade diversificada e o uso das tecnologias das quais dispunha. Os títulos de seus trabalhos, muitas vezes com duplos sentidos, instigavam e confundiam.

Por meio das páginas de seu caderno de percurso, pudemos perceber o quanto o período criativo do artista extrapolou o espaço físico e envolveu sua memória e o seu imaginário. Ele carrega suas ideias para todos os lugares, e mesmo que em algum momento não esteja especificamente em busca de algo, seu processo criativo é constante. Louise Bourgeois definiu muito bem essa relação com o processo criativo ao dizer que vigiava suas memórias porque eram seus documentos.

Curioso notar que o caderno de percurso apresenta registros datados do início dos anos 80, o que nos faz refletir que o processo de incubação da série tenha levado cerca de quase 20 anos e, uma vez concluída, constata-se a preocupação com as futuras gerações – o que seria da Era do Filho?

> O patriarcado é a pirâmide hierárquica, essa pirâmide vai desmontar e essa hierarquia não vai ter mais, essa rapaziada que está entrando em computador e tudo mais, começa com 5 anos, como meu sobrinho neto, já está lá e dá preferência a isso mais que qualquer coisa. Como é que vão ser as relações humanas quando isso se tornar mais avançado? Eu não sei... (WDL INSTITUTE. Quem é Wesley? - Who is Wesley?).

Quando Wesley criou seu *alter ego* Arkadin D´y Saint Amèr, não poderia imaginar que as semelhanças iriam além da sua já tão rica imaginação: um homem poderoso buscando desvendar os mistérios de seu passado, que ele mesmo havia esquecido. Amèr também perderia este bem tão precioso: sua memória; justamente ele, que disse "Os olhos são inúteis quando a mente é cega", passaria a sofrer de Alzheimer, entrando num processo sem volta. Porém, enquanto o homem caminhou para a desventura do esquecimento em sua condição de humano, pesquisas como esta se tornam essenciais para que o legado do artista, desde sua trajetória criativa até o resultado expresso em suas obras, não seja esquecido e, quem sabe, faça parte de processos criativos e de (auto)descobertas de tantos que ainda estão por conhecer Wesley Duke Lee.

Referências

ANDRADE, Marco Pasqualini de. **Wesley Duke Lee, Openended.** Quadro a quadro. 23.07.12. Disponível em: < https://blogdoims.com.br/wesley-duke-lee-openended-por-marco-pasqualini -de-andrade/>. Acesso em: 10/01/2020.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee:** Um Salmão na Corrente Taciturna. São Paulo: EDUSP e Alameda, 2005.

LEE, Wesley Duke. **Aeon Filius - Estudos para a Anunciação.** A respeito da série O Filiarcado - Ensaio Alquímico com Jogos Infantis. Exposição realizada em 1999 e 2000. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 2000.

LEE, Wesley Duke. **Retrospectiva Wesley Duke Lee.** São Paulo; Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Centro Cultural do Banco do Brasil, 1993.

LEE, Wesley Duke. **Wesley Duke Lee.** Texto Wesley Duke Lee. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. 56 p., il. p.b. color. (Arte brasileira contemporânea).

LEE, Wesley Duke; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee.** Rio de Janeiro: FUNARTE. 1980.

LIRA, Thales Caetano. Wesley Duke Lee: **Um Estudo de Caso do Triunfo de Maximiliano I e os Trabalhos de Eros em Uma Análise Poética.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SALLES, Cecília. **Redes de Criação:** Construção da Obra de Arte. São Paulo: Editora Horizontes, 2005.

SESC-SP. **Artesão de Ilusões.** São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br /online/artigo/6391_ARTESAO+DE+ILUSOES>. Acesso em: 10/01/2020.

CONEXÕES, HISTORIOGRÁFICAS REAIS E/OU IMAGINÁRIAS POSSÍVEIS LEITURAS CARTOGRÁFICAS

Edson Elidio (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]

Introdução

Figura 1: Cartografia abstrata (onda) percevejos de 2014 no mapa.
Fonte: Disponível em: http://marciusgalan.com/. Acesso em: 18/07/2021.

> Desde sempre, o artista desempenha uma função de convocar o olhar para o que antes não era visto. Todavia, restringir–se meramente a esse chamamento não é mais suficiente. Imerso numa atmosfera de apelos, manipulados pelas cores e formas da sedução cultivadas pela sociedade de consumos, sujeito desenvolve anticorpos para não mais sentir. Seus sentidos adormecem, justamente para resguardá-los, toda via nesta medida protetora, insere-se outros perigos que estimulam os artistas a intervir. Para sua ação, ele põe em cena nas obras os primeiros sentidos, aqueles fundamentais para a apreensão do mundo (OLIVEIRA, 2014, p. 77).

As cores, formas, texturas, volumetria, materialidade, concepções, dentre vários elementos pelo qual somos aguçados no nosso cotidiano e nos mais diversos lugares onde estamos - sejam eles presenciais ou virtuais -, dialogam com a leitura de códigos que podem ser expandidos a questões atemporais. Em espaços-tempo nos quais estamos envolvidos, assim como neste artigo onde é apresentado um fragmento do percurso criador de Marcius Galan (1972), natural de Indianápolis (Estados Unidos), mas que desde os seis meses vive no Brasil. Radicado em São Paulo há duas décadas, ele vem construindo uma sólida e diversificada obra que reúne desenho, escultura, fotografia, instalação e objeto. Formado em Artes Visuais pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP - *campus* de São Paulo) em 1997, o artista tem trilhado nesses 24 anos uma trajetória ascendente no cenário da arte contemporânea nacional e internacional. Atualmente, ele vive e trabalha na cidade de São Paulo. Em suas obras a decorrência na usabilidade de poéticas recorrentes apresenta a temática Cartografia, a qual foi o tema norteador do VI Congresso Internacional de Linguagem, Identidade, Sociedade: estudo sobre a mídia

[1] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Bolsista (UPM), SP-Brasil, com orientação do Dr. Marcos Rizolli. Mestre Interdisciplinar em Educação, Ambiente e Sociedade pelo Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino (Unifae). Professor de Artes na rede de ensino público do estado de São Paulo. Gestor de projetos culturais e sociais, e artista visual. E-mail:artistavocacionado@gmail.com

- CLISEM 2021[2]. Com a apropriação da temática a ser abordada, foram exploradas as questões que trazem um espectro de múltiplos pensamentos:

> Cartografias do contemporâneo: múltiplas expressões Cartografias são representações territoriais. O termo, de origem geográfica e científica, conheceu novo vigor conceitual na contemporaneidade - justamente porque reconheceu novas aplicações e, portanto, novas dimensões semióticas (CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUAGEM, IDENTIDADE, SOCIEDADE - ESTUDOS SOBRE A MÍDIA, 2021).

Esses diálogos contemporâneos trazem uma emergência aos estudos, devido às várias dimensões que podemos alcançar nos discursos, reflexões, ações no campo teórico e prático dos conhecimentos e nos desafiantes debates da interdisciplinaridade.

Possíveis leituras cartográficas: *Cartografias poéticas: buscas ...*

> A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se percebem ações transformadoras. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade que a obra de arte oferece. A lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado a partir de características que o artista lhe concede. É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meios de lentes originais (SALLES, 1998, p. 90).

Pelo processo metodológico netnográfico (KOZINETS, 2014), proposto por levantamento a partir da pesquisa digital, foi feito busca de artistas que trabalham com a tema Cartografia. Dentre outros artistas obras artistas chegou-se ao Marcius Galan e suas obras. O website deste artista possibilitou organizar um arquivo de reproduções digitais e impressas para análise. Percebe-se um percurso, nas suas obras selecionadas no período consecutivo, com a devida abrangência na temática com elementos cartográficos, na produção de 2010 a 2016 .Não foi possível agendar visita ao atelier do artista para uma entrevista sobre o processo de criação, conhecer seus registros, contato direto as obras - o que possibilitaria um olhar detalhado da leitura imagética sua materialidade e suportes-devido á Pandemia daCovid19[3].

A temática é recorrente ao diálogo Cartográfico (2010 a 2016) das obras de Marcius Galan (1972), onde se é possível estabelecer reflexões pertinentes com o então Congresso que apresenta a ementa:

> Cartografias, desde sempre, são mapas, mas não mais necessariamente desenhos circunscritos aos registros esquemáticos e aéreos de lugares perceptivos. Outros lugares imaginários podem ser cartografados, em suas múltiplas expressões. Linguagens, identidades, sociedades! Artes, comunicação, mídia.
> As novas cartografias do contemporâneo, compreendidas como mapas mentais ou constelações argumentativas, visam "espacializar" o pensamento - tornando-o menos verbal/linear e mais não-verbal/visual. Antes, representações. Hoje, interpretações: peculiares registros do pensamento e da cultura. Cartografias de lugares vívidos, criativos, singulares - plenos em significação (CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUAGEM, IDENTIDADE, SOCIEDADE - ESTUDOS SOBRE A MÍDIA, 2021).

[2] Congresso Internacional, realizado de 22 a 24 de setembro de 2021, pelo Grupo de Pesquisa Linguagem, Identidade, Sociedade: estudo sobre a mídia; vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura do Centro de Educação, Filosofia e Teologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie, SP-Brasil.
[3] SARS-CoV-2, um novo coronavírus descrito no final de 2019 após casos registrados na China. Este provoca a doença chamada de COVID-19.

Elaborado o levantamento imagético com uma curadoria temática, as poéticas constroem uma cartografia com teóricos clássicos e contemporâneos de ampla gama e que pesquisam as perspectivas de Processos de Criação, Reprodutibilidade, Linguagem visual, Rupturas e Criatividade. Caminho que remete a clássicos, no qual se tem uma leitura da imagem através da sua reprodutibilidade técnica; segundo Walter Benjamin (1935-1936) no seu texto clássico "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica",

> A técnica de reprodução - poderia ser esta a fórmula geral - separa a coisa reproduzida do domínio da tradição. Multiplicando a sua reprodução, ela substitui a sua existência única pela existência em série, e, permitindo à reprodução ser oferecida em toda e qualquer situação ao espectador ou auditor, atualiza a coisa reproduzida (BENJAMIN, 1959, p. 16).

Esse olhar a priori foi feito por curadoria, em cujo eixo central pautou-se por artistas e obras que abordam o tema central de Cartografia na arte contemporânea. O resultado obtido é explorado por fotografia digital na perspectiva bidimensional. Segundo Zamboni (1998, p. 32), uma pesquisa a apontar um caminho que possa contradizer um paradigma terá num primeiro momento grandes reações da comunidade cientifica, acostumada a trabalhar e raciocinar dentre seus moldes. A reação inicial do pesquisador pertencente a essa mesma comunidade é a de não confrontar seus próprios colegas, revendo e interpretando seus resultados de pesquisa.

As obras analisadas, pelo analítico pelo pesquisador, demostram que o artista Marcius Galan, apresenta um contexto recorrente, quando propõe seus trabalhos na temática cartográfica: uma atmosfera cromática predominante em tons de vermelhos, azuis e branco, que explora a amplitude no campo da bidimensional/tridimensional nas legendas citadas nas obras, além de materialidade e suportes diversos.

Marcius Galan, relata seu processo de criação no seu website, em entrevista a D'Agostino (2016):

> O processo começa com os desenhos que produzo diariamente no meu caderno de esboços. Normalmente desenho sobre desenhos de diferentes épocas. É uma forma de estabelecer um vínculo entre o rumo que imaginei para o meu trabalho e a percepção do rumo que ele realmente tomou. A partir das relações que faço entre os desenhos, escolho temas que me parecem interessantes naquele momento - questões formais, vivências do quotidiano ou mesmo um comentário sobre o mundo. (GALAN,2016)

Diante da perspectiva de sua formação acadêmica, ele propicia momentos de busca dialógica com diversas questões, artistas e contextos da historicidade, e legítima também o caminho de acumulação de conceitos. Com relação ao fazer artístico/práxis de artistas que procuram em sua formação acadêmica uma preparação concisa, autores como Rizolli (2005, p. 146) vem discutindo em seus textos a Universidade Contemporânea e suas funcionalidades de divulgação de saber teórico–cientifico–tecnológico–prático e cultural em instituições superiores nacionais ou internacionais, apresentando uma exploração de conceitos históricos e metodologias em suas obras artísticas.

Nas artes contemporâneas, sempre aparecem muitos temas que dialogam as mais diversas áreas do conhecimento, que perpassa por poéticas nas visualidades, sonoridades, teatralidade e corporeidade, essas escritas processuais ,instiga caminhos que

permeia os processos sempre com a amplitude de não encerrar o discurso proposto, mas ocasiona buscas que propiciar uma análises individual ou em grupos de pesquisa, pela comunidade acadêmica, cria-se ferramentas analíticas, por registros, anotações, percepções de processos de criação, reconfigurações de objetos que ampliam esse espectro de possiblidades no campo das artisticidades. Na possibilidade de várias leituras, que os artistas propiciam nas obras, em consequência das temáticas, os códigos de linguagem, criam camadas envolto de vários elementos pictóricos, forma-conteúdo, materialidade, com apropriações que aguçam de suas leituras. Os processos de perceber e intuir são processos afins, tanto assim que não só intuir está ligado ao perceber, como o próprio perceber talvez não seja senão um continuo a intuir (OSTROWER, 198, p.66). Poéticas que também no âmbito de processual, discute elementos como insight, tendências, da percepção, estímulos das imagens cristalizadas em nós. Diante dos desafios contemporâneos no processo criativo, estudos propõem análises imagéticas por diários, anotações visuais e verbais, esboços e rascunhos e cadernos do artista.)

> Os estudos sobre processos têm como recursos metodológicos básico o estabelecimento de relações. Um desenho, se visto de modo isolado, perde seu valor heurístico, deixa de apontar para parte de descobertas sobre o ato do criador. Todo documento, de modo geral, está inevitavelmente relacionado a outro e tem significado somente quando nexos são estabelecidos (SALLES, 2006, p. 117).

A possiblidade de cartografar finitos e/ou infinitos traz à tona os conceitos de amplitude aos leitores quando propicia a construção e reativação de memórias afetivas, de maneira indireta ou diretamente, a partir da sonoridade de diversas dimensões (graves ou agudas) e de silêncios intensos, e que independem da idade, escolaridade, raça, gênero e nacionalidade do público. Esse repertório será propiciado por meio da percepção do construto de uma leitura imagética (Figura 1, Figura 2, Figura 3 Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). A exploração de Materialidade, Suportes, Dimensões, Cores e Temporalidades apresentadas nas obras instiga um amplo espectro de possibilidades, algumas delas evidentemente recorrentes ao se refletir sobre o que artista explora nas suas seguintes práxis: Percevejos de 2014 no mapa, Impressão offset. Edição: 100 + 10 AP. 70 x 100 cm [27,6 x 39, pol], Madeira, tinta, pinos de mapa.200 x 300 cm [78,7 x 118,1 pol], Madeira, tinta acrílica, pinos de mapa 75 x 148 cm [29,5 x 58,3 pol], Acrylic and map pins 75 x 148 cm [29.5 x 58.3 in], Tinta esmalte e pinos de mapa em madeira,40 x 78 cm [15,7 x 30,7 pol], Alfinetes e madeira,2 x 27 x 31 cm [0,8 x 10,6 x 12,2 pol], Madeira 2015, tinta esmalte e pinos de mapa de 43,5 x 65,5 x 3 cm [17,1 x 25,8 x 1,2 pol]. Aproximadamente 65.000 pinos de mapa em madeira pintada e papel,110 x 170 cm [43,3 x 66,9 pol]

Códigos imaginários: Cartografo/Artista ou Artista/Cartografo

Figura 2: Mapa Mundi político - escala 1: 1, 2010. Impressão offset. Edição: 100 + 10 AP. 70 x 100 cm [27,6 x 39pol]. Fonte: Disponível em: http://marciusgalan.com/. Acesso em: 18/07/2021.

Figura 3: Uma linha contém pontos infinitos, 2011.Madeira, tinta, pinos de mapa.200 x 300 cm [78,7 x 118,1 pol]. Foto Edouard Fraipont. Fonte: Disponível em. http://marciusgalan.com/. Acesso em: 18/07/2021.

Figura 4: Cartografia Abstrata (Mar Vermelho), 2012. A Vastidão dos mapas - Arte contemporânea em diálogo com mapas da coleção Santander Brasil - 2017 curadoria Agnaldo Farias. Fonte: Disponível em: http://marciusgalan.com/. Acesso em: 18/07/2021.

Figura 5: Cartografia Abstrata (Segmento de Reta VI) 2012, madeira, tinta acrílica, pinos de mapa 75 x 148 cm [29,5 x 58,3 pol]. Fonte: Disponível em: http://marciusgalan.com/. Acesso em: 18/07/2021.

Figura 6: Cartografia Abstrata (Segmento de Reta V) 2012, Wood, acrylic and map pins 75 x 148 cm [29.5 x 58.3 in] Foto Edouard Fraipont. Fonte: Disponível em: http://marciusgalan.com/. Acesso em: 18/07/2021.

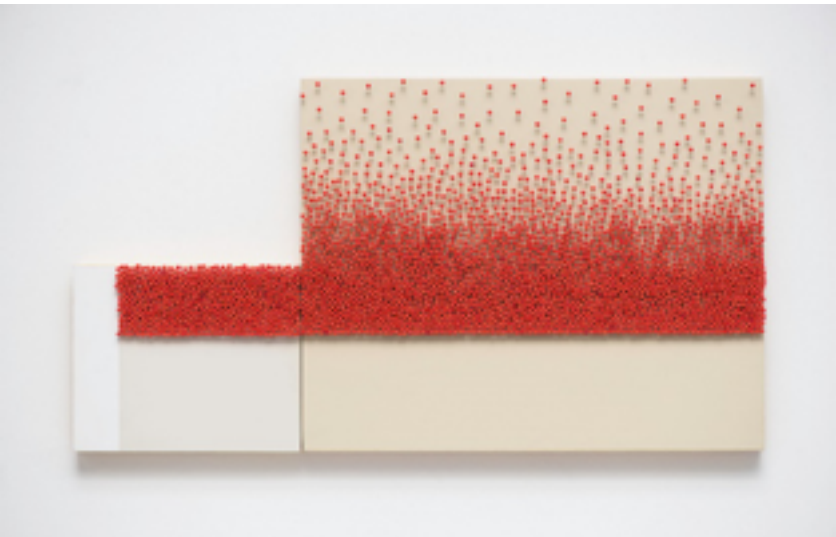

Figura 7: Cartografia abstrata VIII, 2013.tinta esmalte e pinos de mapa em madeira, 40 x 78 cm [15,7 x 30,7 pol] Foto Edouard Fraipont. Fonte: Disponível em: http://marciusgalan.com/. Acesso em: 18/07/2021.

Figura 8: Físico / político, mapa de 2014, alfinetes e madeira, 2 x 27 x 31 cm [0,8 x 10,6 x 12,2 pol] Foto Edouard Fraipont. Fonte: Disponível em: http://marciusgalan.com/. Acesso em: 18/07/2021.

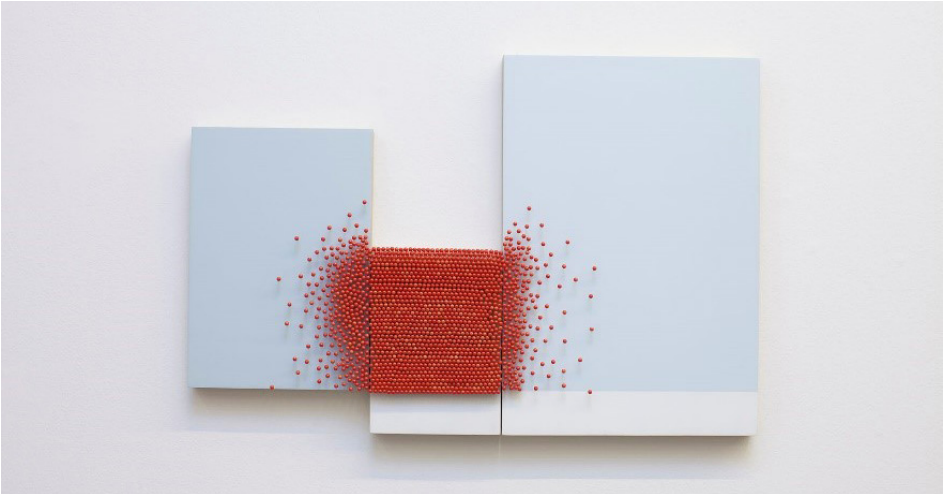

Figura 9: Cartografia abstrata, madeira 2015, tinta esmalte e pinos de mapa de 43,5 x 65,5 x 3 cm [17,1 x 25,8 x 1,2 pol]. Fonte: Disponível em: http://marciusgalan.com/. Acesso em: 18/07/2021.

Figura 10: Cartografia abstrata (sete mares), 2016. Aproximadamente 65.000 pinos de mapa em madeira pintada e papel,110 x 170 cm [43,3 x 66,9 pol]. Foto Edouard Fraipont. Fonte: Disponível em: http://marciusgalan.com/. Acesso em: 18/07/2021.

Após uma leitura atemporal das imagens, observamos o quanto elas possibilitam viagens, caminhos percorridos no real e/ou no imaginário, como sugere Calvino (1990, p. 138):

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós, senão uma combinatória de experiências, de informação, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

E semelhante ao âmbito das múltiplas interpretações de uma obra de arte, onde se propõe uma vasta integração entre pontos convergentes, divergentes, sensações de estranhamentos, aconchegos e reações diversas, passíveis de imensos inventários na construção de bagagens culturais por meio de idas e vindas de uma historicidade.

Considerações finais
Conexões cartográficas: *reflexões*

> Artistas são sujeitos potentes, pois detém a lâmina que possibilita os cortes – que no mesmo instante em que provoca cicatrizes tem o poder de supri-las – fundando então a potência da cultura (RIZOLLI, 2018, p. 103).

Provocar...Cortar..Cicatrizar.. Por estas questões nas proposições poéticas, que que o artista Macius Galan, aguça ideia de espaços,limites,cotidiano,funcionalidade de sua poética, proporciona várias leituras de suas obras ao espectador com possiblidades de cartografrar pontos infinitos, em sua obra , que passa pelos campos bidimensionais e tridimensionais, que oportuniza a memórias, rastros, histórias, fragmentos afetivos de olhares diversos .Esta abrangência contextual de artistas contemporâneos é inerente de artista que tem a formação acadêmica, durante o construto de seu referencial, na apresentação de suas obras. Apresenta diversos registros, legitima suas leituras e suas interfaces, como o processo de criação, o qual toma proporções de estesia na arte contemporânea, que percorre a linguagem, nas apresentações em suas diversas fases, lugares, processos expositivos, que virão a ser discutidos, analisados e estudados enquanto registros na amplitude de criar o pensamento-imaginário:

> O artista-cartógrafo projeta assim um novo atlas que mantém, como se levada por correntes aéreas, o imaginário que esse mapa testemunha não nos afasta do real, mas nos faz penetrar na visão de um artista, em sua maneira de ver e sentir, no movimento dinâmico de seus afetos, que nos restitui a imagem como a franja de um sonho (TIBERGHIEN, 2013, p. 250).

Um caminho sempre é feito por trilhas, que perpassam um desafio construído a cada impacto com os suportes, materialidade, apropriações, influências do meio que estamos alocados e questões internas ou externas.

Ao refletir sobre a temática Cartografia através do campo das visualidades, instiga-se a propagação de um diálogo interdisciplinar no contexto contemporâneo, uma vez que a perspectiva de divulgação científica no campo do conhecimento da dimensão propicia futuros estudos que envolvam conexões historiográficas reais e/ou imaginárias de várias possíveis leituras. O conceito de cartografia formulado por Deleuze e Guattari (2017, p. 21) surge como um princípio do “rizoma” que está “inteiramente voltado para

uma experimentação ancorada no real". Sob essa perspectiva, sou estimulado a redesenhar, criar, rever, apropriar e buscar intensamente o trabalho de Marcius Galan (1972) pelas rotas e percursos mais diversos de seus movimentos cartográficos imaginários ou reais, convidando-me a trilhas de novos e antigos itinerários.

Referências

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio.** 3. ed. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUAGEM, IDENTIDADE, SOCIEDADE - ESTUDOS SOBRE A MÍDIA, 6., 2021, São Paulo. Tema: **Cartografias do contemporâneo: múltiplas expressões.** [website]. Disponível em: https://www.clisem.com/ Acesso em: 18 jul. 2021.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs.** v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2017.

MARCIUS GALAN, 1972. [website]. Disponível em: http://marciusgalan.com/ Acesso em: 18 jul. 2021.

OLIVEIRA, A. C. **Convocações multissensoriais da arte.** In: PILLAR, A. D. A educação do olhar no ensino das artes. Organizadora: Analice Dutra Pillar. Porto Alegre: Mediação, 2011.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação.** Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

RIZOLLI, M. **Artista-Cultura-Linguagem.** Campinas: Akademika, 2005.

RIZOLLI, M. **O corte da lâmina na cultura: rupturas para inovação na linguagem visual.** In: SAKAMOTO, C. K.; GIORA, R. C. A. F. (org.). Rupturas: olhares criativos e novos tecidos conceituais. São Paulo: Gênio Criador, 2018.

KOZINETS, R. V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online.** Porto Alegre: Penso, 2014.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: Annablume, 1998.

SALLES, C. A. **Redes da criação: construção da obra de arte.** Valinhos: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, C. A. **Arquivos da criação: arte e curadoria.** Valinhos: Editora Horizonte, 2010.

TIBERGHIEN, G. **Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 57, p. 233-252, 2013. Disponível em: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p233-252. Acesso em: 18 jul. 2021.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** 4. ed. Campinas: Autores Associados, 2012.

CARTOGRAFIAS INTERDISCIPLINARES: INFLUÊNCIAS CRIATIVAS ENTRE ARTISTAS, PROFESSORES E PESQUISADORES

Hugo Daniel Rizolli Moreira (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]

Introdução

O artigo aqui proposto pensa nas relações interdisciplinares entre arte, cultura e educação voltadas a processos desenvolvidos em sala de aula ou fora dela, em experiências docentes e desdobramentos a partir da pesquisa e do trabalho do professor Wilton Luiz de Azevedo realizado na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Azevedo integrou o programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura por décadas como professor, pesquisador e artista, vindo a falecer prematuramente em 2016.

A pesquisa ganhou potência criativa quando Azevedo fundou o LHUDI - Laboratório de Humanidades Digitais - nos domínios do PPGEAHC, um espaço interdisciplinar que possuía como foco estudos na ambiência digital a partir de experiências com softwares e trabalhos relacionados às linguagens artísticas e práticas docentes.

> A pesquisa constante, norteada por princípios metodológicos básicos, (estabelecimento de objetivos, presença constante de reflexão verbal, paralelamente à reflexão plástica, exercício da análise das duas produções, não como tradutoras uma da outra, mas como complementares e desveladoras do processo de elaboração da obra), é, portanto, fundamental para a própria obra que resulta (CATTANI, 1984, p. 16 apud BRITES; TESSLER, 2002, p. 42).

Esta investigação permite conhecer e interpretar a arte de Azevedo, além de vivenciar as possibilidades e intervenções que o artista realizou nas conexões entre processos investigativos experimentais e seus desdobramentos nos meios digitais. O LHUDI possui vasto material de registro sobre o percurso de Azevedo e outros pesquisadores e artistas.

A partir dessas vivências, buscam-se o mapeamento, os desdobramentos e os caminhos de pesquisa trilhados que se iniciam no LHUDI e caminham por rastros interdisciplinares. São trilhas originadas em diálogos que emergem no Laboratório de Humanidades, desdobrando-se e reverberando como potência criativa de seus envolvidos, seja enquanto docentes nas pesquisas acadêmicas e/ou produções em arte.

Esses percursos geram frutos e abrem portas para uma cartografia artística que se configura a partir das experiências de alunos, artistas e pesquisadores que trabalharam ou foram orientados por Azevedo.

Muitos desses atualmente atuam na Universidade Mackenzie e também em outras instituições como professores, artistas, fotógrafos, demonstrando a influência criativa na composição de uma cartografia interdisciplinar do professor-artista-pesquisador.

Assim, as trocas nascidas no LHUDI validam relações reconhecidas pela interação e exames que potencializem as pesquisas desenvolvidas, aderindo aos processos de

[1] Hugo Daniel Rizolli Moreira é artista visual e professor na Prefeitura Municipal de Paulínia, São Paulo. Doutorando em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie, participa do Grupo de Pesquisa em Arte e Linguagens Contemporâneas. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5571-0702. E-mail: rizollihugo@gmail.com

formação de educadores abarcados por práticas formativas contemporâneas, além de explorar como a produção artística ressignifica-se no envolvimento com a tecnologia e novas mídias na sociedade do século XXI, sustentada por processos a mapear o vínculo entre pesquisa, arte e docência.

> Lá, onde há sensibilidade, carne ou nervo exposto, há também possibilidade de construção de um novo corpo. Um indicativo aparece no campo das dúvidas. O índice aponta um detalhe na constelação das hipóteses. Olhe este ponto, siga esta ou aquela direção. Assim, através da pesquisa sistemática, científica, podemos chegar à cicatriz costurando os fragmentos de um complexo processo de criação (TESSLER apud BRITES; TESSLER, 2002, p. 13).

O laboratório ganha forma enquanto campo de experiências materiais e intelectuais coordenado por Azevedo, um espaço de estudo interdisciplinar a promover a oportunidade de reflexões acerca da produção digital na contemporaneidade.

Um projeto concretizado em 2014 que se desdobra em uma meta-disciplina é a denominada Humanidades Digitais, criada pela intermediação de dispositivos tecnológicos quando mestrandos e doutorandos frequentaram tal ambiente físico, desenvolvendo estudos supervisionados por Wilton Azevedo. Cabe aqui descobrirmos como esses rastros entrelaçam-se, pesquisando a sua dinâmica de conexões e o seu espectro de alcance fundamentado por esses processos.

Assim, é fundamental reconhecer o aspecto procedimental e metodológico nas experiências desses profissionais cujas tecnologias digitais vêm proporcionando no terreno da potencialidade dos signos da arte e no surgimento cada vez mais claro de um código híbrido, interligando linguagens e áreas do conhecimento humano, tornando-se exercício fundamental de uma análise ao explorar a essência desses processos e seus desdobramentos na relação arte e pesquisa.

Cartografias interdisciplinares digitais

O mapeamento aqui pensado é construído a partir de experimentos com professores, estudiosos e ex-orientandos de Azevedo, geradores de inegáveis frutos que não podem deixar de ser reconhecidos, cabendo aos pesquisadores estabelecer diálogos com essa mudança muito profunda de um deslocamento no modo do homem fazer ciência, e portanto:

> Mudança que viria ao de cima, que se daria a ver, em torno das questões da interdisciplinaridade para as quais não temos ainda estabilidade sequer de palavras, mas que já estão aí, em cima da mesa, como questões que importa pensar (POMBO, 2004, p.16).

Tratando-se de códigos, encontra-se a experiência do professor, fotógrafo e pesquisador Ângelo Dimitre Guedes, a explorar a relação entre os códigos visuais, sonoros e verbais, tema que sempre fascinou inúmeros teóricos e artistas. Parte de sua investigação recorre ao artista Wassily Kandinsky (1866-1944).

No fim do século XIX e início do século XX, a arte apresentava sinais de ruptura com o modelo de representação do mundo exterior; em meio a essa situação, Kandinsky buscou o conteúdo interior e espiritual que uma obra de arte poderia alcançar e chegou

à ideia de sonoridade interior, ressoando da alma do espectador, em seu livro – *Do espiritual na arte* – publicado em 1914.

A pesquisa desenvolvida por Guedes adere à linguagem e códigos da arte explorados por Kandinsky, tanto quanto à experiência desenvolvida no LHUDI por Wilton Azevedo, que estrutura a partir daí, o conceito de escritura digital expandida, ou seja, quando códigos rompem a barreira da materialidade e se instalam no meio digital em diálogos interdisciplinares, associando as linguagens artísticas a códigos sonoros, visuais e verbais, através de trocas experimentais que ocorriam de maneira significativa no laboratório.

Assim, a poética nos suportes digitais ultrapassa a esfera das metáforas e entra decididamente para o mundo dos modelos matemáticos da linguagem binária, simulando e ao mesmo tempo dando ao receptor a oportunidade de completar a obra.

> O reflexo dessa nova escritura, proveniente desta migração virtual dos códigos, só está sendo possível com o exercício poético nos suportes digitais, exercício este que começou a forma pragmática com os manifestos da modernidade do século XX (AZEVEDO, 2009, p. 43).

As composições fotográficas ou outras manifestações visuais se misturam às imagens tradicionais de maneira inevitável pela humanidade. Nesse ambiente, o processo criativo a conectar as linguagens humanas ao ambiente digital consolida-se fundamentalmente no mundo contemporâneo.

São exercícios operativos e procedimentais do artista a descrever as habilidades manuais e seus rastros de criação, além de percursos de experimentação das possibilidades e funcionalidades do computador, do software.

> A possibilidade de sintetizarmos imagens com computadores para exprimir nossas ideias, nossos desejos e nossos projetos; a possibilidade de armazenarmos todas as informações recebidas por nós produzidas em memórias indestrutíveis e de fácil manejo (FLUSSER, 2011, p. 85).

Já nas pesquisas para o doutorado, orientado por Azevedo, Guedes, envolvido com a correlação tecnologia-linguagem, apresenta novas maneiras de a humanidade relacionar-se com a fotografia a partir da escritura digital, uma evidência das influências geradas no laboratório.

Essa investigação explorou, sobretudo, os aspectos da linguagem da escritura fotográfica na ambiência digital, salientando, entre os itens fundamentais de sua pesquisa, a importância da relação desenvolvida no espaço interdisciplinar aqui apresentado.

Fotógrafo, Guedes produz entre muitos projetos, o Fluxo-Sonoridades (figura 1), com performance de Fernanda Bellicieri. Nesse ensaio, apresenta um fluxo contínuo de um processo de criação colaborativo e interdisciplinar, envolvendo uma troca entre as múltiplas linguagens, meios e formas articuladas pelos autores em suas respectivas experiências.

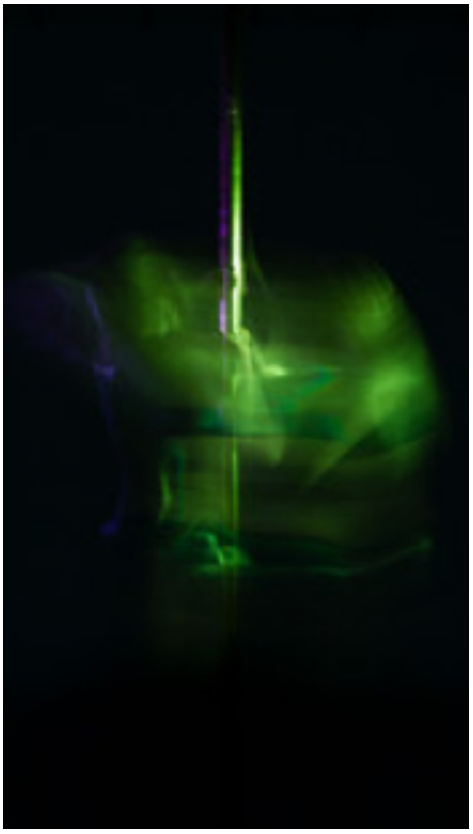

Figura 1: Série: Fluxo-Sonoridades. Fotografia de Ângelo Dimitre Guedes.
Disponível em: <https://angelodimitre.com/ensaios/fluxo-sonoridades/>

> Para tanto, o seguinte caminho foi percorrido: [...] analise das modificações nos aspectos de linguagem da escritura fotográfica, discutindo e analisando alguns procedimentos envolvidos em sua articulação e, também, na produção e disseminação de fotografias na ambiência digital; apresentação e análise de projetos realizados pelo autor dessa pesquisa em colaboração com pesquisadores e artistas do Laboratório de Humanidades que ajudam a refletir sobre diversos pontos abordados nesta pesquisa, potencializados pela escritura digital (GUEDES, 2016, p. 22).

Essa e outras experiências demonstram, assim, potentes evidências criativas estabelecidas pelas relações, projetações e influências que se configuram da percepção e pesquisas emergidas no LHUDI.

Cartografias do corpo

Entre as influências criativas estabelecidas nesses contextos, podemos salientar a pesquisa de Dângela Nunes abordando aspectos das relações de controle e comando de sistemas propostos artisticamente.

Nesse estudo, expõem-se processos que envolvem o corpo humano e movimento, e como as relações referentes à cibernética vêm sendo exploradas artisticamente entre as mobilizações do grupo de Stelarc, artista chipriota cujas obras concentram-se na extensão das capacidades do corpo humano, propondo que o ruído - como linguagem - possa ser compreendido mais como redundância do que como estranhamento, definindo-o

enquanto elemento inevitável e crescente tendência em processos artísticos contemporâneos e evidenciando sua presença nas linguagens da arte associadas ao corpo humano.

Outro processo que reifica essas conexões é o projeto *Átame: a angústia do precário*, performance produzida pela Drª Rita Varlesi, ex-aluna da UPM e a pesquisadora Thais Gonçalves. Nele, apresenta-se uma fragmentação em um cenário de pós-rompimento amoroso em que o involucro segmentado da personagem se torna materialmente presente a partir do modo de navegar pela obra (figura 2).

Opera-se, então, uma dupla articulação em que a multiplicidade de versões da composição e a tentativa de reconstituição do corpo perdido constituem-se como invariavelmente frustradas diante de uma inquietude entre os elementos humanos e maquínicos, que juntam o modo de ser da personagem com o percurso visual da obra.

Figura 2: GONÇALVES, Thaís; VARLESI, Rita. Átame - A angústia do precário, 2006. Vídeopoema digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jJIDnonv3Ag>

A partir dessa narrativa hipermídia e do poema *Átame*, Varlesi processa um emaranhado de probabilidades da linguagem computacional. São formatações conceituais e concepções visuais da personagem agregando tipos físicos femininos montados em uma única pessoa.

Esses papéis foram elaborados explorando características da sensualidade e sexualidade feminina, construindo a imagem da personagem por fotos, filmagens e produção gráfica. Tal montagem foi associada por um software presente nos computadores do laboratório, intitulado Modul8, a partir de uma narrativa sonora e forma escrita de poema, promovendo o envolvimento emocional do espectador com a então manifestação digital.

A própria escritura expandida em *Átame* incorpora a performance no seu desenvolvimento, na construção da persona a partir de dispositivos e possibilidades digitais, como inúmeros projetos desenvolvidos no LHUDI da Universidade Mackenzie.

Outro exemplo de influências criativas estabelecidas nesse laboratório é o trabalho doutoral Fernanda Nardy, uma das últimas orientandas de Azevedo, que revela narrativas a partir da experiência com o Teatro de Arquivo, e possui origem na transcrição denominada corpo-texto, um processo autoral derivado da percepção do sujeito em seu espaço e tempo, e estruturado por algoritmos dependentes pela construção cênica com ênfase na linguagem analógica e sua expansibilidade na linguagem digital.

Suas experiências são forjadas no processamento e no uso do algoritmo enquanto conceito e na casualidade; já a lógica do Teatro de Arquivo ancora-se no software e também no dado atual, além da corporeidade transcrita.

Nesses contextos, Azevedo e Nardy desenvolveram alguns experimentos com o Teatro de Arquivo, uma modalidade de expressão artística derivada da lógica hipermidiática não linear baseada no uso da casualidade e do algoritmo enquanto conceito, ou ainda, de desvelamento participativo do fenômeno performativo.

Tal dialética é ancorada no software e também no dado atual e na corporeidade transcrita: a partir de uma base de dados imputados em um algoritmo, tem-se a cena resultante enquanto imagem, verbo, som e dígitos, num trajeto que parte da experimentação do tempo real-performático, apontando a expansão dos códigos, a exemplificação da escritura digital expandida.

Poemas e pixels por Menezes & Azevedo

Entre inúmeras possibilidades, essas escrituras ganham ênfase na experiência de Wilton Luiz de Azevedo em parceria com o poeta e ensaísta Philadelpho Menezes para a elaboração e produção do CD-ROM, mídia disponível à época, intitulado *Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa* (2000), uma coletânea de poesias digitais.

O artista parte da linguagem poética do desenho que o ser humano utiliza para se expressar desde a pré-história, utilizando-se de elementos visuais gráficos (como a linha e o ponto) e de elementos pictóricos (como a cor e a luz/sombra), além do som que, em um processo de aglutinação de valores estéticos e sensoriais, desdobra-se em códigos matemáticos que somente o código binário do computador pode incorporar e traduzir para as linguagens e interpretações humanas.

Nesses contextos, o artífice transforma o símbolo alfabético, a letra e a palavra em representações simbólicas que o meio digital absorve e transforma em um conjunto de sensações e imagens que se sobrepõem na tela do computador, estabelecendo um novo significado aos elementos da arte.

Segundo Huizinga (2014, p.137), essa forma de poesia pode ser descrita e compreendida em termos de alternativas de leitura, já que os conteúdos das poesias digitais podem ser acessados pelo CD-ROM de maneira não sequencial, aleatória. Esse jogo de palavras ou simplesmente o som dos próprios termos podem, nesse processo, deslocar-se completamente de seu sentido original. Tudo isso emoldurado por contextos imagéticos sustentadores da poesia.

O CD-ROM com interpoesias não é um livro de poemas, mas um produto tecnológico que busca deslocar sua função e nasce do entrelaçamento entre a palavra e a imagem - ocorrido desde a poesia concreta - em consonância com a necessidade do artista

de desbravar novos caminhos e novas formas de linguagem levando o texto escrito para outras esferas das relações humanas.

Ao abrir suas páginas ou *links* por meio de um mouse, menus e teclados, sons, palavras e imagens configuram-se em uma poesia verbal, visual e digital reunidas em uma única mídia.

> Ao longo da história humana, todas as vezes que houve mudanças no suporte da escrita, foram os artistas e os poetas que tomaram a dianteira na exploração de seus potenciais para a criação. Na continuidade dessa tradição, hoje são os artistas e poetas que estão extraindo das novas mídias características inéditas das escrituras, tanto no nível da aparência da escrita quanto no nível do seu sistema de codificação interno (SANTAELLA, 2007, p. 333).

Se o artista contemporâneo depara-se com linguagens associadas a dispositivos digitais, qualquer crítica a esse respeito deve levar em conta a mistura dessa ordem associada às linguagens convencionais da arte. A palavra e a forma devem ser repensadas nas relações técnicas que convivem com elas e dão visibilidade ao processo de fusão de linguagens na tela do computador, na obra digital.

Timm e outros teóricos (2004) ainda mapeiam características fundamentais que norteiam os caminhos dessas relações com os ambientes virtuais.

> É verdade inclusive que muitos ambientes virtuais facilitaram o processo de integração de arquivos de múltiplas mídias através de templates, muitas vezes engessadas na concepção de simples menus, o que de certa forma elimina a magia da criação da relação entre sentidos, às vezes ocultos no conteúdo de textos e imagens de várias naturezas, o que talvez tenha regrado um possível fascínio do link que acompanhou muitas produções experimentais, no início da implementação dos hipertextos (TIMM et al, 2004, p. 13).

Estabelece-se, assim, um diálogo com a poesia digital interativa. Entre os poemas digitais presentes no *Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa*, destaca-se a obra "Lábios", onde texto, imagens em movimento e sons se fundem no suporte digital criando um novo signo artístico (figura 3).

Figura 3: AZEVEDO, Wilton; MENEZES, Philadelpho. Lábios, 2000. Vídeopoema digital. CD-ROM Interpoesia.

Tal texto digital apresenta como plano de fundo uma imagem da série *Beijos*, do artista alemão Gustav Klimt (1862-1918) - nada mais simbólico do que esse quadro para emoldurar uma escritura com esse título.

Inicialmente, o poema apresenta uma escala de medida na porção inferior da tela, onde uma barra colorida piscante percorre uma escala em um movimento de "vai e vem" atraindo o espectador para ler a poesia de diversas maneiras.

O piscar contínuo chama a atenção para determinado foco do contexto, uma estratégia de repetição segundo Reas e McWilliams (2010) que induz o espectador a suas escolhas, embora elas sejam inúmeras. Essa é inclusive a tônica de todo o CD ROM: a possibilidade da leitura ir e retornar quantas vezes forem necessárias para os versos dos poemas.

Ao toque do mouse nos números dessa escala, versos aparecem na tela ao mesmo tempo no qual uma voz sintética recita a parte do poema que está aparecendo no monitor. Palavra, imagem e som devolvem simultaneamente ao usuário a mesma informação ressignificada de formas distintas. O CD-ROM inclusive, é o primeiro projeto que Menezes & Azevedo realizam associando a palavra e a poesia agregados a contextos visuais, sonoros e verbais de forma simultânea na ambiência digital.

Carolina Vigna: literatura e linguagem

A professora e pesquisadora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Carolina Vigna, atuou no LHUDI, e parte de seus estudos acadêmicos pondera crítica e poeticamente a produção do artista contemporâneo Nazareno Rodrigues. Baseia-se na intersecção de múltiplas linguagens no contexto das artes visuais em diálogo com as criações de Rodrigues, além de um balanço relacional com o livro *Seis propostas para o novo milênio*, de Ítalo Calvino. Vigna elabora mapas mentais nas relações de sua obra com os trabalhos de Nazareno e o livro de Calvino (figura 4).

Figura 4: Mapa mental: relações entre Nazareno, Calvino e Carolina, considerando os capítulos de Calvino e elemento visual dominante. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2954>

Nazareno trabalha principalmente com memória e infância, incluindo contos de fadas e sua biografia. O artista fica com a delicadeza e descarta a rigidez, mas, ao apontar para o vazio, nos aproximamos-afastamos justamente da aspereza que não se vê.

A narrativa de Nazareno não pode ser pensada apenas como linguagem verbal, nem tampouco apenas como linguagem visual. Sua proposta é construída com ambas estruturas sintáticas. A verbal inclui em si a visual, por tornar-se cor e a visual, por sua vez, inclui a verbal em seu propósito. Assim, Vigna propõe uma análise crítica poética da obra de Rodrigues, na intersecção de suas múltiplas linguagens no contexto das artes visuais, no desenvolvimento de uma metodologia de pesquisa em arte na relação com o livro de Calvino.

Portanto, a obra literária não pode prescindir da ilustração. A obra de Nazareno não existe sem ambos, não sendo, portanto, uma ilustração do outro ou outra explicação do um. Carolina Vigna elabora os mapas e esquemas visuais que associam seu próprio trabalho de artista e a linguagem literária de outros autores revelando o caráter interdisciplinar de sua arte.

A análise poética da artista inclui a produção de obras expostas em galerias, que dialogam com obras de Nazareno Rodrigues, Carolina Vigna e Ítalo Calvino, numa relação intersemiótica e interdependente, resultando em pesquisas teóricas e um novo estágio da produção artística da autora.

Considerações finais

Pela pesquisa de autores dedicados a estudar a evolução das linguagens das artes ao longo da história, do surgimento da cultura digital e de conceitos que foram incorporados ao universo artístico e da pesquisa por meio do surgimento de novas mídias e contextos interdisciplinares, este artigo elucida rastros de criação forjados pelo processo criativo de Azevedo (um dos pioneiros a utilizar a fusão das linguagens da arte no código digital no Brasil) e de suas reverberações que tingem pela digitalidade outros pesquisadores na construção do conhecimento, impactando a cultura e a arte pela tecnologia, adquirindo significado nas expressões das mídias digitais, e configurando assim, o mapeamento de processos interdisciplinares em linguagens e dispositivos digitais.

> O processo de criação, como processo de experimentação no tempo, mostra-se assim, uma permanente e ampla apreensão do conhecimento, que envolve, entre muitas outras questões, técnica e a compreensão daquilo que se quer das obras que estão sendo construídas (SALLES, 2011, p. 156).

Além disso, as experiências, pesquisas e trocas advindas do LHUDI - um ambiente que atendeu artistas, pesquisadores e professores - fizeram com que a relação entre arte-pesquisa-docência potencializasse o caráter interdisciplinar dos estudos desenvolvidos, aderindo à formação de educadores abarcados por processos formativos contemporâneos e explorando como a produção artística ressignifica-se no envolvimento com a tecnologia e as novas mídias na sociedade do século XXI, sustentada por métodos criativos surgidos dessas interconexões.

Portanto, a cartografia desses processos criativos estabelece-se em práticas docentes reveladoras de seu caráter inovador e dos fios invisíveis que ligam essas experiências

a partir de um potente material sobre criação e relações interdisciplinares pelas linguagens da arte e seus desdobramentos. Assim, essas trocas revestem-se de propósitos, comunicam experiências e reconfiguram discursos e práticas.

Não podemos mais coabitar com as experiências de Azevedo em tempo real, mas somos capazes de pesquisar e cartografar como seus procedimentos ocorridos no LHUDI consolidam-se e geram significativos e instigantes resultados materializados na produção de linguagem e pesquisas acadêmicas de outros artistas e professores. São embriões criativos que emergiram em laboratório e se concretizam em pesquisas e projetações pedagógicas orbitando a sociedade e a arte no século XXI.

Referências

AZEVEDO, Wilton. **Interpoesia: O início da escritura expandida.** Relatório de Pós-Doutorado. Universidade de Paris 8. Laboratoire de Paragraphe, Paris, 2009.

AZEVEDO, Wilton; MENEZES, Philadelpho. **CD-ROOM Interpoesia.** FAPESP, São Paulo, 2000.

BELLICIERI, Fernanda Nardy. **A experiência do corpo-texto: um aceno à reconstrução da cena no corpo e à reinvenção do corpo em cena.** Tese de Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

BRITES, Bianca; TESSLER, Elida. (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Rio Grande do Sul: Editora da Universidade UFRGS, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história: Vinte instantâneos e um modo de usar.** São Paulo: Annablume, 2011.

GONÇALVES, Thaís; VARLESI, Rita. **Videopoema digital -Átame - A angústia do precário**, 2006. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jJIDn0nv3Ag. Acesso em 11 Abr. 2021.

GUEDES, Ângelo Dimitre Gomes. **Re-Visão dos aspectos de linguagem da escritura fotográfica na ambiência digital.** Tese de Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

_____. **Série: Fluxo-Sonoridades.** Disponível em: <https://angelodimitre.com/ensaios/fluxo-sonoridades/>. Acesso em: 25. Abr. 2021.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

POMBO, Olga. **Interdisciplinaridade, Humanismo, Universidade.** Porto: Campo das Letras, 2004.

PRADO, Carolina Vigna. **Nazareno: seis aproximações poéticas.** Dissertação de Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, p. 26, 2016.

REAS, Casey; MCWILLIAMS, Chandler. **Form Code in design, art, and architecture.** New York: Princeton Architectural Press, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo e criação artística.** São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade.** São Paulo: Paulus, 2007.

TIMM, Maria Isabel, SCHNAID, Fernando, ZARO, Milton Antônio. **Contexto histórico e reflexões sobre hipertextos, hipermídia e sua influência na cultura e no ensino do Século XXI.** Revista Renote Novas Tecnologias na Educação. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/renote/issue/view/930/showToc>. Acesso em 04 abr. 2021.

LU COELHO TECENDO NAS REDES DA CRIAÇÃO EM 'SER TÃO SER: NARRATIVAS DA OUTRA MARGEM'

Selma Marquette Molina (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]

Introdução

O objetivo deste texto é mostrar o percursso criativo da personagem Lurdinha, desenvolvida pela atriz Lucélia Coelho do grupo de teatro de rua "Buraco d'Oráculo".

A artirta faz parte do grupo desde sua formação, em 1998. O grupo se originou com " [...] o intuito de fazer um teatro que discutisse o homem contemporâneo e seus problemas." (Teixeira, 2013, p.15), tendo como pilares a rua, a cultura popular e o cômico.

A cultura popular permeia o trabalho do grupo como fonte criadora e se estabelece como base ao representar o "[...] reconhecimento das manifestações que emanam do povo em seus ritos e festejos". (SOUZA, 2019). O cômico emerge não só como um gênero teatral, mas como meio para estabelecer o diálogo com o público, com mediações que propiciam o riso e a crítica sobre o que se deseja expressar. E a rua, o palco de atuação do grupo, significa o espaço de troca de vivências, espaço fecundo para criar uma "Experiência diferenciada de tantas outras mais ordinárias que potencializa perspectivas e modos de encarar, inserir-se e redimensionar (e redimensionar-se n) o próprio real." (MATE, 2009, p.22).

O trabalho de Lucélia, inserido nos alicerces fundantes do "Buraco d'Oráculo", chama a atenção pela forma como a atriz expressa-se corporalmente e pela empatia que estabelece com o público, assim que inicia sua apresentação. Por isso, optou-se por conhecer o processo criativo de uma de suas criações, solicitando à atriz que escolhesse por aquela que lhe fosse mais cara ou significativa.

Assim, Lucélia nos presenteou com Lurdinha, uma personagem de "Ser tão ser: narrativas de outra margem", que teve suas apresentações iniciais no ano de 2009. Segundo ela, esse espetáculo marcou um momento importante de escolhas suas enquanto atriz, assim como fundamentou tudo o que o grupo é e representa atualmente. No livro escrito por Alexandre Mate sobre "Buraco d' Oráculo", Lucélia se diz "[...] uma brincante no palco e na vida: isso me dá muita alegria." (MATE, 2009, p.59).

Formada em pedagogia, na entrevista realizada para esse artigo, define-se como:

> *Eu sou Lucélia Coelho, em artes Lu Coelho, o ano passado fiz 40 anos,[...] e eu posso dizer seguramente que metade dessa minha vida foi fazendo teatro. Então meu olhar, o meu jeito de ser hoje, o que é a Lucélia mulher, mãe, professora, se deve muito a essa minha trajetória com o teatro. [...]mas não é qualquer teatro. É teatro de rua. (Lu Coelho)*

Um teatro, segundo a artista, "[...] onde por um momento somos todos iguais, assistindo ao mesmo espetáculo e você tem a opção de que se não gostou, você vai embora.".

Utilizo, para análise do processo criativo, dados coletados na web sobre o espetáculo,

[1] Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

referências teóricas - tendo como base os textos de Cecília Salles (2001, 2006) - e entrevista concedida à autora pela atriz (referida no artigo como Lu Coelho). Os livros publicados por Mate (2009) e Gomes (2019) revelam-nos a história do grupo e se apresentam, neste artigo, como o caminho e o norte de um fazer criativo e empolgante.

Um café criativo

"Ser tão ser: narrativas da outra margem" é um espetáculo que conta sobre desterritorialização e magicamente mescla tensão, tristeza e riso, conforme as personagens vão se apresentando e encenando toda a dor do abandono de suas raízes, bem como a força de se reconstruirem em outros espaços.

Lu Coelho contou que o espetáculo nasceu por meio de percepções dos integrantes do "Buraco d' Oráculo" em apresentações de outras peças encenadas na zona leste da cidade de São Paulo, nas quais ouviam do público que eram bons demais para estarem ali na periferia; como se nesse espaço nada houvesse de bom a ser vivido. Assim, o grupo resolveu recolher as histórias dos residentes nessa localidade e utilizar um recurso criativo, até então empregado na formação dos atores do grupo para se aproximar das pessoas e exercer a escuta de suas histórias: levaram o "café teatral" a diferentes locais da zona leste paulistana e transformaram esse momento de comes e bebes em " [...] processos de vivência, em processos de prosa, em que cada um entrava com suas histórias de vida. Encontros entre os atores e a comunidade e dessa consigo mesma." (MATE, 2009, p.84-85).

Interessava saber o

> *[...] que levava aquelas pessoas a sairem de sua terra natal e ir para aquelas comunidades. [...] A gente não tinha a menor ideia do que queria falar... [...] Vamos ouvir essas histórias, [...] e aquilo que nos tocar é o que vai ficar. (Lu Coelho).*

Esse processo levou-os a diálogos que mostraram "[...] fragmentação e estilhaçamento da identidade e da memória [...]" (MATE, 2009, p.83), o que moveu o grupo a criar um espetáculo que essencialmente trouxesse um "[...] modo de rememoração coletiva no imenso sertão urbano." (Ibid, p.83), propiciando a "[...] a compreensão melhor de si mesmo e de tantos de seus semelhantes, moradores da vizinhança próxima, mas tão distantes pelo total desconhecimento deles." (Ibid, p.83).

Essa estratégia desenvolvida pelos atores conduziu-nos ao conceito de redes da criação de Cecília Salles (2006). Dentre os tantos de seus aspectos relevantes, conta-se a interatividade, considerando que o processo criador se dá na inter-relação do autor com o que o cerca, ou seja, o "[...] processo de criação está localizado no campo relacional." (SALLES, 2006, p.26). Mas a pesquisadora adverte que o que interessa nessa técnica é "[...] Como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta." (SALLES, 2001).

Nesse sentido, Lu Coelho esclareceu que, por meio dos cafés, conheceu a vida de uma mulher que a marcou pelo discurso que fazia de sua trajetória: uma pessoa que se mostrava submissa e afetada por um processo de desterritorialização que a conduziu a um trabalho análogo à escravidão e a um casamento no qual se viu traida e abandonada, mas que repetia várias vezes durante o café: "Porque a mulher é isso né? Ela tem que ir onde o marido vai." E dizia isso sorrindo, mesmo estando abandonada.

Lu a escolheu como base para desenvolver Lurdinha, e essa construção ocorreu passando também por suas questões interiores, que tentava não impor à personagem: *"Eu enquanto atriz preciso colocar a força da mulher, a revolta... Ela tem que ir contra isso! Mas, não era isso que eu estava ouvindo. Então, de que maneira eu sou fiel àquele personagem real?"* (Lu Coelho).

Este criar a partir de estruturas relacionais caminha ao encontro do ato inventivo como inferência, em um processo

> [...] no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Estamos, assim, tomando inferência como um modo de desenvolvimento do pensamento ou obtenção de conhecimento novo a partir da consideração de questões já, de algum modo, conhecidas. O destaque está na visão evolutiva do pensamento que enfatiza as relações entre elementos já existentes. [e] reforça a contraposição à visão da criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta sem passado, só com um futuro glorioso que a obra materializa.(SALLES, 2006).

E o perpassar pelo outro, pelo tempo e pelo espaço transcorreu também pelas escolhas que o grupo fez em relação ao espetáculo, o que se dimensionou diretamente sobre as personagens.

Esse foi um período de rupturas e descobrimentos para o "Buraco d' Oráculo". No desenvolvimento do espetáculo em questão, romperam com o diretor e com o dramaturgo, pois buscavam novos caminhos e uma nova linguagem. Perante todo material que acumulavam na relação com as pessoas das comunidades onde o café acontecia, os atores desejaram outra forma para se comunicarem que não a farsa com suas sátiras ao cotidiano e personagens exageradas, aspectos esses que norteavam a criação do grupo até então. Optaram pela narrativa e, a partir dessa escolha, seus corpos e falas se apresentariam de outra maneira ao dialogar com o público.

Perceberam que, ao ouvir tantas narrativas, não haviam feito conexão com as suas próprias, dando-se conta de que os atores eram pessoas que vivenciaram experiências e situações semelhantes às contadas nas rodas de café.

> *A gente foi atrás de nossa árvore genealógica. [...] A gente não é [...] como um inglês, ou uma pessoa da Europa, que até consegue acompanhar a história de seu avô, de seu bisa... de ter uma árvore genealógica mais clara, desenhada. Então a gente foi ter que mergulhar dentro de um vazio. De ver até onde, o mínimo que a gente consegue acompanhar da nossa história. Da vó índia que foi amarrada, trazida a pulso... [...] e fomos no mergulho dessas histórias, junto do encontro com esses moradores. E assim foi se formando esse espetáculo. (Lu Coelho).*

Nessa rede de criações, é elemento essencial essa busca a iluminar

> [...] a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. (SALLES, 2006)

Tal processo mantido pelo grupo incidia diretamente na personagem que Lu Coelho estava desenvolvendo.

O “Buraco d’ Oráculo” reelaborava-se; interagiam com outros conjuntos teatrais através de uma ação colaborativa, mostrando suas novas perspectivas de trabalho e abertos para a troca de percepções, numa evidente teia criativa: “Em jogos interativos o artista e sua obra se alimentam de tudo que os envolve e indiciam algumas escolhas”. (SALLES, 2006, p.42)

Para compor Lurdinha (figura 1), Lu Coelho visitou sua história e trouxe como elemento de cena a corporiedade: como dançarina, sua expressão corporal molda-se à necessidade do momento. Ela traz esse saber das danças populares e de suas buscas enquanto constituição do ser atriz, como a mímesis corpórea, expressão desenvolvida pelo grupo Nucleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais LUME - da Universidade de Campinas (UNICAMP) - que tem como

> [...] um dos seus pressupostos primeiros lançar o ator em uma zona de experiência intensiva no contato direto com o outro, seja esse outro uma pessoa, um objeto, um animal, uma imagem, um prédio, uma palavra. E ambiciona que esse encontro potencialize a transformação e recriação do corpo singular daquele que atua-observa. (HIRSON; COLLA & FERRACINI, 2017, p.114).

Figura 1: Lu Coelho como Lurdinha, conversando com o público e coando o café que era servido durante a encenação. Fonte: http://buracodoraculo.blogspot.com/2011/05/re-praca-circuito-de-teatro-de-rua.html. Acesso em 16 mai 2018.

Para compor-se em cena, a atriz mune-se igualmente de recursos teóricos, estudando autores como Jacques Lecoq, Mikhail Bakthin, Augusto Boal, Eugenio Barba, Stanley Keleman, Viola Spolin, Walter Benjamin, Rabelais e Marx.

Portanto, Lurdinha nasceu a partir de um processo de rede da criação envolvendo percepção, memória, interatividade, conhecimentos técnicos e teóricos que, mesclados à imaginação da atriz, deram forma e voz a uma personagem que correu todos os cantos do Brasil.

> O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. [...] Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção de uma nova realidade, sob essa visão, se dá por intermédio de um processo de transformação. (SALLES, 2001, p.89)

Obra em processo

Lurdinha foi apresentada em várias Estados do Brasil, do Acre ao Rio Grande do Sul.

Nesse processo, será que ela se manteve única, ou, em conformidade com o espaço e a cultura local, ganhava novos trejeitos?

Lu Coelho comentou que, ao escolher o espaço de apresentação, o grupo preocupa-se com aspectos como acústica e luminosidade, mas para além dessas questões“ [...] o público que chegava determinava a força do diálogo naquele momento [...].” (*Lu Coelho*).

Ao percorrer vários recantos nacionais, a história de desterritorializção de Lurdinha e dos demais personagens tocava muitos indivíduos que sentiram em sua pele esse fenômeno. Assim, segundo a atriz,

> *Cada público reconstituia a sua história, o que era importante, a partir daquilo que eles estavam ouvindo. O Ser tão era uma obra aberta. Ele ele era fictício, ele tinha um roteiro, [...], mas era um roteiro que era muito flexível e que podia absorver a um público diferenciado. Uma obra porosa. Uma obra aberta. (Lu Coelho)*

Ela ainda relata a apresentação da peça para um grupo de crianças pequenas em uma escola de Porto Alegre, onde não havia a questão da falta de moradia. Como levar o roteiro para um público tão diverso?

> *A minha contadora (Lurdinha) virava uma grande palhaça. Ela virava uma senhorinha meio caduquinha e elas (crianças) riam e elas amavam aquela Lurdinha da mesma maneira. Mas os adultos que estavam, conseguiam pegar a essência. (Lu Coelho)*

Como um teatro que se faz na rua, cada representação continuamente pode sofrer as intervenções do público, tais como recursos do acaso a interferir na apresentação das personagens.

A atriz expõe que o público começava a dialogar com Lurdinha, contando suas experências de vida, postura essa que hoje a remete ao teatro do oprimido “ [...] que é esse local onde todos podemos ser atores, em que não somos só consumidores e que também somos parte de uma obra.” (Lu Coelho).

Salles (2006) aponta o fato de alguns artistas desenvolverem tal relação com o poder criador do acaso que passam a incorporá-lo como uma técnica em sua prática: “O acaso é explorado como método para evitar a cristalização que a repetição teatral pode causar.”

Lu Coelho e seus companheiros sabem fazer uso desse recurso inesperado com criatividade e bom senso, processo elaborado em 20 anos de rua, gente e cultura popular. Para além do acaso, a artista explica outro elemento que refresca os personagens do grupo:

> *Como na rua somos atravessados a todo o momento, sempre é importante estar conectado com o que está acontecendo na cidade, no mundo, que tem haver com aquilo que estamos dizendo naquele momento. Quando chegamos numa cidade e aconteceu algo importante para aquele local, citamos no espetáculo. Consideramos um espetáculo como uma obra porosa, aberta, sempre apta a atualizações. (Lu Coelho)*

As percepções de Lu Coelho corroboram com Salles quando esta afirma que “As artes chamadas por alguns de artes do tempo, como dança, teatro e música, são por sua própria natureza, obras em processo. O que quero dizer é que teatro, por exemplo, deixa de ser teatro se não acontece nessa mobilidade.” (2006, p.163).

Continuidade....

Criar dói
Criar cansa
Criar é escolha
Criar vale a pena
Lu Coelho (COELHO,2019, p24)

Inferências, criatividade, mobilidade, sensibilidade, experimentação, mudanças e técnica - entre outros - são elementos necessários para que o ato de criar manifeste-se e não cesse de acontecer.

E nesse movimento, em entrevista, a atriz contou-nos estar vivenciando outro momento de seu processo criativo, trabalhando com cenopoesia e aprendendo a expressar-se em público de outra forma.

A cenopoesia, na concepção de um de seus criadores,

> [...] caracteriza-se como uma linguagem que se articula com outras para ganhar diversidade e dar força ao discurso e sua capacidade de expressão.[...] A intenção da Cenopoesia é estabelecer um diálogo entre a poesia, as artes e seus biomas morfoexpressivos; romper as amarras da própria língua escrita, em suas limitações como forma de comunicação, quebrando a relação de opressão entre os campos de conhecimento tradicionalmente conhecida e aceita. (LIMA, 2012, p 21).

Essa técnica não era desconhecida para os integrantes do "Buraco d' Oráculo", contudo se fortaleceu e passou a fazer parte de seu processo criativo definitivamente em 2018, com o espetáculo "Pelas Ordens do Rei que Pede Socorro", que trouxe uma siginificativa mudança estética na forma deles organizarem-se e se relacionarem. Nas palavras de Lu Coelho, "O estado de cuidado foi à tônica desta prática, trouxe uma tranquilidade para o coletivo, ajudou na criação de desenhos corporais precisos não só para as cenas do espetáculo do Rei, mas também para um estado físico para futuras criações." (COELHO, 2019, p. 23).

Criações que levaram o grupo a descobrir novas possibilidades de concepção, como a música. Da composição à vocalização e ao corpo integral, "O trabalho da voz seguiu caminho para o corpo. Na cena se fez o Corpo Poético, um corpo que em sua totalidade é poesia, palavra, som e ação, polifônico, sinestésico e ativo [...] (COELHO, 2019, p. 27).

Essas novas trilhas, que tiveram a sustentação do fazer criativo com Lurdinha e tantas personagens que encantaram e oportunizaram ao público reflexões de suas experiências, não foram abandonadas pelo grupo, renovando perspectivas pela cenopoesia.

> A identificação da Cenopoesia no nosso fazer não nega o que éramos, e sim, reafirma o que somos na perspectiva de nos tornarmos protagonistas de nossas próprias relações construídas em coletivo. Mantendo os nossos princípios norteadores (rua, cultura popular e o cômico), mas agora visto pelo olhar cenopoético. (SOUZA, 2019, p.20).

Salles aponta esse caminhar como a indicar que "O processo é o meio pelo qual o artista aproxima-se de seu projeto poético." (2001, p.130), revelando novas percepções e conhecendo outras possibilidades de fazer criativo, como a "[...] rasuarar a si mesmo."

(Ibid., p.131). Rasuras que prometem o novo e com ele outra forma de expressar as informações colhidas no mundo reunido no artista e manifesto pela arte que apresenta.

Na expressão de Edson Paulo, integrante do grupo Buraco d'Oráculo desde sua criação, "A poesia em forma literária potencializa a criação cênica, nos permiti construir sem a preocupação de acerto ou erro, modifica aquilo que está impregnado em nós e abre lugar para o novo: imagem poética com múltiplos caminhos." (SOUZA, 2019, p. 20). Imagem essa traduzida em criações a expor os mesmos corpos em outras possibilidades mediadoras com a arte e com o público, e mostrados, segundo Lu Coelho, como corpos poéticos: "Nossos corpos em cena são corpos poéticos, narram e é poesia. Há alegria e cuidado. Estes conhecimentos reunidos, que são de todos, transformam-se em saber coletivo, num corpo poético coletivo." (COELHO, 2019, p.24).

Figura 2: Cena de Pelas ordens do Rei que Pede Socorro. Fonte: http://www.agendadaperiferia.org.br/index.php/teatro/pelas-ordens-do-rei-que-pede-socorro. Acesso em 05 mai 2021.

Considerações finais

Desvendar o processo criador de Lu Coelho com Lurdinha possibilitou apreender a inter-relação dos princípios éticos e estéticos da artista emaranhados com suas memórias de vida, sua troca com o outro, suas buscas conceituais e técnicas, sua interatividade com a cultura.

Toda essa conectividade dosada e trabalhada por sua capacidade imaginativa permitiu-lhe, a partir de uma pessoa real, inventar a figura teatral que andou por vários recantos brasileiros.

Com os estudos de Salles, foi possível analisar esse processo com base no conceito de redes da criação, evidenciado nas falas trazidas pela atriz analisada sobre a personagem desenvolvida no teatro de rua e que traz como características a mobilidade, a obra em construção e o inacabamento. Assim, "O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamnete explícito e claro ou se houvesse uma pré-determinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida". (SALLES, 2001, p.39).

Estar perceptivo e conscientemente disponível para a criação implica estar em contínuo inacabamento, processo que tece redes entrelaçando saberes e fazeres em

criatividade permeada de novidade. É o não estar completo, acreditando na possibilidade de se fazer sempre e de diversas formas; nas palavras de Lu Coelho: “A incompletude é que nos faz. [...] É o que nos faz caminhar”.

Referências

COELHO, Lucelia. **APRENDIZAGENS CENOPOÉTICAS: como a Cenopoesia mudou o processo de criação das atrizes e atores d’O Buraco d’Oráculo.** In Gomes, Elizete Ap. S. (org.).Buraco 20 Anos: Da (R)existência na rua à poesia em cena. São Paulo: Grafnort, 2019 .

GOMES, Elizete Aparecida Souza (org.). **Buraco 20 Anos: Da (R)existência na rua à poesia em cena.** São Paulo: Grafnort, 2019.

HIRSON, R. S., COLLA, A. C., & FERRACINI, R. (2017). **O Estado da Arte do Procedimento de Mímesis Corpórea do Lume.** Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas. Vol. 2, nº 29, p. 112-127. 2017. Disponível em https://www.revistas.udesc.br/index. php/ urdimento/article/ view/1414573102292017112. Acesso em 20 mai 2018.

LIMA, Ray. **Pelas ordens do rei que pede socorro: um roteiro-manifesto da Cenopoesia.** Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2012.

MATE, Alexandre. **Buráco d’ Oráculo: uma trupe paulistana de jogatores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade.** São Paulo: RWC, 2009.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação: contrução da obra de arte.** São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. **Gesto Inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: FAPESP, 2001.

SOUZA, Edson P. **O Buraco D’oráculo – O Encontro com a Cenopoesia.** In Gomes, Elizete Ap. S. (org.).Buraco 20 Anos: Da (R)existência na rua à poesia em cena. São Paulo: Grafnort, 2019 .

TEIXEIRA, Adailton A. **Buraco d’Oráculo: 15 anos de história para muito ser tão ser muito mais cuscuz.** São Paulo: GrafNorte, 2013.

SACRALIDADE E CRIATIVIDADE COMO DIMENSÕES DA TÉCNICA[1]

Carlos Eduardo Souza Aguiar (Faculdade Paulus de Comunicação - FAPCOM)[2]

Introdução

No pensamento ocidental, há uma tendência antropocêntrica em associar as técnicas e tecnologias a meras ferramentas do fazer humano, não possuindo nenhum agenciamento nos processos produtivos e criativos. Sob esse ponto de vista, um serrote seria apenas um instrumento de cortar pedaços de madeira na fabricação de móveis, bem como um computador um instrumento para a produção deste texto. Essas ferramentas, tão distintas em suas complexidades, seriam neutras nesses processos, não tendo uma função determinante no resultado final. Poderíamos trocar o serrote na fabricação de móveis por uma esmerilhadeira elétrica ou eu poderia escrever este texto em uma máquina de datilografar que o resultado final seria o mesmo, mudando apenas o ritmo da produção, a cadência ou o saber técnico exigido para manusear essas ferramentas.

Achille Mbembe, em recente livro, alerta para a inconveniência em atrelar o pensamento da técnica ao reducionismo da instrumentalidade: "A tecnologia não é mais apenas um meio, uma ferramenta ou mesmo um fim. Ela se tornou palavra e carne. Ela é a figura epifânica da vida, doravante economia, biologia e escatologia ao mesmo tempo" (MBEMBE, 2020, p.44). A sensibilidade de Mbembe é fundamental para sairmos dos reducionismos que a perspectiva instrumental acaba por conduzir, seja a própria suposta neutralidade ou mesmo encarar as tecnologias ora como ruins em si, responsáveis por tolher a inventividade humana, ora como boas em si, encarando-as como aumentadoras da nossa capacidade inventiva.

Essa problemática, evolvendo a questão da técnica, é particularmente fundamental na discussão dos processos de criação, nos quais o antropocentrismo da análise das tecnologias tende a associar os objetos técnicos e tecnológicos a meras ferramentas do engenho inventivo de um sujeito. Mais do que um simples conjunto de objetos e práticas, a técnica deve ser pensada como o lugar relevante da nossa relação com a realidade, isto é, como aquilo que interfere e tem precedência nas diferentes variações possíveis do modo de aparecimento, ou de revelação, da realidade. Como bem sintetiza Carlos Sautchuk, a técnica pode ser compreendida como um processo relativo a humanos e não humanos que pode ser "mediada ou não por objetos, orientada por algum tipo de finalidade, eficácia ou devir, e que assume um caráter significativo para os modos de existência de seres e coisas envolvidos" (SAUTCHUK,2017, p.16). O ser da tecnologia está situado em uma

[1] Texto submetido à mesa "Cartografias do Sagrado", do VI Congresso de Linguagem, Identidade,Sociedade: estudo sobre a mídia - CLISEM.

[2] Doutor em Sociologia pela Université Sorbonne Paris Cité, mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, especialista em Ciências da Religião pela PUC-SP e graduado em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas, Filosofia e Ciências Sociais pela USP. Professor contratado do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP. Professor dos cursos de comunicação social e filosofia e coordenador do Núcleo de Pesquisa e Extensão da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Fapcom).

proximidade com a realidade, como este momento cruzado em que a realidade toma corpo, e onde uma vontade é exercida em um modo de desvelar essa realidade, para o qual Martin Heidegger evoca o nome grego *alètheia*.

Esse artigo busca, portanto, explorar o lugar das técnicas nos processos de criação, buscando compreendê-los para além do caráter meramente instrumental, isto é, como meras ferramentas de um sujeito inventivo, buscando uma alternativa ao modelo hilemórfico, tão impregnado em nossos modelos de criação desde Aristóteles. Essa ideia de não-instrumentalidade da técnica será explorada, sobretudo, em três pensadores: Heidegger, Simondon e Latour. O objetivo é entender como as técnicas e as tecnologias têm um papel ativo na criação, ainda que sob sua forma moderna.

Em direção à essência da técnica: para além da instrumentalidade

A reflexão de Martin Heidegger, um dos grandes filósofos do século XX, é um excelente ponto de partida. Heidegger alerta para a inconveniência de confundir a técnica com a essência da técnica. Essa distinção é fundamental até para compreendermos o mundo moderno que, para Heidegger, tem como um dos fenômenos essenciais a técnica de máquinas (HEIDEGGER, 2002). No limite, a própria metafisica moderna é a visão técnica da realidade. Em seu clássico ensaio de 1953 intitulado "A Questão da Técnica", o filósofo é claro a apontar esse problema não como algo marginal em sua filosofia, mas como central no próprio problema do ser. Se a técnica, como veremos adiante, é a expressão da vontade de domínio, ela representa o grau máximo do obscurantismo e esquecimento do ser.

Eis a urgência de se questionar sobre a técnica, pois, ao contrário, estaríamos sempre presos e sem liberdade diante dela, ora na afirmação ou negação apaixonada ou entregues a falácia da neutralidade. Esse questionamento se dá pela pergunta sobre a essência. Trata-se de uma pergunta que exige um afastamento do pensamento técnico calculador, dominante na reflexão sobre a técnica. Para iniciar essa investigação, Heidegger propõe examinar as definições do senso comum, para rejeitá-las em seguida: a ideia de que a técnica é um meio para certos fins e a ideia de que a técnica é um fazer do homem. Essas duas respostas se correspondem e se aplicam mutualmente, pois reduzem a técnica a um mero instrumento. Evidentemente, alerta Heidegger, a concepção instrumental é uma abordagem correta, mas, apesar de correta, não é a verdade sobre a técnica. Partindo dessa noção de instrumento, a análise nos obriga a associar a técnica, antes, a uma forma de verdade. Eis um ponto importante da reflexão heideggeriana, pois ele tem um entendimento de verdade vinculado a palavra grega *alètheia*, literalmente o não-oculto. Assim, a essência da técnica de modo algum está ligada a uma prática, mas a uma maneira de desvelar o mundo: "A técnica não é, portanto, meramente um meio. A técnica é uma forma de desencobrimento. Levando isso em conta, abra-se diante de nós todo um outro âmbito para a essência da técnica. Trata-se do âmbito do desencobrimento, isto é, da verdade"(HEIDEGGER, 2007, p.380). Nessa relação de desvelamento, há uma ação que pertence à produção e à criação, própria da técnica antiga, e aquela que pertence à provocação, característica da moderna tecnologia das máquinas.

Nessa distinção, fica evidente que Heidegger aponta para a transfiguração na

essência da técnica, com o advento da ciência moderna, sem, no entanto, reduzir o caráter técnico da existência humana ao capítulo ocidental moderno, uma sensibilidade teórica muito próxima daquela desenvolvida por Leroi-Gourham (1964), para quem há sempre uma estrutura técnica nas sociedades humanas, havendo uma convergência da evolução entre o biológico e o técnico, ou seja, a técnica faz parte da lenta antropogénese. De qualquer modo, em um situação pré-industrial, continua Heidegger, a essência da técnica está ligada ao produzir no sentido de *poiesis*, isto é, diferente da *physis* que é um produzir a partir de si mesma, aqui é um pro-duzir desde outro, um con-duzir a natureza a novas relações, chamar o oculto a desvelar-se. A esse respeito, Jean-Paul Vernant precisa de modo claro a relação dessa técnica artesanal com a criação:

> O artesão é, para os Antigos, um homem que ordena uma matéria, opaca ao espírito, nela encarnando uma Forma, superior ao seu espírito. A obra possui mais perfeição do que o obreiro; o homem é menor do que a sua tarefa. Assim, sobrepujado pela própria obra que fabrica, o artesão não comanda a natureza; subjuga-se às exigências da Forma. Não lhe é preciso, no seu trabalho, nem espírito de iniciativa, nem reflexão. A sua função e a sua virtude, dirá Aristóteles, é obedecer. (VERNANT, 1990, p.379)

A grande contribuição de Heidegger é, justamente, chamar atenção para o fato de que o advento dos tempos modernos modificou esse desvelamento que, doravante, não é ligado a um produzir, mas a uma provocação: "O desabrigar imperante da técnica moderna é um desafiar <Herausfordern> que estabelece, para a natureza, a exigência de fornecer energia suscetível de ser extraída e armazenada enquanto tal" (HEIDEGGER, 2007, p.381). Logo, a essência da técnica moderna se encontra na armação, isto é, na conversão da natureza em mera fonte de energia, no desafio da natureza, inclusive a humanidade, para liberar suas energias latentes para logo armazená-las. Aqui Heidegger se afasta de um dilema clássico na filosofia da tecnologia de quem domina quem, se seria o homem que dominaria a técnica ou, ao contrário, se a técnica dominaria o homem: "eles só podem ter controle um sobre o outro de uma forma aparente. Nem a técnica é útil para o 'homem', nem 'este homem', 'da' técnica consegue se libertar dela" (HEIDEGGER, 2019, p.312). Antes de ser o agente principal desse acontecimento o homem é a primeira vítima, pois esse descobrir provocador só pode acontecer quando o próprio homem é provocado, quando ele é reduzido a subsistência. O homem não é sujeito provocante, mas estrutura provocatória.

A consequência é que a própria imagem de mundo se transforma: "O mundo agora aparece como um objeto no qual o pensamento calculador direciona seus ataques, e as seus ataques nada deve resistir. A natureza torna-se um único reservatório gigante, uma fonte de energia para a técnica do homem e a indústria moderna" (HEIDEGGER, 1968, p.141). O mundo da técnica é o último capítulo do esquecimento do ser, o esquecimento do próprio esquecimento, o obscurantismo do mundo: "Com efeito o obscurecimento do mundo, a fuga dos deuses, a destruição da terra, a massificação do homem, a suspeita odiosa contra tudo que é criador e livre, já atingiu, em todo o orbe, dimensões tais, que categorias tão pueris, como pessimismo e otimismo, de há muito se tomaram ridículas" (HEIDEGGER, 1978, p.55)

Bruno Latour (2019) vai chamar essa interpretação heideggeriana, de modo

provocativo, de esquecimento do ser da técnica, uma verdadeira falta de generosidade ontológica. Apesar dessas críticas, o mérito dessa abordagem é inaugurar uma filosofia da tecnologia que saia da mera instrumentalidade – sendo seguida por outros pensadores como Simondon e o próprio Latour – e sua diferenciação da essência da técnica antiga, ligada a um desvelamento produtivo, e a técnica moderna, ligado a um desvelamento provocador.

Tecnicidade, Ritualidades e Sacralidade

Gilbert Simondon busca prosseguir essa abordagem da não instrumentalidade, considerando a tecnicidade fundamental na antropogênese. A tecnicidade, como relação do ser humano com o mundo, está intimamente relacionada a outras grandes dimensões, como a magia ou a religião. O projeto filosófico de Simondon é louvável, pois sua tentativa vai, justamente, na direção de reinserir a técnica e as máquinas na discussão sobre a sociedade, sobre o homem, sobre a cultura e sobre o mundo, compreendendo a tecnologia como um mediador entre o operador e a matéria natural. Partindo de uma inquietação próxima aquela de Heidegger de quem domina quem, Simondon alerta para a necessidade de uma filosofia da técnica e dos objetos técnicos: "Assim, a primeira condição para incorporar objetos técnicos à cultura seria a de que o homem não seja inferior nem superior aos objetos técnicos, podendo se aproximar deles e aprender a conhecê-los, mantendo uma relação igualitária com eles, de trocas recíprocas: uma relação social de alguma forma" (SIMONDON, 2012, p.126, tradução nossa).

Para Simondon, a tecnicidade é uma característica que se encontra em uma rede de objetos e não em um objeto isolado. O objeto técnico é sempre acompanhado por seu ambiente associativo: "A tecnicidade é um modo de ser que só pode existir plena e permanentemente em uma rede, tanto temporal quanto espacialmente" (SIMONDON, 2014, p.82, tradução nossa). Como resultado, um objeto técnico está sempre inserido em um todo maior, uma rede. Assim, para Simondon, vivemos com e ao lado desses objetos técnicos. Mais precisamente, a noção de transdução em Simondon resume a ideia de que existe uma articulação entre as forças de coletivos humanos e não humanos. Esse ambiente associativo é um campo de possibilidades que permite a mutação das qualidades de um indivíduo, sejam eles humanos, animais ou técnicos.

Os objetos técnicos e outros modos de existência, ainda segundo Simondon, estão em constante processo de individuação, sempre informado pelo ambiente: "A individuação é um evento e uma operação dentro de uma realidade mais rica do que o indivíduo que é o resultado" (SIMONDON, 2005, p. 64, tradução nossa). Por meio desse processo de individuação, Simondon mostra como a singularidade dos diferentes modos de existência - incluindo os indivíduos - se dá pelo confronto com o meio, sempre pensado como potencialidade dinâmica. Não se trata aqui de pensar em interior e exterior, é preciso pensar o homem nas suas aberturas. Nesse sentido, as máquinas não podem ser deixadas de lado e é impossível, segundo Simondon, pensar o homem e o mundo social sem a técnica, os objetos técnicos e as máquinas. O homem só o é na relação com as máquinas que o constituem.

Se voltarmos à questão levantada por Heidegger, de uma diferença entre uma

técnica tradicional e aquela moderna das máquinas, Simondon reconhece que houve uma grande cisão na modernidade, aquela entre tecnicidade e sacralidade. No limite, não há oposição real entre sacralidade e tecnicidade como queria a modernidade, já que a verdadeira natureza dos objetos técnicos não está somente na sua instrumentalidade. Essa cisão ocorreu, segundo Simondon, por meio da degradação da reticularidade das duas esferas. Assim, a alegada sinergia entre tecnicidade e sacralidade deve ser compreendida para além da análise de um objeto destacado e isolado porque, assim, tenderíamos a detectar apenas o fetichismo ou o caráter de amuleto. Trata-se de uma fome de magia que Simondon torna como característica de certos objetos técnicos, como a máquina de lavar, que se supõe mágica por ser automática (SIMONDON, 2014, p.77). Para o filósofo francês, esta é uma necessidade arcaica de magia. Tal como Simondon, que associa magia e técnica, Afred Gell aponta que nas sociedades pré-científicas, a magia é o instrumento ideal da produção técnica:

> Mas a conexão entre os processos técnicos e a magia não acontece apenas porque o resultado dos esforços técnicos é duvidoso e provém da ação das forças da natureza a respeito das quais somos parcial ou totalmente ignorantes. Mas o trabalho em si, mera mão-de-obra, pode chamar para si uma postura mágica, porque a mão-de-obra é o custo subjetivo incorrido no processo de colocação das técnicas em ação. (GELL, 2005, p.58)

Nesse quesito Simondon também está em sintonia com Marcel Mauss, tomando o antropólogo como ponto de partida, um autor central no debate na antropologia da técnica. Lembremos que para Mauss, a técnica também é mais do que um simples instrumento. Mauss identificou a sinergia entre a dimensão cultural e relacional da técnica que se cristaliza na dificuldade de demarcar uma linha rígida entre técnica e rito. Os gestos que fazem a cultura, como o caminhar e o aprender, são exemplos interessantes por meio dos quais Mauss nos lembra que a técnica é mais do que um instrumento. O que ele chama de técnicas corporais é a maneira como os homens tradicionalmente sabem usar seus corpos.

Para Mauss, não existe naturalidade na forma de usar o corpo, todos os modos de agir são técnicas. O erro está em considerar que só existe técnica quando existe um instrumento. Não existe técnica sem transmissão e tradição. Mauss é categórico ao afirmar que o corpo é o primeiro e mais natural dos instrumentos humanos, o primeiro objeto técnico: "O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo" (MAUSS, 2003, p.193). No limite, para Mauss, o ato técnico não é distinto do ato mágico, religioso ou simbólico. Não existem técnica entendidas como ferramentas a partir da qual enviamos mensagens ou realizamos tarefas totalmente externas e independentes do nosso corpo. Ao contrário, somos sempre moldados por esses objetos e técnicas que nos impõem limites, nos co-determinam.

O ser da técnica na criação

A questão da técnica é extremamente central na discussão sobre a criação, se partimos dessa concepção alargada da técnica, para além da ferramenta e do instrumento, como

avançado por Heidegger, Simondon e Mauss. É próprio da criação essa obrigação de pensar nessa dimensão que é a técnica. Na perspectiva da criação, o debate sobre a técnica nos abre uma nova perspectiva sobre o fazer, sobre os trajetos, sobre as redes e não apenas no objeto isolado. A criação pressupõe esse engajamento com os materiais. Trata-se de uma perspectiva que vai de encontro do modelo clássico do processo criativo que pressupõe que é a mente criadora e seu gesto que dão forma a matéria inerte a partir de seus instrumentos, que é apenas um veículo para o criador dar sua forma. No entanto, nem a ferramenta é reduzível a mera utilidade, nem a matéria é inerte, nem o criador é esse alguém que está fora dos materiais. Como nos recorda Sautchuk, a técnica "não deve ser considerada como algo em si, e nem meramente como a ação de um sujeito sobre um objeto, ou do humano sobre o ambiente, mas sim enquanto formas (variadas) de mediação" (SAUTCHUK,2017, p.16)

E aqui a reflexão de Latour é fundamental e complementar aos trajetos desses pensadores já analisados para compreender o papel de mediação do instrumento técnico, de comunicação entre a matéria ativa e o homem. Latour em sua investigação sobre o modo de existência do ser da técnica opera, justamente, uma inversão do *Homo faber* para o *Homo fabricatus*, ou seja, do Ego criador para aquele que segue a criação:

> Em vez de situar a origem de uma ação em um ego que dirigiria em seguida sua atenção aos materiais para realizar e dominar uma fabricação em função de um fim previamente pensado, mais vale inverter o ponto de vista e fazer emergir do encontro com esses seres que nos ensinam o que somos quando fazemos deles um dos futuros componentes dos sujeitos (ter uma habilidade, saber desenvolver algo, possuir um *know-how*). A habilidade, novamente, aqui e em todos os lugares, segue a realização, não a precede. Em vez de *Homo faber*, seria melhor falar de *Homo fabricatus*, filha e filho de seus esforços e de suas obras. No início, o autor é apenas o *efeito* para trás do lançamento, para frente, das ferramentas. Se os tiros de fuzil provocam, como se diz, um "efeito de recuo", o humano é, primeiramente, o *recuo* do desvio técnico. (Latour, 2019, p.193)

Percebe-se claramente que Latour se afasta da perspectiva instrumental da técnica, considerada por ele como um erro mortal, sobretudo quando pensamos nos processos criativos. Como Heidegger e Simondon, Latour considera fundamental um pensamento sobre a técnica, algo raro em nossa cultura que vê a técnica como uma dimensão que não se tem nada a pensar sobre ela, aquilo que Latour vai denominar de estranha cegueira dos modernos. A técnica está por todo lado e os modernos descartaram essa dimensão, como uma presença-ausência. O primeiro passo para dar essa visibilidade é sair da instrumentalidade, sair dessa ideia de "sujeito e "objeto". Permanecer na instrumentalidade é fazer entrar em cena novamente o mito do *Homo faber*, a ideia do espírito inventivo do homem que deve cuidar da sua criação:

> Se você conseguir ver em qualquer técnica um transporte de eficácia através de uma ferramenta perfeitamente dominada, e se, além disso, adere a isto um fabricante que tenha na cabeça uma forma prévia que aplica a uma matéria até então inerte e informe, então você poderá, por um gesto de prestidigitação, fazer desaparecer o mundo material dando a impressão de povoá-lo de objetos cuja materialidade terá o mesmo caráter fantasmagórico do que a Natureza! Entrada em cena do Homo faber, que molda suas necessidades através de ferramentas por meio de uma "ação eficaz sobre a matéria". Cinco pequenas palavras tão perfeitamente inocentes quanto perfeitamente inadequadas para captar esse ziguezague: não há matéria, não se age "sobre" ela, a ação não é "eficaz" (talvez o seja, porém mais tarde) e, finalmente, como veremos, não há certeza de que seja uma "ação", em todo caso, não uma ação de "alguém". (LATOUR, 2019, p.184)

O direcionamento deve ser dirigido aos seres da técnica (e não ao modo de existência do objeto técnico como queria Simondon), algo evidentemente difícil de se captar, justamente porque o ser da técnica procura se fazer esquecer, oferece uma forma especial de invisibilidade, tem um aspecto opaco. Diferente da análise de Heidegger, a técnica se oculta de modo mais eficaz que a própria *aleteia*. O ser da técnica não segue uma linha reta, deixando também um rastro de outros invisíveis, como riscos, resíduos e poluição. Seguir o fio desse labirinto significa abrir-se a uma outra sensibilidade que reconhece que tudo na matéria é espírito de engenhosidade: "Se começamos a imaginar o que eram os materiais que nos rodeiam antes que os objetos dos quais eles são compostos chegassem até nós, é de metamorfoses que convém falar" (Latour, 2019, p. 188). A técnica tem essa curiosa característica de mestiçagem, transformando e transmutando, pela astúcia e pelo desvio: "Através da técnica, o ser-enquanto-outro aprende que ele pode ser ainda mais infinitamente alterado do que acreditava até agora" (Latour, 2019, p.189).

Trata-se de um deslocamento, de uma tradução, que envolve, na análise latouriana, a técnica antiga de artesãos e aquela moderna dos engenheiros. São verdadeiros ziguezagues que Latour denomina de DOBRA técnica:

> O termo "dobra" nos evitará o equívoco de falar sobre a técnica de maneira irreverente, como uma pilha de objetos ou como um admirável exemplo de habilidade, transparência, racionalidade que provaria a "dominação do homem sobre a matéria". A técnica é sempre dobra sobre outra dobra, implicação, complicação, explicação (Latour, 2019, p.189).

Esse é o caminho sugerido por Bruno Latour para que os objetos técnicos se libertem completamente da pesada instrumentalidade. O ser da técnica é, no limite, um tornar-se. Essa sensibilidade teórica avançada por Latour neste texto pode ser remontada a textos anteriores, como em seu clássico "Jamais fomos modernos" no qual Latour chama atenção para o fato de que a chamada purificação moderna falhou, e que a matriz antropológica nunca foi abandonada. Isso significa que nunca fomos apenas homens, no sentido humanista moderno, e que, biologicamente, precisamos da alteridade técnica para nos constituir. A grande divisão entre natureza e cultura era apenas uma ilusão (LATOUR, 1997).

Considerações finais

Neste texto buscamos colaborar com uma dimensão fundamental das criações que é a técnica e a tecnicidade, abandonando a ideia clássica do gênio criador que usa instrumentos como veículos da criatividade, ou seja, abandonando a clássica concepção de criação, segunda a qual o criador está diante da matéria e que dá forma a essa matéria, que seria inerte. Para tanto, é fundamental, como ficou claro em todos os autores trabalhados neste texto, tão dispares entre si, sair da inconveniente instrumentalidade. E aqui o lugar pioneiro de Heidegger é incontestável. Percebe-se, que para Heidegger, no que diz respeito as técnicas antigas, seu papel de desvelamento (a-letheia) no processo de criação era claro. É a própria técnica que faz a natureza, a matéria prima, a ser chamada a novas relações, a passar do oculto ao não oculto. Essa relação se compromete com as modernas tecnologias, nas quais esse desvelamento não está ligado a produção, mas a

provocação e, portanto, a relação com a criação e com a arte se comprometem.

Simondon, apesar de partir de questionamentos heideggerianos – explícitos ou não – busca requalificar também a máquina e a tecnicidade moderna, mesmo reconhecendo que existem rompimentos e degradações, sobretudo com a dimensão da sacralidade. Com sua filosofia não antropocêntrica, que não concede um privilégio ao humano, ele opera essa requalificação da técnica e das máquinas por meio da articulação entre o físico, o biológico, o vital e o transindividual, abrindo uma excelente alternativa à ideia clássica de criação, da qual ele é crítico radical. Concluímos esse texto com a contribuição de Bruno Latour, pois, tal como Simondon, ele busca ir a fundo no ser da técnica, seja ele antigo ou moderno, reconhecendo seu papel central e não instrumental no processo criativo, chamando atenção, justamente, para o *Homo fabricatus*, como o resultado do recuo dos desvios técnicos.

Referências

GELL, Alfred. **A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia**, Ilha, n. 1, n. 8, 2005

HEIDEGGER, Martin. **A questão da técnica.** Scientiæ studia, v. 5, n. 3, p. 375–398, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Sérénité. Questions III et IV.** Paris: Gallimard, 1968.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à Metafísica.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

HEIDEGGER, Martin. **O tempo da imagem no mundo. Caminhos de floresta.** Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Pensées directrices.** Paris : Le Seuil, 2019.

LATOUR, Bruno. **Investigação sobre os modos de existência. Uma antropologia dos modernos.** Petrópolis, Vozes, 2019

LATOUR, Bruno. **Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique.** Paris: La Découverte, 1997.

LEROI-GOURHAM, A. **Le geste et la parole**, Paris, Albin Michel, 1964, 2 vols.

MAUSS, Marcel. **"As técnicas do corpo"** In: Sociologia e antropologia, São Paulo, Cosac & Naify, 2003

MBEMBE, Achille. **Brutalisme**. Paris, La Découverte, 2020.

SAUTCHUK, Carlos. **Técnica e/em/como transformação.** IN: SAUTCHUK, Carlos E. (org). Técnica e transformação: perspectivas antropológicas, Brasília, ABA Publicações, 2017

SIMONDON, G. **Du mode d'existence des objets techniques**, Paris, Aubier, 1958

SIMONDON, G. **L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information** Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2005.

SIMONDON, G. **Imagination et invention (1965-1966)**, Paris, Les éditions de la transparence, 2008

SIMONDON, G. **Sur la technique**, Paris, PUF, 2014

VERNANT, Jean-Pierre. **"O trabalho e o pensamento técnico"** In: Mito e pensamento entre os gregos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

VILÉM FLUSSER E A "SACRALIDADE DO OUTRO" NA INTERSUBJETIVIDADE

Giovanni Vella (Faculdade Paulus de Comunicação - FAPCOM)[1]

Introdução

A produção intelectual do pensador tcheco-brasileiro Vilém Flusser é certamente reconhecida pelas suas originais reflexões a respeito do revolucionário universo mágico das imagens técnicas que desenvolve, a partir do século passado, o papel único e decisivo de mediar a relação entre homem e mundo, depois da precedente e antiga revolução, a da primeira escrita linear ocorrida dois milênios antes de Cristo. Trata-se da proposta teórica flusseriana mais conhecida como a futura filosofia da fotografia. Publicado em alemão, em 1983, e dois anos depois no Brasil, o livro "Filosofia da caixa preta" apresenta uma coletânea de conferências e aulas que Flusser pronunciou na França e na Alemanha desde quando resolveu deixar o Brasil, em 1973, "para buscar interioridade", como ele mesmo afirmou em sua autobiografia filosófica (FLUSSER, 2007, p. 233).

A filosofia da fotografia — lê-se nas páginas conclusivas do livro — é necessária e urgente para evitar que o homem moderno viva uma vida sem liberdade, reduzida a um papel de funcionário de aparelhos artefatos. Há um espaço, todavia, possível para viver livremente no mundo sempre mais programado. Devem-se captar as aberturas para a liberdade que a necessária reflexão filosófica pode abrir na vida do funcionário dos aparelhos, a respeito do "significado que o homem pode dar à vida, onde tudo é acaso estúpido, rumo à morte absurda" (FLUSSER, 2011, p. 101).

Se haverá mais uma revolução — assim o mesmo Flusser termina seu ensaio mais famoso —, ela só poderá ser provocada pela tarefa da filosofia da fotografia: "apontar o caminho da liberdade. Filosofia urgente por ser ela, talvez, a única revolução ainda possível" (*Ibidem*).

Todavia, Flusser, em sua parábola de vida intelectual, não foi somente o filósofo da caixa preta. Assim como não foi somente o palestrante brasileiro capaz de apresentar suas sempre provocativas reflexões em quatro idiomas, convidado nas principais academias europeias para apresentar seus livros traduzidos em diversos países. Vilém Flusser, em suas centenas de folhas acuradamente datilografadas e copiadas, foi sobretudo um autêntico filósofo e um homem de seu século, capaz de pensar as coisas do mundo sem o amparo epistemológico de um pressuposto teórico predefinido, sem uma escola acadêmica que o demarcasse suas aventurosas especulações sem limites predefinidos.

Flusser foi um filósofo radical, cuja biografia e produção intelectual não podem ser separadas, ambas caracterizadas por serem "sem fundamento", sem "base razoável".[2]

[1] Pós-doutorado em filosofia em andamento (2021) pela Universidade de Macerata (Itália), com a supervisão dos professores Maurizio Migliori e Arianna Fermani. Doutorado em Filosofia pela PUC/SP (2019). Mestrado em Filosofia pela Faculdade de São Bento (2013), graduação em Filosofia pela Università la Sapienza di Roma (Itália). Jornalista profissional de 1996 a 2018. Professor de História da Filosofia Antiga na FAPCOM – Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação.
[2] *Bodenlos* é o termo alemão escolhido como título da publicação brasileira de sua própria autobiografia filosófica e que é traduzido em português por "sem fundamento".

Esse viver "sem chão" foi o motivo existencial que alimentou uma postura intelectual capaz de desvelar incansavelmente a inconsistência intelectual, a falta de chão teórico de qualquer ideologia do seu século:

> A experiência da falta de fundamento não pode ser precipitada em literatura, filosofia e arte sem ser falsificada. Pode ser apenas circunscrita em tais formas, para ser parcialmente captada. Mas é possível atestá-la, de maneira direta autobiograficamente: na esperança de que tal atestado sirva de espelho para outros. A própria vida pode tornar-se laboratório para outros (FLUSSER, 2007, p. 21).

Flusser chegou no Brasil junto com sua esposa Edith Barth em 1940, em fuga de Praga, sua cidade natal, invadida pelas tropas nazistas. "Ao chegar no porto do Rio de Janeiro" — lê-se no site do Arquivo Vilém Flusser São Paulo, que guarda e disponibiliza para os pesquisadores um importante acervo digital com manuscritos inéditos[3] — "descobre que seu pai havia sido assassinado pelos nazistas em Buchenwald. Sua mãe e irmã sofreram da mesma forma dois anos depois, quando executadas em Auschwitz, assim como seus avós e tios, levados para Theresienstadt e mortos em 1943".[4]

É a partir desse dramático dado biográfico que Flusser afirmou-se no país como jornalista e professor autodidata de filosofia, por cerca de trinta anos de uma existência vivida intensamente — pelas expressões do mesmo Flusser — marcada por um "atestado de falta de fundamento", próprio do nosso periclitar, enquanto humanos. Se nesta vida "tudo é o acaso estúpido, rumo a uma morte absurda", ela será vivida, sem poder não o ser, no "clima da religiosidade" que, em última análise, caracteriza-a propriamente. Sobre isso, Flusser, desde suas primeiras páginas da autobiografia filosófica, é claríssimo: "todos os nossos problemas são, em última análise, religiosos" (FLUSSER, 2007, p. 20).

O objetivo deste artigo é oferecer ao leitor a possibilidade de enquadrar a relevância do programa flusseriano — uma reflexão urgente sobre a liberdade humana — no contexto mais amplo deste "clima de religiosidade", que caracteriza as profundas reflexões antropológicas flusserianas. Há um profundo, vasto e ainda pouco estudado, pano de fundo teórico no qual deve ser situado o estudo do "status especial que a fotografia tem dentre as imagens técnicas".[5]

Pela força de sua reflexão incansável, sempre provisória, questionadora e questionada pelo mesmo questionador, a leitura dos manuscritos disponíveis no Arquivo Flusser de São Paulo é uma mina de inúmeros e caleidoscópicos desdobramentos, gerados pela radical desconfiança que o filósofo demonstra ter perante o mundo de hoje: o espetáculo antigo e milagroso da natureza foi transformado, pelos aparatos tecnológicos que a substituem, no mundo nojento dos instrumentos, determinando a atual fantasmagórica representação de uma sociedade em progresso que cabe ao filósofo desmascarar.

---

[3] O Arquivo Vilém Flusser São Paulo conta com 2500 textos que contabilizam cerca de 30 mil páginas, em sua maioria escritos em português e alemão, além de 136 arquivos de áudio e 71 de vídeo. Os pesquisadores do Centro V Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC), que o fundaram contando com o apoio de instituições acadêmicas e culturais estrangeiras e brasileiras, estimam que 80% deste material ainda seja inédito.

[4] Ver Biografia. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivovilemflussersp.com.br/vilemflusser/?page_id=325/>. Acesso em: 19 de junho de 2021.

[5] "A fotografia é para Flusser o primeiro objeto pós-industrial, ao qual não se dá valor por sua materialidade (como folheto, como pedaço de papel), mas por sua informação, pelo seu teor semiótico. Ou seja, a coisa não tem valor, somente vale seu lado de não coisa" (Cf. BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 56).

É como se vivêssemos nossa atualidade num clima que mata o espanto primordial que despertou milagrosamente o homem pré-histórico:

> A transformação do mundo espantoso das coisas milagrosas no mundo nojento dos instrumentos tediosos é uma transformação lenta. Levou milênios para realizar-se, e ainda não está completa. Ainda restam, na situação atual, grandes províncias subdesenvolvidas, grandes ilhas do maravilhoso a flutuar no oceano dos instrumentos. Mas protegidos como somos pela muralha dos instrumentos, não nos ameaçam esses restos de um mundo ultrapassado. E, embora continuemos avançando contra essas regiões mal exploradas com rapidez imperiosamente acelerada não nos seduz esse avanço, já que dele conhecemos o resultado: transformação do maravilhoso em tedioso (FLUSSER, 2002, p. 93).

Para Flusser, as reflexões sobre a ordem midiática têm, portanto, uma urgência e um clima próprio, poderíamos dizer, a própria razão de ser no mundo atual: trata-se do nosso periclitar, do nosso estar em perigo enquanto seres humanos, seres fadados a viver de modo inautêntico. Com efeito, a atual condição humana, a partir do século passado, parece consistir numa espécie de estrabismo existencial: o de achar real, isto é, fundamental (para o nosso bem viver) e fundamentado (pelo consenso público), o aparato tecnológico que nos cerca de todos os lados na vida cotidiana. Quando nós atestamos incautamente o fundamento e o sentido só aparentemente real do mundo ao nosso redor perdemos o sentido do absurdo da vida, o verdadeiro "clima da religiosidade" que a caracteriza (FLUSSER, 2007, p. 20).

As religiões tradicionais, coerentemente, afirma Flusser (*Ibidem*), também periclitam pela falta de fundamento e quando acham ter encontrado um chão seguro nas próprias crenças e doutrinas estão, de fato, perdendo o clima que as alimenta e, em última análise, matando o sentido de seu próprio existir.

Portanto, o homem ocidental vive num clima de religiosidade pervertida, enquanto assume como fundamento do pensar e do agir crenças fundamentadas numa não aceitação do "fundo abismal do nada" que caracteriza a mesma vida.

> A nossa situação como seres blasés e como geração tardia é outra. Nada nos espanta, porque nada é novo. Não estamos jogados no meio de coisas, mas no meio de instrumentos. Esses instrumentos são no fundo prolongamentos e projeções do nosso próprio eu. As máquinas são nossos braços prolongados, os veículos nossas pernas prolongadas, e o mundo em geral é uma projeção do nosso eu sobre a superfície calma e abismal do nada (FLUSSER, 2002, p. 92).

Depois dessa apresentação geral de algumas das reflexões flusserianas a respeito do periclitar humano no contexto atual que se caracteriza como "clima de religiosidade", apresentaremos principalmente o conteúdo da primeira das três palestras que Flusser proferiu em São Paulo na ocasião da 18ª Bienal — *O Homem e a vida* — que ocorreu em 1985. O título de sua palestra: *Artificio* (seguida das outras duas: *Artefato* e *Artimanha*).

Será essa a ocasião para delinear também o horizonte ético que implica a contemplação teórica do agir humano no contexto atual: em particular, o próprio tema da liberdade humana e o do diálogo vivido na "realidade concreta" da intersubjetividade e da "sacralidade do outro".

A profecia flusseriana: o homem enquanto artifício realizado

Uma tentativa de construir uma antropologia no quadro da atualidade, onde a intrínseca ambiguidade do fazer humano é observada "no contexto da revolução cultural pela qual estamos passando". Assim Flusser apresenta ao público da Bienal o programa de suas conferências — *Artificio, Artefato, Artimanha*. Se os três termos contêm a palavra arte, o sentido da operação intelectual proposta por Flusser é, todavia, o de des-sacralizar o sentido áureo e puramente estético atribuído à palavra arte: o pano de fundo é outro, o de mostrar como toda cultura, enquanto conjunto de artifícios tem o propósito de "encobrir o fato da morte" (FLUSSER, 1985, p. 1). Esta atitude própria do homem, todavia, não se realiza somente exercendo a capacidade de manipular as realidades e os objetos do mundo pelas técnicas adquiridas durante sua continua evolução.

> Ser homem, (artífice), é alterar os objetos com técnicas sempre outras a fim de alterar-se a si próprio. (...) Avançamos contra o mundo, a fim de fazermos com que sejamos como devemos ser e deixemos de ser como éramos. O propósito de todas as nossas técnicas, de todos os nossos artifícios, é o propósito de todas as nossas obras, é o de auto-alteração, ou de mudarmos. O derradeiro artifício do homem é o próprio homem. (*Ibidem*, p. 2).

O destino do homem não é, portanto, o de estar no mundo usando os objetos que tem a disposição ao seu redor, mas sim de alterar a si próprio, em sua aventura artística. Esta é a tese antropológica de fundo de Vílem Flusser: o derradeiro artifício do homem é o próprio homem. Mas se este é o rumo da aventura humana, qual o princípio que a possibilita? Aqui, Flusser apresenta outra tese — junto com sua sucessiva crítica — que resultará decisiva para a nossa análise, envolvendo o papel da tradição judaico-cristã que desde sempre fundamenta todas as nossas antropologias.

O processo de alteração permanente no qual o homem se realiza alterando a si mesmo é possível a partir de um "ponto central" (alma, espírito, identidade, eu), o qual transcenderia todos os artifícios e a partir do qual todos os artifícios seriam executados. Flusser o chama também de ponto transcendental e subjetividade pura. Tendo identificado esse princípio antropológico, Flusser conclui com uma sentença lapidar: "por várias razões convergentes a tradição judeu-cristã não mais pode ser mantida" (FLUSSER, 1985, p. 2).

Quais as razões que Flusser apresenta para sustentar sua tese? A partir do momento que esse ponto transcendental se dispõe no mundo como sujeito decidido, ele ao mesmo tempo realiza a negação de todos os objetos, encobrindo o sentido de fundo de sua existência, a vacuidade abismal que lhe é própria.

> A tradição judeu-cristã procura objetivar a subjetividade, transformar em posição a negação, e destarte encobrir a vacuidade abismal da ek-sistência, do estar fora (*Ibidem*).

Flusser define esse processo como a reificação do "eu" promovida pela tradição judaico-cristã, avançando uma previsão a respeito de seu próximo êxito: uma vez abandonada pelo homem atual essa reificação do eu, o outro e paralelo processo de auto-alteração do homem por si próprio (o homem como derradeiro artifício de si mesmo) "adquire o seu pleno impacto". Seria este, "o fim da história humana", a objetivação, (realização, artificializacão) total do sujeito (*Ibidem*).

Mas qual o valor que Flusser atribui a esse fim da história humana que coincidiria com o fim da subjetividade pura? Será este o momento no qual o homem — enquanto derradeiro artifício — se encontrará perfeitamente realizado, "obra perfeita" (*Ibidem*). O homem será finalmente objetivado no fim de sua história, e assim configurado antropologicamente: sempre menos distinto e distinguível das inteligências artificiais que o cercam em seu mundo reduzido a um cosmo de aparelhos.

Eis mais uma característica da visão escatológica de Flusser, agora a respeito das consequências éticas do futuro ser humano como ser inteiramente artificializado (visão que, como veremos, ele mesmo designará, provocativamente, uma profecia apocalíptica):

> Por certo: ainda é possível distinguirmos vagamente entre robô e agente humano, e, mais vagamente ainda, entre obra de robô e obra humana. (...) Por certo: ainda é possível distinguirmos vagamente entre inteligência artificial e humana, e, mais vagamente ainda, em decisões tomadas por inteligências artificiais e humanas. Mas podemos vislumbrar situação na qual afirmar dos robôs e das inteligências artificiais que são objetos, e dos homens que são sujeitos, passará a ser tolice. (*Ibidem*, p. 3).

De fato, assim raciocina Flusser, quando as decisões humanas forem tomadas por inteligências artificiais poderemos atribuir ao homem outra decisiva característica: o homem enquanto artifício completamente realizado passa a significar um ser liberado de toda espontaneidade, capaz de viver deliberadamente e, por isso, muito próximo de viver sua plena liberdade:

> A história humana seria, vista deste ângulo, processo graças ao qual o homem vai gradualmente substituindo intuição empírica por conhecimento teórico, a elaborar sempre técnicas novas em sua luta contra o mundo objetivo. E o estágio final de tal processo, (estágio esse atualmente previsível, por tecnicamente viável), seria o homem inteiramente artificializado, liberado de toda a espontaneidade, e livre para deliberar sua vida. Em última análise, pois, 'homem enquanto artifício' significa homem livre. (FLUSSER, 1985, p. 4).

Nesta previsão, então, através da arte e do artifício, o homem atual se prepara em realizar sua liberdade final, seu próprio futuro será o de um homem plenamente deliberativo. A reflexão chega agora num ponto decisivo, abordando a questão ética inerente ao projeto antropológico da progressiva auto-alteração humana, vista agora em sua definitiva realização: uma vez que o homem será finalmente livre de sua própria espontaneidade e de seu antigo subjetivismo, o que ele irá fazer desta liberdade adquirida? Em outros termos:

> Que tipo de ek-sistência será esta, quando a negação dos objetos, a subjetividade, não mais será o caso? Que tipo de consciência será esta, quando a dialética da consciência ('se encontro o mundo perco-me, e se me encontro perco o mundo') terá sido superada? Será a vida artificial ainda vida humana? E mais radicalmente: será ainda vida? (*Ibidem*, p. 5).

Flusser avisa logo seus ouvintes e nós, seus leitores, que não é possível hoje responder a estas perguntas: deveríamos desde já possuir a consciência do homem enquanto artificio realizado, "e não a possuímos". Mas isto não lhe impede de vislumbrar, desde já, alguns aspectos da vida humana artificial que estão determinando o êxito da objetivização final do homem. Aliás, encerrando sua palestra, o filósofo oferecerá uma — ainda que explicitamente vaga — resposta à pergunta originária: para que seremos livres?

Antes de apresentar sua poética conclusão o filósofo destaca dois aspectos, convergentes entre eles, que determinam o cenário único imaginado sobre o futuro do homem enquanto artifício realizado.

O primeiro aspecto é a recuperação possível de algo que foi sempre intuído: a situação dialógica que pode caracterizar finalmente o ser humano uma vez abandonado o mito do "eu". Explica Flusser:

> Sou sujeito, não apenas por negar objetos, mas igualmente por fazê-lo junto com outros. Sou sujeito não apenas por contradição, mas igualmente por diálogo. Sou sujeito, não apenas por discorrer sobre objetos, mas igualmente, e sobretudo, porque sou chamado de 'tu' por outros (FLUSSER, 1985, p. 5).

A visão do filósofo parece clara: liberados do peso da subjetividade que anula os objetos, o futuro próximo do homem se realizará pela relação intersubjetiva como sendo concreta, "o estar aqui com os outros" que caracteriza o diálogo, onde — reitera o filósofo — "sou 'eu' em relação a um 'tu' o qual é um 'eu' em relação comigo" (*Ibidem*).

O segundo aspecto é que já agora a técnica telemática está predispondo, em nossas vidas, essa relação intersubjetiva, "como sendo concreta". Flusser afirma que há um elo que une as principais descobertas da psicanálise e da neurofisiologia, sustentando este ambiente artificial que comuna o cérebro humano e o ambiente ao seu redor: a primeira, com efeito, aponta para um fundo "trans-subjetivo, intersubjetivo do 'eu'", a segunda revela que mesmo o cérebro pode ser comparado a um sistema cibernético no qual "informações provindas de fora (sobretudo provindas de outros cérebros), e algumas poucas informações geneticamente (trans-subjetivamente) herdadas são armazenadas e processadas para serem emitidas" (Ibidem). Assim, a telemática está, em última análise, transformando a sociedade em um supercérebro intersubjetivo, deliberando para os seres humanos uma vida concretamente intersubjetiva (*Ibidem*).

Estes dois aspectos do homem futuro e completamente artificializado permitem que Flusser apresente sua (como veremos, somente provisória) conclusão. Respondendo à pergunta — para que seremos livres? —, ele lança aquela que mais tarde chamará de "profecia apocalíptica": seremos em diálogo com os outros; elaboraremos cada vez mais informações sempre novas e imateriais, "não negadoras de objetos"; viveremos num ambiente de imagens "dialogicamente sintetizadas em terminais"; tudo isso provocará o homem, enquanto artifício realizado, a ser, finalmente, "um artista puro". Assim o afirma Flusser em suas próprias palavras:

> O homem enquanto artifício realizado será elo em diálogo produtor de arte pura. Pois tais informações imateriais sintetizadas, tal arte pura criada deliberadamente por diálogo, não mais será técnica que visa alterar o mundo objetivo a fim de alterar o homem. Será técnica que visa dar sentido à vida intersubjetiva. (FLUSSER, 1985, p. 5).

Assim, em conclusão, é o homem flusseriano no fim de sua história: obra perfeita, artista puro em diálogo com imagens imateriais, engajado, junto com seus outros, "a dar significado sempre novo ao absurdo da vida". Este será o ápice da atual revolução informática que não passa, portanto, em sua fase atual, de "sintoma precoce do fim da história".

O diálogo do futuro: o 'eu' com o 'outro' do 'Inteiramente Outro'

Mas a poderosa intensidade reflexiva de Flusser, com essa bela e escatológica visão antropológica, não termina de provocar ouvintes e leitores. Mais um vez, o filósofo surpreende, soltando, ao encerrar sua palestra, o que ele mesmo define um "farrapo de pensamento pseudo-ou para-religioso para que seja ruminado", na verdade, outra instigante virada reflexiva.

Vimos como a atual situação antropológica desmente a tentativa mistificadora da tradição judaico-cristã de reificar a subjetividade: o homem enquanto artificio mostrou-se capaz de construir a si mesmo, "superando, destarte, sua subjetividade": assim a tentativa mistificadora das religiões foi desmistificada (*Ibidem*, p. 6). Todavia, Flusser afirma ser "perfeitamente possível" que tal desmistificação do judeu-cristianismo nos leve a descobrir o valor do ensinamento das duas religiões. Leia-se as precisas palavras do autor:

> O abandono da reificação da subjetividade (pela robótica, pela informática, por outras técnicas a surgirem), revela que eu sou o outro do outro. 'Eu' e 'tu' são funções de relação concreta da intersubjetividade. Pois não seria isto precisamente um ensinamento do judeu-cristianismo? Que eu sou o outro do Inteiramente Outro, e que meus outros não são senão 'imagens' do Inteiramente Outro. Que não há outro meio para eu vislumbrar o Inteiramente Outro, que não há outro meio para eu realizar-me, a não ser através do 'amor ao próximo', o diálogo com os meus outros? (*Ibidem*).

Eu sou o outro do outro, assim como, também, o outro do Inteiramente Outro: no centro do farrapo flusseriano de pensamento pseudo- ou para-religioso, destaca-se a expressão "Inteiramente Outro", repetida três vezes apontando o que chamaríamos Deus (mas errando, é claro, sem poder não errar dando nome humano ao que é divino). Mas, sobretudo, o que se destaca e surpreende é o vislumbre de um renovado sentido religioso da existência, apontado como êxito do fim da história humana.

Esta relação humana intersubjetiva, afirma Flusser, pertence desde sempre às mesmas religiões que a traíram em nome de uma subjetividade sempre reificada: na antiga (e talvez novamente futura) mensagem fundamental da fé judaico-cristã, seja do Antigo como do Novo Testamento: "eu sou o outro do Inteiramente Outro, os meus outros não são senão 'imagens' do Inteiramente Outro", se encontra, portanto, a possibilidade de realização humana e pessoal ("para *eu* realizar-me"), através do amor e do diálogo com os "meus outros".

Essa não foi a primeira vez que Flusser se interessou em refletir sobre o tema bíblico do amor ao próximo, analisando o valor semântico do termo "outro" e sua conotação extensiva em apontar Deus, "o Inteiramente Outro". Em um artigo de três anos antes, publicado pela revista Shalom e dedicado a uma análise da epígrafe atribuída ao Rabi Hillel (70 a.C - 10 d.C) — "Ame teu outro como a ti próprio — Flusser é categórico sobre a possibilidade de podermos amar Deus concretamente: o único caminho é de amarmos o outro, "todo o resto não passa de 'teoria'" (FLUSSER, 1982, p. 68).

Todavia, o contexto atual no qual os termos Deus e Amor se tornaram suspeitos por terem sido tantas vezes "usados em vão" e abusados, caracteriza-se por um projeto cultural insidioso que acaba, afirma Flusser, "des-sacralizando" o outro, realizado pelo

viés da antropofagia[6] e contrário nisso ao espírito autêntico da proposta de Hillel. Qual é o projeto? É a experiência relacional onde o sujeito se confirma em si mesmo sem reconhecer o outro a não ser como objeto. Assim Flusser:

> "Encontro-me", isto é, identifico-me face ao outro. Torno-me sujeito. Por isto o outro é "sacro". A relação que se estabelece é relação projetiva. Eu enquanto sujeito sou projetor que projeta um objeto contra a tela de fundo. O meu projeto é recuperar minha projeção, a fim de desalienar-me do meu objeto. (*Ibidem*).

E os meios que os homens utilizam para deixar seu próprio outro des-sacralizado são a disposição na vida cotidiana informada pela ideologia científica: observação, experiência, reconhecimento, valoração, manipulação munida de instrumentos. Um projeto que perva-de todos os âmbitos, os da arte, como os da ciência e da técnica, com um único objetivo: "recuperar o objeto e transformá-lo em coisa minha", dominando assim a *estrangeiridade* do outro assim como sua inimizade. Dessa forma, "dominarei a diferença pela identidade. Terei 'des-sacralizado' o outro. Este é o projeto" (FLUSSER, 1982, p. 69).

Depois de tê-lo apresentado, Flusser explica qual seria aos olhos de Hillel, a "odiosidade" de tal projeto. Trata-se, com efeito, de uma construção cultural que, antes de tudo, assenta sobre um "encobrimento da realidade concreta" (*Ibidem*). Neste escondimento,

> O sujeito que se projeta "esqueceu" como, ele próprio, surgiu. Que surgiu no encontro, e graças ao encontro, com outro. Que, sem o outro, não existiria. O qual, por certo não existiria sem o encontro. (*Ibidem*).

O filósofo desvela assim a inversão fatal e desviante por parte do sujeito ocidental que encobre a realidade concreta acreditando numa suposta realidade reduzida a objeto de teorias abstratas. Desta forma, o que permanece oculto é o fundamento deixado impensado do "sacro, o mistério tremendo, o fundo inefável que sustenta tanto o sujeito quanto o objeto, tanto a mim quanto ao outro, tanto a identidade quanto a diferença" (*Ibidem*).

A conclusão de Flusser, em sua tentativa de valorizar a sentença de Hillel, é precisa e coerente com aquilo afirmado em sua palestra na Bienal de São Paulo de três anos sucessivos: "Embora tal relação concreta (a do "amor", não seja articulável, é ela assumível. Embora a teologia seja impossível, é possível 'amar-se Deus sobre todas as coisas'" (*Ibidem*).

Mas é verdadeiramente possível amar a Deus? Flusser convida o leitor a prestar atenção na própria formulação da sentença de Hillel, onde se lê: "ame teu outro *como* a ti próprio". O termo *como* sugere tal possibilidade, significando: "no além das projeções, no além da identidade e da diferença". Assim, é a conclusão, "o círculo da subjetividade e objetividade fica transcendido pelo amor, pela intersubjetividade". Esta, segundo Hillel — na releitura flusseriana —, é a mensagem do judaísmo, capaz de oferecer sentido e valor existencial à possibilidade decisiva de que nós humanos possamos hoje, cercados no nosso mundo de aparelhos, "assumir a alteridade sem perdermos a identidade" (*Ibidem*).

[6] Sobre as relações complexas entre a proposta teórica de Flusser e o conceito modernista de Antropofagia como "estratégia de sobrevivência cultural aos colonialismos" é útil a leitura do capítulo que Norval Baitello Junior dedica ao tema. Cf: "A Gula de Flusser: a devoração da natureza e a dissolução da vontade". In: BAITELLO JUNIOR, 2010, p. 13.

Considerações finais

Quem conheceu Flusser testemunha que sua postura intelectual amava provocar interlocutores, ouvintes e leitores, e assim provavelmente o fez em sua palestra, apresentando sua "profecia apocalíptica" que "merece ser elaborada, antes de ser falsificada, como o é toda profecia":

> Possivelmente, a deliberação da intersubjetividade pelas técnicas da telematização, a fim de dar sempre novo sentido à vida, não passa de formulação profana dos Mandamentos? E o diálogo produtor de arte pura não passa de formulação profana de prece? (FLUSSER, 1985, p. 6).

Como será ainda contemplável no fim da história humana que se aproxima, esta relação concreta e insondável do sacro anterior a todo e qualquer agir humano? Flusser já nos avisou: não é possível hoje saber, sendo que não possuímos ainda consciência do homem enquanto artificio realizado. No entanto, o cenário reflexivo que ele oferece ao leitor abre uma possibilidade ao êxito da desmistificação atual da secular mistificação judaico-cristã: em lugar de suprimir o sentido religioso da existência humana, ela abre um caminho para recuperar a mensagem fundamental das mesmas religiões. Flusser parece afirmar que as religiões erraram fatalmente e foram desmascaradas na tentativa de ideologizar a dimensão sacra da existência humana, mas não erraram em apontá-la para o ser humano. O sacro não permite fundamentação nenhuma. Como as religiões se assentam em suas próprias convicções, acabam matando o sentido de si mesmas, isto é, o "clima da religiosidade", que, como vimos, é próprio da experiência humana.

Religiões e ideologias cientificas se sustentam hoje, sendo cúmplices do mesmo projeto mistificador que coisifica o humano e humaniza os aparelhos. Mas é um projeto impossível de ser realizado: a nossa vida flui em cima de um fundo abismal e absurdo que lhe é própria. Este mistério insondável do "sacro" faz com que o meu outro seja sempre "o outro do Inteiramente Outro", "relação concreta" da intersubjetividade da qual, em última análise, é impossível falar-se, "por ser toda sentença 'projeto' e por ser a relação concreta anterior a todo projeto" (FLUSSER, 1982, p. 69).

Referências

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma Teoria da Mídia.** São Paulo: Paulus, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Ame teu outro como a ti próprio. 1982.** Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/viewdownload/15-flusser-vilem/102-ame-teu-outro-como-a-ti-proprio.html/>. Acesso em 25 de junho de 2021.

_____. **Artifício, artefato, artimanha.** Outubro de 1985. SP BIENAL_CONFERENCE ESSAYS 1985. Disponível em: <http://www.arquivovilemflussersp.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U00edcio-artefato-artimanha_new.pdf />. Acesso em 30 de julho de 2021.

_____. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica.** São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade.** 1. ed. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** 1. ed. Rio de Janeiro: Annablume, 2011.

_____. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar.** 1. ed. Rio de Janeiro: Annablume, 2019.

_____. **Ser Judeu.** Rio de Janeiro: Annablume, 2014.

CARTOGRAFIAS DO SAGRADO: REFLEXÕES SOBRE O USO DA TECNOLOGIA NO CULTO "CATEDRAL INSPIRAÇÃO", NA IGREJA PRESBITERIANA INDEPENDENTE DE SÃO PAULO

Priscila Antunes dos Anjos (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]

Introdução

O objeto de interesse que conduz esta pesquisa é investigar, ainda que de forma modesta, alguns aspectos relacionados à linguagem artística presente em um espaço de culto. Interessa a percepção dos que buscam edificação espiritual, com especial destaque para o uso da tecnologia que, em tempos de pandemia, permitiu o aumento dos recursos digitais para a transmissão da liturgia.

As linguagens artísticas, em especial, se tornaram alvo do meu interesse em virtude de serem potenciais para a promoção de emoções, experiências, divagações e outras manifestações relacionadas a interações artísticas (HEGEL, 1996).

No âmbito interdenominacional do protestantismo, cada designação busca proclamar suas convicções através de doutrinas eclesiásticas; contudo, por meio da observação sobre a maneira de pregar o cristianismo, é possível que as linguagens artísticas - neste caso: a arquitetura, a música, a dança-teatro e as pinturas clássicas - façam parte da proclamação, juntamente com as bases teológicas. Sem embargo, os meios de comunicação, por meio das tecnológicas, similarmente, favorecem a expansão do cristianismo protestante.

O alvo deste trabalho será analisar a proposta litúrgica da Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo; ou seja, destacar o uso das mídias digitais que envolvem a estrutura do culto intitulado "Catedral Inspiração". Com a crise sanitária, devido ao novo coronavírus, o uso da tecnologia passou a ser indispensável e fez com que um número maior de espectadores participasse virtualmente da cerimônia em questão.

A pesquisa estende-se para o campo artístico quando se pretende investigar as diferentes linguagens presentes no culto como, por exemplo, a arquitetônica, a musical, a verbal e não verbal, a audiovisual, dentre outras. Como o objeto de estudo são os recursos midiáticos inseridos na celebração religiosa, a tecnologia será analisada juntamente com os diferentes tipos de linguagens. À vista disso, canais de mediação tais como o *Youtube* e o *Facebook* serão examinados, pois auxiliam no processo de transmissão do culto realizado no templo.

Devido ao estado pandêmico no qual o mundo se encontra em razão do Covid-19 - e que, infelizmente até este momento, dizimou 4.191.429[2] pessoas, medidas sanitárias foram tomadas, tais como o distanciamento social. Dessa maneira, o conselho[3] institui a

[1] Priscila Antunes dos Anjos, brasileira, mestranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, licenciada em Filosofia pela Faculdade Mozarteum de São Paulo, bacharela em Teologia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo e técnica em Dança pela Escola Técnica de Artes de São Paulo.

[2] Segundo Johns Hopkins University, disponível em: <https://www.arcgis.com/apps/dashboards/bda7594740fd40299423467b48e9ecf6> 29/07/2021.

[3] Grupo de oficiais responsável pela administração eclesiástica.

"Comissão para o Acompanhamento da Pandemia", a fim de tratarem dos desdobramentos pertinentes ao novo coronavírus, visto que as atividades presenciais não essenciais, como as religiosas, foram suspensas[4] no Estado de São Paulo. Tal contexto fez com a Primeira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo adequasse a liturgia "Catedral Inspiração" à transmissão virtual pelo canal do *Youtube*, uma vez que antes da pandemia o culto não era televisionado para a internet.

A metodologia utilizada para se obter a resposta pertinente à problemática da pesquisa será a do método explicativo:

> Estudos cujo propósito é explicativo preocupam-se em esclarecer os fatores que explicam os fenômenos estudados, caracterizando-se como estudos Experimentais que buscam estabelecer a relação de causa e efeito, o porquê de determinado fenômeno. (SAKAMOTO E SILVEIRA, 2014, p. 51).

A abordagem será qualitativa visto que se fará uso de levantamento teórico - com o propósito de respaldar e referenciar a temática do objeto de estudo - e da leitura de artigos científicos, livros, e teses.

Com base em pesquisa de campo e mediante análise bibliográfica, a proposta do "Catedral Inspiração" e a quebra de paradigmas serão observadas, bem como os conceitos que perpassam o ideal dessa reunião: a junção entre razão e sensibilidade na corroboração da fé cristã, a estrutura litúrgica deste culto, as diferenças e similaridades com a liturgia tradicional. Com o intuito de compreender os aspectos singulares da percepção duas obras poderão ser úteis.

A primeira delas é a de Merleau-Ponty (2012/2018), cujo tema central é a percepção que o ser humano tem do mundo que está ao seu redor. Sobre essa concepção, o corpo vivido - aquele que está situado no mundo, o ser que vive e sente - capta tudo que está ao seu redor. Na visão do filósofo, não existe corpo separado de consciência, neste caso do espírito. Partindo desse pressuposto, entende a consciência sem reduzi-la meramente ao conhecimento intelectual, uma vez que ela é fonte de intencionalidades não somente cognitivas, mas afetivas e práticas.

Por sua vez, a publicação de Bollnow (2008) propõe-se a pensar o homem e o espaço. O entendimento sobre essa relação se dará através da percepção de como se constitui o espaço habitado pelo ser humano e como ele se conecta com a tecnologia.

No entanto, para que isso aconteça, será necessário diferenciarmos os dois tipos de espaços existentes - "espaço objetivo" e "espaço vivido", segundo Bollnow (2018) - e os dois corpos - que para Merleau-Ponty (2018) são conhecidos como "corpo objetivo" e "corpo vivido". Em seguida, descreveremos como foram as duas entrevistas concedidas pelo reverendo Valdinei Aparecido Ferreira, em virtude de serem essenciais para agnição do uso das tecnologias midiáticas no culto.

[4] Segundo o decreto nº 64.881, artigo 1º parágrafo II disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2020/decreto-64994-28.05.2020.html> 29/07/21.

“Corpo Objeto” e “Corpo Vivido” - “Espaço objetivo” e “Espaço Vivido”

A relação entre o homem e o espaço sempre foi discutida nas sociedades. Um exemplo disso é como o ser humano percebe o que está ao seu redor e como ele se relaciona com o que o cerca. A todo instante estamos em contato com seres inanimados e animados que nos auxiliam na construção de quem somos por intermédio da interação social não somente no espaço físico, mas no ambiente em si. Sendo assim, “os homens agem sobre o mundo, modificam-no e, por sua vez, são modificados pelas consequências de sua ação” (SKINNER, 1978, p.12).

Pensar sobre o espaço que nos circunda é um procedimento antigo. Cita-se Aristóteles, que passou a influenciar o pensamento ocidental ao se atentar a essas questões. Para o filósofo, o espaço físico não é homogêneo, diferenciando-se em partes e tipos: acima, abaixo, à direita, à esquerda, à frente e atrás. As direções se distinguem de acordo com a posição e com a ação dos seres humanos, isto é, o espaço se parece com “uma espécie de recipiente”, pois é “um espaço que podemos levar conosco”; contudo é “uma espécie de recipiente imóvel”, uma vez que é limitado por uma fronteira: “O espaço é vazio delimitado por uma casca, na qual cabe exatamente o objeto em questão, e por isso ele é necessariamente tão grande quanto o objeto que o preenche. Falar de espaço somente é possível se uma coisa é cercada por uma outra coisa diferente” (BOLLNOW, 2008, p. 30). Em suma, o espaço para Aristóteles é limitado e somente alcança as coisas que estão ao seu redor; por seu turno, o indivíduo pode fazer de qualquer ponto um centro, já que o espaço depende das coordenadas.

Mas será que a relação dos seres humanos com espaço é apenas no âmbito físico? A fim de respondermos essa pergunta, nos atentaremos às percepções fenomenológicas que tangem essa questão.

Considerado como o “pai da fenomenologia”, Edmund Husserl[5] (1859-1938), compreende essa linha de pensamento como um processo que examina o fluxo da consciência, ao mesmo instante no qual é capaz de representar um objeto fora de si; dessa forma, busca mostrar aquilo que é apresentado à consciência, ressaltando suas relações com o objeto e retornando às próprias coisas sem desprendê-las da subjetividade. Esse ramo da filosofia não dialoga com aquela de proposta mais tradicional, visto que sua base apoia-se em uma metafísica voltada à explicação. Na fenomenologia, o próprio ser humano é o ponto de partida da reflexão, ou seja, o indivíduo que vive uma situação expõe com as suas palavras “o que acontece”, suas impressões, a partir do seu ponto de vista, valorizando assim a percepção subjetiva.

A relação entre o homem e o espaço - nesse caso, do sujeito e objeto -, segundo Husserl, parte da noção de intencionalidade, isto é, “dirigir-se para”, “visar a alguma coisa”. O olhar do ser humano é o ato pelo qual ele tem a experiência vivida da realidade por meio da percepção, da imaginação, do julgamento, do amor etc. Toda consciência é intencional por sempre tender para algo e visa-lo fora de si. Contrariando o que afirmaram os racionalistas, não há uma pura consciência separada do mundo, porque toda consciência remete à compreensão de alguma coisa. Dessa maneira, a aparente

[5] Filósofo alemão e professor de filosofia na Universidade de Göttingen e Friburgo, na Alemanha.

contradição entre corpo-mente e sujeito-objeto foi resolvida ao serem considerados esses polos inseparáveis.

Com base na definição de espaço construída por Aristóteles, é possível relacionarmos as proposições fenomenológicas com a noção de espacialidade, visto que é o ser humano que delimita o espaço físico, ao mesmo instante que opta por demonstrar e vivenciar as percepções da consciência. Com o intuito de fundamentarmos essa teoria, as contribuições de Merleau-Ponty (2018, p. 1) serão indispensáveis:

> A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua "facticidade". É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre "ali", antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico.

É percebido que o filósofo baseou-se no método de Husserl, contudo discorda dele em partes, por prender-se à discussão das essências (Merleau-Ponty, 2018). Dessa maneira, o sujeito se relaciona com o mundo por intermédio das suas percepções, fazendo com que, aqui, a fenomenologia seja "uma filosofia que repõe as essências na existência".

Como vimos anteriormente, a fenomenologia parte do pressuposto de que não há consciência separada do mundo: toda consciência conecta-se a alguma coisa; isto é, o sujeito é a consciência e essa é o mundo. Merleau-Ponty (2018) dedicou-se ao estudo do corpo vivido, tendo como premissa não existir divisão entre corpo e espírito, sujeito e objeto - conforme defendia o pensamento da filosofia tradicional. Destarte, rompe-se com a concepção dualista do platonismo, onde se prega a separação entre o mundo das ideias e da consciência, e o mundo dos sentidos, dos objetos e do corpo. Portanto, a realidade é demonstrada de maneira distinta para cada indivíduo, visto que cada um terá sua compreensão do mundo conforme sua existência nele:

> O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não "habita" apenas o "homem interior", ou antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 6).

Para o autor, o corpo é a condição para a experiência do homem no mundo, porque ele não tem um corpo: ele o é. Assim, o corpo não é uma "coisa" que está localizada no espaço e no tempo: ele "habita o espaço e o tempo", sendo aquilo pelo qual o mundo existe para cada ser humano. Nesse sentido, poderíamos concordar com a afirmação de Merleau-Ponty (2018, p. 122):

> [...] pois se é verdade que tenho consciência de meu corpo através do mundo, que ele é, no centro do mundo, o termo não-percebido para o qual todos os objetos voltam a sua face, é verdade pela mesma razão que meu corpo é o pivô do mundo: sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio de meu corpo.

A compreensão acerca de como o indivíduo se relaciona com o mundo necessita ser direcionada por essa perspectiva, pois no corpo está presente a estrutura emocional, cognitiva e intencional. Em função disso, ele se torna o "corpo vivido", em razão de estar:

> [...] impregnada [o] de memórias de vivências passadas e de expectativas de vivências futuras, ligadas umas às estimulações sensoriais e às respostas que o corpo lhes dá, outras ligadas às actividades autónomas em que o corpo se envolve agindo sobre o mundo exterior e à resistência deste. (RIBEIRO, 2003, p. 20)

O "corpo vivido" é o corpo em exercício, o que o ser humano é em todos os momentos. A sua essência não está relacionada ao "corpo objeto", como veremos a seguir, mas ao "corpo vivido" com tudo aquilo que o envolve - sentimentos, percepções, medos - e está dentro dele. Esse corpo pode dar sentido à realidade: habituar-se ao ambiente, viver no mundo, ter experiências, e na sua ausência ser percebido. Ou seja, ele é o mundo na sua significação própria. Desmesurada é sua importância, pois "[...] é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles." (Merleau-Ponty, 2018, p. 122). Por sua vez, o "corpo objeto" é inferido quando as nossas percepções o captam: é um referencial físico (realidade material), compreendido apenas na observação, e que partilha e ocupa o espaço. Por conta dele, preocupamo-nos com a estética corporal, com a saúde, com os problemas físicos etc. Objeto de estudo a ser analisado pelos especialistas, que buscam solucionar os problemas que o permeiam o "corpo objeto", está localizado no "espaço objetivo", ao mesmo instante que como potência perceptiva faz nascer um "espaço vivido".

Como diferenciar o "espaço objetivo" do "espaço vivido"? Temos que ter em mente que o primeiro é aquele percebido por Aristóteles como um espaço geométrico, finito e mensurável; nele, há limitação territorial por teto, paredes, janelas, portas, cômodos, andares, código de endereçamento postal etc (Bollnow, 2008). Mas o "espaço vivido", que para Bollnow é compreendido como "espaço vivenciado "[6], não é geométrico: é o lugar no qual os seres humanos se relacionam, entre si e com o próprio mundo; é um espaço para o homem e sua percepção; é um local preenchido de significados, que mudam de acordo com as diferentes regiões no espaço, e condicionado às mudanças efetivadas pelos indivíduos. Segundo Graf Dürckheim (*apud* BOLLNOW, 2008, p. 18)

> "O espaço vivido é para o self um meio da realização em carne e osso, antiforma ou expansão, intruso ou guardião, passagem ou permanência, estrangeiro ou pátria, material, local de realização e possibilidade de evolução, resistência e fronteira, órgão e adversário desse *self* em sua realidade instantânea de ser e viver.

Desta maneira, somos o "espaço vivido" na medida em que a nossa existência é determinada pela relação com o espaço. Dito de outra forma, a vida humana somente é na referência com um espaço, do qual se é a origem e o centro; assim, cada lugar nele tem um significado, pois está permeado de percepções, sentimentos etc. Entretanto, temos que ter em mente que o nosso espaço é algo fixo, e nos movimentamos dentro dele.

[6] Prefere usar essa expressão, pois o verbo "viver" em alemão é intransitivo, refere-se a "estar em vida", ou seja, é uma "experiência do espaço" voltada a atividade psíquica e a existência humana. Para mais informações verificar Bollnow (2008, p. 16-17). Contudo, usaremos neste artigo a expressão "espaço vivido".

O corpo no espaço do culto: Uma perspectiva histórica

"Ecclesia reformata semper ecclesia reformanda" [7]

Essa frase relaciona-se com o ideal desejado por Karl Barth[8] - durante o século XX na Alemanha. Ela também retrata o objetivo da Reforma Protestante ao colocar o Evangelho em um lugar específico, fazendo com que esse acontecimento não permanecesse parado no tempo e no espaço e incentivando a Igreja de Cristo, constantemente, a buscar a mudança - que culminou na divulgação das 95 teses de Martinho Lutero, em 31 de outubro de 1517. Tal movimento não foi devido, somente, aos assuntos teológicos: os fatores políticos e sociais, similarmente, contribuíram para o sucesso da Reforma.

Conforme Hall (2019, p. 18) a Reforma Protestante produziu conscientização no indivíduo, libertando-o das amarras das instituições religiosas e colocando-o, sem mediadores, face a face com Deus. Por essa razão, o cristianismo sofreu significativas mudanças que proporcionaram várias orientações teológicas e dogmáticas. Porém, não foi apenas no âmbito da Igreja (e especificamente na Teologia) que ocorreram transformações: outras áreas do conhecimento também foram influenciadas como, por exemplo, as Artes.

Conforme Dreher (2013), o cenário de disputas entre os estados-nacionais, principalmente entre a Alemanha (cujos diversos centros de poder estavam subordinados ao poder imperial) e a Itália (que constantemente alternava entre a democracia e a tirania), e os debates teológicos acerca da eclesiologia em relação ao poder papal) foram determinantes para Martinho Lutero em 31 de outubro e 1517, enviar as 95 teses aos bispos Jerônimo Schultz de Brandenburgo e Alberto de Magdeburgo, refutando a visão e a crença da Igreja em relação à doutrina da indulgência. O monge pretendia com seus escritos obter esclarecimento teológico sobre a "cura d'almas", bem como sobre a relação entre a indulgência e o sacramento da penitência - cujo objetivo era gerar ao pecador arrependimento, fazer com que ele confessasse seu pecado, absolvê-lo e conceder-lhe satisfação por isso.

Lutero foi contra a crença ensinada pela Igreja de que a absolvição dos pecados seria concedida apenas por ela. Com base no Novo Testamento, ele compreendeu que a libertação só era dada por Deus, ou seja, sacerdote nenhum poderia perdoar os pecados dos homens; com seus estudos realizados sobre a epístola de Paulo aos romanos, o reformador verificou que o tema da justiça de Deus - conforme exposto em Romanos 1.17 – vem exclusivamente pela fé em Cristo Jesus. Dreher (2013) menciona que não é possível datar o ano em que a doutrina de justificação foi formulada por Lutero, contudo acredita que ela pode ter sido descoberta por volta de 1518, no Debate de Heidelberg .[9]

Após a Reforma, no ano 1522, surgiu o Iconoclasmo em Wittenberg. Os fiéis - motivados pela crença de que a destruição das imagens sacras era necessária para a nova compreensão da fé cristã, de acordo com o conselho de Wittenberg - retiraram essas representações dos templos. O grande expoente do movimento foi Andreas Bodenstein de Karlstadt. Ele se destacou como "reformador de Wittenberg" ao contestar algumas ideias de Lutero referentes ao uso de imagens; ao escrever *Da eliminação de imagem*, expôs que as pinturas e as esculturas ferem o primeiro mandamento, afirmando que elas são obras do diabo.

[7] Igreja reformada sempre igreja reformando - nossa tradução.
[8] Teólogo alemão do século XX.
[9] Assembleia eclesiástica que ocorreu na cidade de Heidelberg, Alemanha, no qual Martinho Lutero defendeu suas teses.

O ideal da Reforma Protestante era que a Palavra ocuparia o lugar central no cristianismo: qualquer coisa deveria ser retirada de tal colocação da fé cristã; por isso o movimento reformista em geral assumiu a visão de que era imprescindível a adesão ao iconoclastismo. Vale ressaltar que os reformadores protestaram contra a violência na retirada das imagens nos templos.

Para Dreher (2013, p. 257) esse ato causou a dissolução da visão simbólica:

> Com a retirada das imagens do interior das igrejas protestantes destruiu-se o pensamento simbólico tão constitutivo para o cristianismo. E o pensamento simbólico é pensamento religioso propriamente dito. É na linguagem simbólica que se expressa a experiência do espiritual. Quando essa forma de pensamento não conceitual deixa de ser usada ou é ridicularizada, produz-se a destruição de uma das disposições religiosas do ser humano. O iconoclasmo provocou no ser humano o enfraquecimento do sentido para o religioso. Quando se destruíram as imagens, destruiu-se o elemento que deixa o que é cristão transformar-se em sentimento. A imagem provoca e confirma o pensamento simbólico, sem o qual não se pode imaginar religiosidade.

Apesar disso, o autor discorda que as imagens têm que ser adoradas: "Quando aprendemos a ver a imagem apenas como "ídolo", destruímos a percepção para o pensamento simbólico. Não temos uma imagem "mais espiritual" do divino, apenas mais abstrata" (2013, p. 257). Dessa maneira, ele as observa e interpreta como um princípio didático.

Outro expoente da Reforma Protestante foi João Calvino. Nascido na cidade francesa de Noyon, em 10 de julho de 1509, foi ele quem sistematizou as doutrinas da teologia protestante do século XVI - diferentemente de Lutero, que foi o propulsor do movimento. Calvino elaborou cuidadosamente cada doutrina, especificamente a referente à santificação. Devido a sua ida à Paris, a fim de cursar o ensino superior, teve contato com os estudos humanistas por intermédio do docente Andrea Alciati e de estudiosos e admiradores de Erasmo de Roterdã. Isso foi importantíssimo, conforme González (2011b), pois essa aproximação fez com que ele abandonasse a fé romana e se convertesse à fé protestante. Com intuito de escrever uma obra que contivesse os principais pontos da fé cristã, Calvino escreveu em latim um manual com título *Institutas da religião cristã*, cuja primeira edição foi em 1536. O sucesso foi tanto que em nove meses a publicação se esgotou; depois disso Calvino continuou a compor novas edições, até que em 1541 fez a primeira delas em língua francesa. O conteúdo ali exposto aborda a criação, a redenção, a graça, os sacramentos, dentre outros temas.

Por mais que o calvinismo esteja atrelado a sua figura, foi com John Knox (1514-1572), seu discípulo escocês, que o presbiterianismo foi sistematizado. Após estudar alguns anos em Genebra, em 1559, ele retorna à Escócia e começa a pregar a fé reformadora, culminando na criação, devidamente autorizada do parlamento escocês, da Igreja Reformada. Knox organizou uma Igreja orientada por oficiais eleitos dentro da própria comunidade, nomeados presbíteros. Vale ressaltar que esse termo tem origem na palavra grega que significa "ancião". À vista disso, o "presbiterianismo" é uma das formas de governo eclesiástico que tem como base a doutrina calvinista.

Depois de alguns anos, a fé reformada chegou à América do Sul. Durante os três primeiros séculos de colonização portuguesa, o Brasil não teve contato direto com o protestantismo, a não ser esporadicamente com as tentativas de ocupação por parte dos

franceses e holandeses, e das viagens de alguns alemães. Conforme relata Hahn (1989), duas questões os motivaram a vir ao Brasil: Nicolau Durand de Villegaignon (vice-almirante) desejava obter fortuna no Novo Mundo, e João Calvino e os huguenotes buscavam obedecer A Grande Comissão - a possibilidade de asilo aos protestantes franceses que sofriam perseguição religiosa em seu território. Assim sendo, dois navios armados chegaram ao Rio de Janeiro em 10 de novembro de 1555 e posteriormente foi construído um forte na ilha da baía de Guanabara, na qual atualmente está construída a cidade do Rio de Janeiro; contudo, devido à invasão portuguesa com o auxílio dos índios, o local foi conquistado e os franceses que ali estavam foram expulsos. Alguns retornaram ao seu país e outros se estabeleceram nas aldeias dos índios aliados.

Antes de ocorrer a expulsão, uma solicitação foi feita a João Calvino para que enviasse dois pastores e um grupo de colonos de boa índole. Por esse motivo, em 10 de março de 1557, chegaram ao Brasil dois pastores, Pedro Richier e Guilherme Chartier, que solenizaram o primeiro culto protestante em solo brasileiro. Após alguns dias, em 21 de março, foi celebrada a primeira Santa Ceia, da qual participaram Villegaignon e o ex-dominicano João Cointac, que haviam abdicado da fé católica romana - mas que a ela retornariam por acreditarem que a cerimônia da Igreja Reformada não estava altura da missa católica. Tamanha foi a discórdia que Villegaignon opôs-se aos sacramentos e as celebrações ao ponto de prescrevê-las. Nesse ínterim, protestantes foram expulsos da ilha e cinco calvinistas leigos foram sentenciados à morte após vivenciarem a seguinte situação: Jean du Bordell, Mattieu Verneuil, Pierre Bourdon, André La-fon e Jacques Le Balleur desembarcaram em alto mar, pois a embarcação na qual estavam começou a naufragar; uma vez em terra firme, foram surpreendidos por Villegaignon, que os lançou ao cárcere e solicitou que apresentassem respostas teológicas acerca da fé reformada dentro de doze horas; os calvinistas não se excitaram e proclamaram suas crenças, mas Villegaignon não as aceitou e pediu para que eles se retratassem.

Conforme Hahn (1989, p. 61):

> De manhã três deles, Bordell, Verneuil e Bourdon foram estrangulados e arremessados ao mar. La-Fon era o único alfaiate da colônia e foi poupado sob promessa de não disseminar suas opiniões religiosas. Balleur escapou para a terra firme onde continuou sua atividade missionária por algum tempo, mas foi preso pela Inquisição e executado em 1567.

A segunda tentativa de estabelecer uma colônia protestante foi com os holandeses, a partir de 1624. Nesse período, as colônias portuguesas estavam sob os cuidados da Espanha (cabendo ressaltar que a Holanda encontrava-se estava em guerra contra esse país). De acordo com Hahn (1989), capelães da Igreja Reformada Holandesa vieram com soldados, e marinheiros e pastores vieram com os colonos. Durante o período de ocupação, os holandeses trouxeram cerca de quarenta pastores, oito missionários para trabalhar entre os índios e um grande número de obreiros leigos cuja função era visitar e consolar os enfermos. Estavam todos sob a supervisão direta da Igreja Reformada. Essa instituição tinha princípios puritanos[10], contudo a "liberdade de consciência" e de "culto"

[10] Movimento inglês dentro da igreja anglicana, conhecido como Revolução Puritana, surgido na Inglaterra no século XVII.

era preservada por Maurício de Nassau[11]. Assim como os franceses, eles não tiveram êxito no estabelecimento da colônia protestante no Brasil e em 1654 deixaram o país.

Durante o período de ausência da fé protestante, chamada pelos historiadores de "Idade das Trevas" do século XIX, a Inquisição ordenou o fechamento de todos os portos àqueles que professassem a fé protestante - chegando, inclusive, a colocar frades na fiscalização desses locais a fim de investigar a ortodoxia de cada um que entrasse no Brasil. Apenas em 1808, com a vinda da família real para o Brasil devido à perseguição política por parte de Napoleão Bonaparte, que a política modificou-se e permitiu a entrada de imigrantes europeus ingleses, escoceses e alemães, e de norte-americanos. Esses foram autorizados a praticarem a fé protestante apenas em cultos domiciliares e em singelas capelas; não era aceito o evangelismo protestante em solo brasileiro e nem a construção de igrejas com aparência de templos. Só anos mais tarde a situação mudou.

De acordo com o relatório do Conselho Missionário Internacional e do Conselho Mundial de Igrejas, o protestantismo chegou à América do Sul por intermédio dos missionários e imigrantes europeus.

A Igreja Evangélica foi a primeira organizada no Brasil em 11 de junho de 1858, no Rio de Janeiro, por Dr. Robert Reid Kalley, médico-missionário. A segunda foi em 12 de janeiro de 1862, no Rio de Janeiro, pelo reverendo Ashbel Green Simonton – primeiro missionário presbiteriano da missão norte-americana a chegar ao país em 18 de junho de 1859 (HAHN, 1989).

O campo de atuação do rev. Simonton envolvia os marinheiros do porto do Rio de Janeiro e os moradores norte-americanos e ingleses dessa cidade. Ele criou a primeira Escola Bíblica Dominical e passou a realizar viagens à Província de São Paulo e com a chegada do rev. Alexander Latimer Blackford, a missão ganhou mais força. Os dois missionários passaram a evangelizar nas províncias do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo; como consequência disso, em 12 de janeiro de 1862, na Rua do Ouvidor (RJ), foi inaugurada a primeira Igreja Presbiteriana do Brasil. A segunda delas teve início com a obra missionária empreendida pelo rev. Blackford dentro da sua própria residência, na Rua Nova de São José (atual rua Líbero Badaró): a igreja foi crescendo e, posteriormente, se estabeleceu na Rua 24 de Maio.

Não obstante, devido à controvérsia entre os apoiadores da Escola Paroquial brasileira e os defensores da missão norte-americana, e os entraves em relação à maçonaria acerca da polêmica referente à Escola Paroquial, a Primeira Igreja Presbiteriana de São Paulo inaugurou - em 30 de julho de 1901- uma escola e um externato, destinados aos filhos dos evangélicos. Sobre a missão norte-americana, vale lembrar que a associação entre a Igreja Presbiteriana do Brasil e a dos Estados Unidos era entendida como sinônimo de dependência institucional. Já a maçonaria era outra polêmica no meio presbiteriano; suas ideologias tinham como princípio uma visão liberal, anticlerical, contrária ao conservadorismo católico e à escravidão, e em defesa da laicalização do Estado e da república. Alguns missionários norte-americanos que vieram ao Brasil eram maçons, similarmente a alguns membros e pastores da Primeira Igreja de Presbiteriana de São

[11] Foi governador da colônia holandesa no Recife durante o século XVII.

Paulo. Contudo, problemas originaram-se com "A Maçonaria e o Crente", uma série de doze artigos escritos pelo político Nicolau Soares do Couto Esher entre 1898 e 1899 e publicados pelo jornal *O Estandarte* nos quais se expunha as incompatibilidades da maçonaria com a fé cristã; o periódico também recebia textos da oposição, mantendo assim a imparcialidade. Tal ação antimaçônica resultou, em abril de 1899, em um manifesto de protesto assinado por dezoito cristãos maçons. Apenas no Sínodo de 1900 o problema da maçonaria foi levado à pauta e resultou na autorização para que membros da igreja presbiteriana pudessem participar da maçonaria. O Sínodo de 1903 foi uma tentativa de reverter a deliberação tomada em 1900; como o resultado não foi o esperado, no dia 31 de julho, o Rev. Eduardo Carlos Pereira juntamente com um grupo de pastores abandonou o concílio, tal qual uma contestação diante da decisão não revogada. Dessa maneira, a data ficou tradicionalmente conhecida como o Dia da Independência do Presbiteriano Nacional. Após esse acontecimento, em 1º de agosto de 1903, no templo da Primeira Igreja Presbiteriana de São Paulo (localizado na Rua 24 de Maio), nasce o novo ramo do presbiterianismo brasileiro: a Igreja Presbiteriana Independente do Brasil.

A proposta do culto "Catedral Inspiração"

No ano de 1944, a Primeira Igreja Presbiteriana de Independente de São Paulo mudou-se da Rua 24 de Maio para a Rua Nestor Pestana, ambas localizadas na região central. Como a construção não havia sido concluída, os cultos e os demais eventos da comunidade eram realizados no Salão Social. Em 1949, iniciou-se o projeto arquitetônico da Catedral sob o comando do arquiteto Bruno Simões Magro e do engenheiro Benedito Novaes Garcez. No dia 25 de janeiro de 1955, o templo foi consagrado e inaugurado, mesmo inacabado.

O templo possui como característica principal o estilo neogótico[12]. Além disso, sua planta tem a forma de cruz latina (sendo os abraços menores do que a da cruz grega); ele possui uma nave central e duas laterais; os vitrais com temas florais refletem a luz solar e a grandeza da criação divina, assim como reproduzem as formas de sua arquitetura; na lateral dos bancos de madeira há velas que fazem referência à João 8.12; na mesa da comunhão estão elementos do sacramento (pão, vinho e pia batismal), a Bíblia Sagrada e as velas; no florão interno, as linhas de ornamentos mostram traços da fachada de um templo gótico; do lado esquerdo de quem adentra, encontra-se o púlpito e o órgão Austin e a direita está o Gerhard Grenzing - acima do Austin está a rosácea; as velas acústicas foram instaladas nas laterais na década de 1990, a fim de diminuir a reverberação; e os nichos de luz estão localizados nas laterais da nave. Na parte exterior do templo, nota-se a rosácea principal, em forma hexagonal, retratando o universo criado por Deus; o acabamento superior dos capitéis coríntios exibe formas orgânicas; o cruzeiro em alto-relevo ilumina o átrio; e na lateral externa há pináculos, ogivas e capitéis.

"Catedral Inspiração" nasceu da proposta de fazer o participante desacelerar a "correria do dia a dia" e se preparar para uma nova semana, consequentemente, permeada de compromissos acadêmicos, profissionais, eclesiásticos e familiares; assim, ela se

[12] Estilo artístico, nascido entre XIX e XX, baseado no segundo período da arte medieval, conhecido como gótico. Esse estilo tem como característica elementos da arquitetura dos germanos, os godos.

diferencia da liturgia do culto solene (tradicional) que acontece aos domingos, às 10:45 da manhã.

Em 2019, o culto era celebrado aos domingos, às 18:30. Contudo, com advento da COVID-19, o dia e o horário foram alterados para as quartas-feiras, às 19:00. Conforme o reverendo Valdinei Aparecido Ferreira[13], a "Catedral Inspiração" tem como objetivo uma liturgia que favoreça a presença e a contemplação de Deus, a escuta profunda e a intercessão. Tal concepção favorece a participação do "corpo vivido" e do "espaço vivido", que em uma liturgia comum, possivelmente, não seriam percebidos e estimulados.

O culto tradicional tem como princípio a utilização de cânticos espirituais e hinos que dialogam com a proposta desenvolvida em vários de seus diferentes momentos. Diferentemente da liturgia católica romana que durante muitos séculos ateve-se unicamente ao canto gregoriano, aquele de caráter congregacional passou a ter relevância na tradição reformada e sua origem remonta ao primeiro hinário protestante criado por Lutero. Calvino publicou, em 1562, o Saltério de Genebra, composto por salmos metrificados a serem cantados em melodias populares.

Conforme o Rev. Valdinei, a Catedral Evangélica segue o formato litúrgico convencional desde 1957, através de músicas eruditas, buscando o equilíbrio entre reflexão e adoração. De acordo com a publicação institucional, Catedral Evangélica de São Paulo (2014, p. 57):

> O Ministério de Música desempenhou importante papel nesse sentido, promovendo apresentações de música clássica na Catedral Evangélica que merecerem destaque na mídia, devido à excelente acústica e à beleza do local. Além do coral, solistas renomados realizavam apresentações de músicas sacras. A tradicional apresentação dos formados do Conservatório Villa-Lobos o "Culto das Primícias" era bastante concorrida nos anos 1970 e 1980. A associação entre a música e a Catedral passou a ser ainda mais forte, envolvendo os membros músicos da Igreja e de outras instituições.

O primeiro órgão do templo foi o Austin Organ, no dia 14 de dezembro de 1987. Devido à sua instalação, a Catedral passou por reformas de adaptação de concha acústica e teve que construir uma nova cúpula. A estreia do instrumento aconteceu no dia 6 de março de 1988, no 123º aniversário da Igreja. Após trinta e um anos, no dia 22 de março de 2019, o órgão de tubos Gerhard Grenzing foi inaugurado, em virtude do convênio entre a Catedral Evangélica, a Fundação Mary Harriet Speers e a Escola de Comunicações e Artes (ECA - Universidade de São Paulo). Em um primeiro momento, o órgão seria alojado nas dependências da universidade em 2013 (visto que foi adquirido para fins didáticos), contudo, devido a questões financeiras, sua instalação não foi realizada; posteriormente, o Conselho Universitário aprovou em 2015 a sua transferência para a Catedral Metropolitana de São Paulo, localizada na praça da Sé, o que infelizmente não se efetivou por causas técnicas. Em 2017, o Conselho outorgou a instalação do Gerhard Grenzing na Primeira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo.

No prelúdio do culto, antes dos protocolos de distanciamento social, ocorria o processional com pastores e diáconos - onde esses carregavam em suas mãos a mirra

[13] Entrevista dada a Priscila Anjos no dia 28/04/2021 pelo Zoom.

e a Bíblia Sagrada. Após esse período, cânticos espirituais e hinos eram evocados pela congregação, e em seguida uma pintura era exposta na tela pelo protetor multimídia, com o propósito de preparar o ouvinte para pregação que viria a seguir. Depois desse momento, havia a unção com óleo aos participantes, que se dirigiam à frente do púlpito, em prol dos seus pedidos. Essa oração, com imposição de mãos e unção, era incumbência dos pastores.

O ambiente da catedral[14] é organizado com requinte de detalhes, a fim de proporcionar ao participante um lugar acolhedor e aconchegante; para isso, luzes são direcionadas para um foco específico, velas são postas sobre a mesa (que está à frente do ábside[15]) e o órgão de tubo, Gerhard Grenzing[16], é usado nas músicas (cânticos e hinos). A preparação do local é fundamental para conduzir o participante a ter um momento de reflexão e adoração a Deus.

Reflexões sobre o uso das tecnologias digitais no culto "Catedral Inspiração"

Conforme as duas entrevistas concedidas pelo Rev. Valdinei, o uso da tecnologia está sendo indispensável durante a pandemia. Em agosto de 2019, a organização do "Catedral Inspiração" não empregava o *Youtube* como recurso midiático; somente em março de 2020 o Conselho da igreja passou a utilizá-lo. Devido à transmissão *online* do culto, quatro câmeras foram adquiridas e uma equipe especializada na área de som e vídeo foi contratada para prestar serviços à igreja. Antes do estado pandêmico, o canal da Catedral Evangélica tinha cerca de mil seguidores; todavia, esse número aumentou significativamente e hoje há cinco mil e seiscentos e sessenta seguidores. E tudo indica que esse crescimento foi em virtude da transmissão da nova liturgia.

Quando as celebrações eram presenciais, após o encerramento, cada participante recebia um cartão de papel com o layout do "Catedral Inspiração", contendo no verso um versículo bíblico para meditação semanal e informações sobre os cultos na igreja. Na pandemia, esse recurso não foi mais utilizado em função do distanciamento social e dos protocolos de higiene. Contudo, a entrega do versículo semanal foi readaptada para o modelo remoto: uma equipe está responsável pelo envio do cartão digital, pelo *WhatsApp*, onde a reflexão está inserida juntamente com a imagem da obra de arte apresentada durante o culto. Com intuito de fazer com os participantes permanecessem ativos na celebração, durante a transmissão online pelo *Youtube*, foi designado um voluntário encarregado em fazer a moderação no *chat*, assim como por recolher os pedidos ali feitos.

Até o presente momento, as celebrações do "Catedral Inspiração" ainda estão no formato online, devido às orientações do Conselho da igreja; contudo, a previsão de retorno para os cultos presenciais está para o fim de agosto. Ainda que isso se concretize, o Rev. Valdinei relatou a permanência do modo híbrido, pois o uso dos recursos midiáticos favoreceu o crescimento do número dos participantes.

[14] Aqui refere-se ao templo, edifício.
[15] Capela-mor.
[16] Modelo do órgão inserido na catedral desde 22/03/2019, por meio do convênio entre o ECA, Instituto de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, a Fundação Mary Harriet Speers e a Catedral Evangélica.

Considerações finais

A partir do detalhamento do desenvolvimento teórico metodológico foi possível compreender como a experiência religiosa, através da tecnologia, apela aos sentidos dos participantes. É o corpo que vivencia uma determinada experiência e, é o corpo que reflete os sentimentos e constrói subjetividades. Por isso, é interessante conhecer as expressões daqueles que sentiram, experimentaram e participaram da experiência sensível proposta pelo "Catedral Inspiração". Devido à pandemia do coronavírus, a Igreja teve que se adaptar à nova realidade - e a tecnologia foi indispensável para tal ação. Por intermédio de um canal no *YouTube* e do *WhatsApp*, a interação entre fiéis/participantes e igreja foi facilitada, o número de inscritos no canal de vídeo aumentou exponencialmente, e questões relacionadas à fenomenologia foram trabalhadas de maneiras distintas visto que o participante passou a vivenciar novas percepções ambientais.

Ressaltamos que a pesquisa ainda está em andamento, pois com previsão de retorno de cem por cento das atividades não essenciais (conforme autorização do governo estadual de São Paulo) a Igreja, provavelmente, receberá aqueles que só acompanharam o "Catedral Inspiração" de forma remota; não obstante, alguns recursos midiáticos permanecerão, como por exemplo: o *Youtube* e *WhatsApp*.

Referências

BOLLNOW, Oto Friedrich. **O Homem e o Espaço.** Curitiba: Editora UFPR, 2008.

DREHER, Martin N. **História do povo de Jesus: uma leitura latino-americana.** São Leopoldo: Sinodal, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HEGEL, Georg W. F. **Curso de Estética: o belo na arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

SÃO PAULO, Catedral Evangélica de: **Primeira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo, 150 anos.** São Paulo: Tempo & Memória. 2014.

RIBEIRO, Agostinho. **O corpo que somos.** Portugal: Editorial Notícias, 2003.

SAKAMOTO, Cleusa K.; SILVEIRA, Isabel O. **Como fazer projeto da Iniciação Científica.** São Paulo: Paulus, 2014.

SKINNER, Burrhus Fredeic. **O comportamento verbal.** São Paulo: Cultrix, 1978.

CONSUMO E VISIBILIDADE DIGITAL DO "EVANGELISMO": FRAGMENTOS PARA UMA CARTOGRAFIA DO SAGRADO[1]

Fernanda Elouise Budag (Faculdade Paulus de Comunicação - FAPCOM)[2]
Marcella Schneider Faria-Santos (Faculdade Paulus de Comunicação - FAPCOM)[3]

Introdução

Viemos aos poucos, desde a emergência da internet, construindo uma cultura digital que vem se tornando uma grande característica da sociedade contemporânea por atravessar todas as nossas demais práticas e acabar por transmutar definitivamente nossas percepções de mundo. É a partir dessa perspectiva da cultura digital – que exploramos em mais detalhes mais adiante – que assumimos o ambiente digital como *locus* de observação de um fenômeno em particular que tangencia as questões do sagrado que nos interessavam de maneira mais central.

O objeto empírico observado por nós trata-se de repercussões digitais no *Instagram* sobre a edição brasileira do evento, originalmente norte-americano, *The Send* (*The Send* Brasil), realizado em fevereiro de 2020 em São Paulo e Brasília e que reuniu aproximadamente 140 mil pessoas. Em sua página brasileira no Instagram[4] *The Send* denomina-se somente e abstratamente como "movimento colaborativo". Ou, mais especificamente, cita uma série de pessoas e movimentos envolvidos com a causa missionária e evangelizadora, situando-se mais precisamente como: "Movimento colaborativo por @lou.engle, @cfanusa, @ywan_org, @lifestylechristianity, @jesus_image, @circuitriders & @dunamismovement".

O site brasileiro[5] explica brevemente o histórico do evento, apresentando que *The Send* nasceu de um evento anterior, chamado Azusa Now, ocorrido em 2016 em Los Angeles (EUA), encabeçado pelos movimentos The Call e (Youth With A Mission/JOCUM):

> Em resposta ao Azusa Now, uma colaboração de ministérios nacionais se reuniu em Orlando, Flórida, para buscar a Deus. Acreditando que o impulso de base deve se tornar um movimento nacional, cada líder assumiu o compromisso de fazer o que fosse necessário para ver a reevangelização da América e a conclusão da Grande Comissão. O *The Send* nasceu. (HISTÓRIA, on-line).

The Send é uma iniciativa de caráter bastante conservador e uma confirmação disso foi a presença, na edição brasileira, do atual Presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, e da atual Ministra dos Direitos Humanos, Damares Alves; ambos conhecidos, reconhecidos

[1] Texto submetido à mesa "Cartografias do Sagrado", do VI Congresso de Linguagem, Identidade, Sociedade: estudo sobre a mídia - CLISEM.

[2] Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP), com pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM-SP). Professora e Pesquisadora da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM) e da Universidade São Judas (USJT). E-mail: fernanda.budag@gmail.com.

[3] Mestre em Ciências da Comunicação (ECA/USP). Professora e Pesquisadora da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM). Pesquisadora da Plataforma Cidadania Digital – CIDIG/Centro de Pesquisa ATOPOS/ ECA-USP. E-mail: marcella.faria@fapcom.edu.br.

[4] THE SEND BRASIL. Instagram: *The Send* Brasil @thesendbrasil. Disponível em: www.instagram.com/thesendbrasil. Disponível em: 03 jul. 2021.

[5] HISTÓRIA. *The send* Brasil. Disponível em: http://thesend.org.br/historia-pt/. Acesso em: 03 jul. 2021.

e confessamente posicionados como tradicionalistas.

A proposta deste texto, portanto, é traçar considerações com um olhar crítico sobre discursos do sagrado concentradas em torno de manifestações sociais digitais que emergiram a partir da edição de 2020 do *The Send* Brasil, enquanto um dos maiores eventos missionários mundiais. Não deixam também de ser discursos de *consumo* do sagrado, na perspectiva de uma sociedade de consumo que, segundo Baudrillard (2007), configura-se enquanto uma sociedade de mercado, ou seja, em que todas as relações são relações mediadas pelo mercado e, nesse sentido, tudo presta-se ao consumo. Nisso, o consumidor é um personagem social central, que consome tanto bens materiais quanto signos, e ao fazer isso garante sua posição identitária no cenário social. Segundo o autor a arquitetura do consumo passa a ser a única possível enquanto horizonte de sociabilidade; o consumo representa um tipo de relação entre pessoas e objetos, e pessoas-pessoas impulsionadas pelo grau de comunicabilidade (potencial de circulação) de cada signo. No caso dos textos verbais e imagéticos associados ao *The Send* Brasil via uso das *hashtags*, entendemos que os fiéis publicizam-nos para consumo dos usuários da rede social em questão.

Perseguindo uma espécie de cartografia do sagrado, procuramos mapear ocorrências do consumo do sagrado a partir do monitoramento de *hashtags* relevantes ao fenômeno na rede social Instagram, como #thesendbrasil2020 e #webcrente – estas foram selecionadas por terem 10,6k e 20,1k respectivamente de publicações, ou seja, possuem um uso expressivo. De posse desse *corpus*, questionamos exatamente: quais as materialidades discursivas desse sagrado publicizado nas redes sociais digitais – aqui representadas pelo *Instagram* – e quais os sentidos do sagrado que emergem aí?

Iniciamos o texto explicando nosso entendimento sobre cartografia, a qual adotamos como paradigma metodológico para esta pesquisa. Continuamos fazendo uma introdução sobre a cultura digital, como forma de contextualizar o panorama em que as práticas e discursos coletados se dão. Por fim, alcançamos mais propriamente nosso objeto empírico, traçando nossas considerações sobre o material coletado e investigado.

Norte metodológico e epistemológico: apontamentos sobre etnografia digital e cartografia

Dedicamos este espaço ainda inicial para clarearmos o protocolo metodológico (e epistemológico) da investigação empreendida, que, ao mesmo tempo que usou de uma postura/metodologia com inspiração na etnografia on-line, também se apropriou do chamado método da cartografia.

Assim, em uma primeira instância, de ordem mais técnica e prática, dialogamos com pesquisas de abordagem etnográfica na internet. Nesse sentido, estamos em linha com questões que Hine (2015) coloca sobre o que chama de etnografia da internet, assim como com as etapas defendidas por Kozinets (2014) para a sua netnografia.

Ainda assim, mais diretamente, dialogamos em parte com proposta metodológica de etnografia on-line de Skågeby (2011), que defende três procedimentos comuns para a coleta de dados na prática etnográfica digital: coleta de dados no portal em estudo; observação on-line e entrevistas on-line. Seguindo esse raciocínio, apenas descartamos

a fase de entrevistas porque nossa proposta limitou-se à observação, que dava conta de nosso objetivo estabelecido. Iniciamos então com a coleta do material, ou seja, com o monitoramento das *hashtags* #thesendbrasil2020 e #webcrente no *Instagram* e seguimos com a observação dos tipos de postagens e comentários. Isso na intenção de perceber o consumo do sagrado publicizado nesse espaço e a natureza e o sentido do sagrado aí colocados.

Adicionalmente, ainda em termos metodológicos, perpassando a instância epistemológica do método, conforme já sinalizamos, conduzimos a pesquisa em conversa também com o método da cartografia ou o método cartográfico. Dessa perspectiva, entende-se que o que estudamos são experiências. Referimo-nos às experiências vividas pelos sujeitos da pesquisa que são foco de nossa observação, mas também fazemos referência ao fato de que a própria pesquisa é encarada como experiência encarnada pelo pesquisador. O pesquisador/subjetividade deve estabelecer um território comum que permita trocas entre ele e o fenômeno/sujeitos/subjetividades estudados; para encontrar a medida da tradução que faz da realidade. Conforme situa Pozzana (2013),

> Cartografar é conectar afetos que nos surpreendem e, para tanto, na formação do cartógrafo é preciso ativar o potencial de ser afetado, educar o ouvido, os olhos, o nariz para que habitem durações não convencionais, para além de sua função sensível trivial, ativando algo de supra-sensível, dimensão de virtualidade que só se amplia à medida que é exercitada. O cartógrafo, assim, vai criando corpo junto com a pesquisa. Trata-se de ganhar corpo para além de sua funcionalidade orgânica, biológica. Algo se passa, algo de virtual pode ser acessado, e aí está o corpo, o mundo e o tempo que passa. (POZZANA, 2013, p. 336).

Podemos dizer que o método cartográfico exige – ou até mesmo produz – um corpo sensível do pesquisador por permitir afetar-se pelo objeto em estudo. Nisso, o pesquisador dá voz tanto às subjetividades dos sujeitos da pesquisa quanto a sua própria subjetividade implicada inevitavelmente na investigação.

No que tange a questões mais operacionais, o método cartográfico está alinhado com as várias técnicas de pesquisa em ciências humanas e sociais aplicadas.

> [...] O método cartográfico não se define pelos procedimentos que adota, mas é uma prática e uma atividade orientadas por uma diretriz de natureza não propriamente epistemológica, mas ético-estético-política. Diversos procedimentos podem ser adotados no que concerne a técnicas de entrevistas, de análise "de dados", estratégias qualitativas ou quantitativas [...]. Com tal proposição fica evidente que o método da cartografia é compatível e compõe com diferentes técnicas, estratégias e dispositivos de pesquisa existentes. Ao afirmar uma pesquisa que fala da experiência e a partir da experiência, é necessário sublinhar que o ponto incontornável aqui é que a diretriz da investigação é o acesso/produção do plano de forças que responde pela criação/transformação de experiência. (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2013, p. 218).

Seguindo as fases de coleta e observação de Skågeby (2011) expostas, estamos assumindo, portanto, a cartografia como uma diretriz ética da pesquisa, que conduz nosso olhar na direção de observar coisas do mundo em efervescência. Isso para, ao final, alcançarmos uma espécie de mapa, ainda que metafórico, das relações estabelecidas.

O social híbrido: fundamentos sociológicos do estudo das mídias, tecnologia, sagrado e consumo

A discussão metodológica apresentada acima é impactada diretamente por uma nova condição social, a condição da conectividade[6], da realidade sócio-técnico-comunicativa. Condição esta que uniu pesquisador-objeto pesquisado-território num espaço não geográfico ao mesmo tempo marcado pela materialidade dos fluxos de informações. O que estamos querendo pontuar é a natureza híbrida do contexto social em que nossa observação se insere.

Ainda com a finalidade de contribuir para um mapeamento da complexidade presente em nosso *corpus*, tecnologicamente conectado por sensores, aplicativos, plataformas, redes sociais digitais, opiniões e corpos humanos, clima, etc., pensamos ser interessante trazer uma perspectiva histórica dessa ecologia evidenciando que a experiência de consumo e do sagrado estão fortemente ligadas a diferentes materialidades (objetos) e tecnologias de comunicação, resultando nessa condição social híbrida.

Desde a antiguidade o ocidente estabelece relações com o inorgânico[7] seja para fabricar objetos ou para adorar os objetos como símbolos do transcendente. De um jeito ou de outro os objetos são parte da experiência humana que se aprimora no cotidiano cultural criando novos ambientes. McLuhan (2004), em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, elabora um inventário dos efeitos das mediações materiais na cultura humana e nos alerta para a atuação dialógica destes elementos mediadores: "aquilo que fazemos com os meios, eles fazem conosco" (MCMAHON; SOBELMAN, 2002).

Retomando alguns fatos históricos importantes que formaram o ethos da época moderna, temos ao mesmo tempo alterações nas materialidades técnicas, na comunicação, nos valores religiosos e no método científico. Com a invenção da prensa de tipos móveis de Gutemberg, no século XV, passando pela Reforma Protestante empreendida por Lutero no século XVI até a revolução científica do século XVII com o telescópio de Galileu e a invenção do motor a vapor que impulsionou a Revolução Industrial do século XVIII vemos o entrelaçamento entre agentes humanos e não humanos. Tanto é que o impacto das novas formas urbanas, fabris e políticas iniciadas na modernidade impulsionou inúmeros estudos sociológicos voltados para o entendimento desse novo homem, sujeito racional, emancipado pela política, ciência, educação e trabalho.

Assim, os estudos da ciência social passaram a integrar os meios de comunicação (não o homem ou a comunicação em si), como agentes da integração social, ora como parte da engrenagem desempenhando o papel de manter as normas sociais (escola funcionalista), ora como elemento antropológico que serve de conteúdo para as trocas simbólicas (Escola de Chicago e interacionismo simbólico).

Para além das escola citadas, temos o entendimento social a partir da realidade político-econômica de base marxista que interpretaram o consumo como fator determinante de reprodução da sociedade burguesa. Essa perspectiva desenvolvida no âmbito

[6] Partindo do debate desenvolvido por Lúcia Santaella. SANTAELLA, Lúcia. *A Ecologia pluralista da Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2010.

[7] Para saber mais sobre as relações com o inorgânico procurar: PERNIOLA, Mário. O sex-appeal do inorgânico. São Paulo: Studio Nobel, 2002.

da Teoria Crítica de Adorno e Horkheimer (2006), Baudrillard (2007), entre outros, traz uma inovação no que diz respeito a percepção da justaposição entre o consumo e os meios de comunicação de massa, especificamente quanto à elaboração das mensagens veiculadas pela TV, rádio, cinema e jornal, considerados máquinas simbólicas e de reprodução das condições hierárquicas do poder. A identidade social passa a se dar a partir do consumo, justificado também como uma espécie de compensação devido ao exaustivo trabalho do operário, preenchendo o lugar do místico através do lazer. Nessa perspectiva, o resultado seria a alienação e não a tão esperada emancipação. Até mesmo as classes dominantes estariam dependentes dessa prática com a finalidade de garantir sua posição social diferenciada; e os valores contemporâneos do consumo e individualismo retroalimentar-se-iam.

Partindo para um interpretação social mais holística, dialógica, apresentamos agora a visão da Escola de Toronto,[8] que inaugurou uma interpretação sobre a relação dos suportes de expressão humanos com a percepção. Com isso visamos introduzir maior complexidade no entendimento da sociedade técnico-comunicacional-digital, híbrida, transorgânica. A escola canadense, seguindo os escritos de Harold Innis, reconhece que o suporte através do qual ocorre a comunicação cria já de antemão uma forma cultural que predispõe a recepção. Assim, os meios de comunicação não seriam vistos apenas como instrumentos da diferenciação de classe, mas seriam compreendidos a partir de sua gramática própria, tão importante quanto os conteúdos veiculados por eles. Vejamos a linearidade da escrita e da política na sociedade moderna em comparação à não-linearidade da televisão, da internet vivenciados pela sociedade contemporânea.

Retomando os fatos históricos, a Reforma Protestante foi ao mesmo tempo uma revolução religiosa, comunicacional e cultural, pois incentivou a alfabetização dos leigos e a tradução e a circulação da bíblia. O cristianismo católico organizava sua comunicação sempre a partir da interpretação do sacerdote, dotado do conhecimento das escrituras sagradas e da língua. Para além dessa arquitetura comunicativa, Lutero identificou outras problemáticas relacionadas ao abuso do poder. O fiel, de leigo e mero receptor passou a ser agente de seu conhecimento e agente social. Encontramos aí a valorização das arquiteturas comunicacionais mais diretas e interativas. Como um dos resultados vemos o fortalecimento do estudo da bíblia e o compartilhamento de impressões, ou seja, havia aí um lugar real, comum para o fiel vivenciar a experiência religiosa. Valores estes que continuaram a se desenvolver na esteira dos movimentos pentecostais e neopentecostais do século XX. A flexibilização do dogma se manifestou como adaptação ao ambiente cultural, comportamental.

Outros acontecimentos históricos contribuíram para o enfraquecimento da linearidade e objetividade da modernidade, como as duas Grandes Guerras e o nazismo. Se a esperança política moderna depositou na razão aplicada o resultado da emancipação humana, a época contemporânea é marcada pela crise das grandes narrativas (LYOTARD, 2002) salvadoras. Assim, no campo das investigações sociológicas, a vida cotidiana passa a ter novos sentidos. Como identifica Maffesoli (2014), a forma formante das agregações

[8] Escola de estudo da cultura desenvolvida no Canadá a partir dos estudos de Harold Innis sobre desenvolvimento econômico e cultura, a partir dos anos de 1930.

emocionais sem finalidades externas, previamente definidas.

> [...] o autor afirma que vivemos o "deslizamento do contrato racional para o pacto emocional" (MAFFESOLI, 2014, p. 29). Com as novas possibilidades dessa ecologia técnico-comunicativa o autor vê que a partir da "horizontalidade da internet, houve um curto-circuito das diversas mediações: poderes políticos, 'sábios intelectuais', e intermediários midiáticos. Políticos, intelectuais, jornalistas não fazem mais sucesso. É o mínimo que se pode dizer" (MAFFESOLI, 2014, p. 6). Assim, o "estar junto" mais uma vez ultrapassa concepções a priori sobre o significado da vida social e se forma nesses ambientes híbridos nos quais os grandes mediadores são pressionados pela intensidade dos afetos. (FARIA-SANTOS, 2019, p. 5)

A incursão no campo das experiências digitais relacionadas ao fenômeno #thesendbrasil2020 vivenciados pelos autodenominados "webcrentes" nos leva a pensar sobre a condição social-tecnológica-comunicativa em que nos encontramos no ano de 2021. A pandemia de Covid-19 ressignificou o processo de digitalização da vida que já estava em curso desde os anos 1990 quando a internet surge como horizonte de interação no Brasil. Das garagens *hackers* e departamentos de defesa de órgãos públicos, expande-se para o mundo da inovação do trabalho e da produção e aos poucos integra-se no dia a dia das pessoas. Num espaço de aproximadamente 15 anos, o computador, objeto restrito ao mundo corporativo e científico, torna-se objeto trivial, expressão do cotidiano. Unindo aspectos lúdicos, agregativos, comunicacionais, de conhecimento e de consumo, a web 2.0 ganha os territórios do tecido social, principalmente por meio das redes sociais digitais.

Desse ponto de vista dialogamos com Di Felice, que estuda o hibridismo entre agentes humanos e não-humanos criando o termo "pacto transorgânico" (DI FELICE, 2009) para melhor descrever as formas de agregação neste social-digital que não separa a esfera física da informacional. Tal interação é marcada pela incorporação e pelo intercâmbio de características dos diferentes agentes sociais que se entrecruzam em topologias fluídas. A arquitetura social é dada pela conectividade.

A comunicação digital com seu hibridismo e tradutibilidade trouxeram uma condição de interatividade tanto em relação aos conteúdos veiculados, quanto em relação às pessoas produtoras independentes. As interfaces digitais amplificadas pelas conexões de computadores através do protocolo "WWW" trouxeram a possiblidade de interferência simultânea na construção do conteúdo e nos fluxos comunicacionais.

Desde a ampliação da internet no início dos anos 1990 até a condição atual de conexão quase generalizada, vimos o social se expandir junto dessas formas comunicativas tecnológicas e interativas. Muito diferente da versão 1.0 da web que funcionava como um grande banco de dados disponibilizando informações, a web 2.0 hoje é marcada por novas configurações de linguagens e uma arquitetura que permitiu a manipulação de conteúdos/objetos de diferentes naturezas, o compartilhamento e a comunicação entre localização física e informacional (GPS). A experiência social cotidiana passa a ter uma característica diferente impulsionada pela conectividade associada à mobilidade; passamos a habitar espaços amplificados que carregamos no bolso. E é nesse panorama que observamos as ressonâncias de *The Send* no ambiente digital.

Construindo um rascunho de mapa do sagrado hoje: observando as repercussões de *The Send* no digital

Uma vez que estamos partindo do pressuposto de que o envolvimento dos sujeitos brasileiros com algo relacionado ao universo de *The Send* – seja sua ida propriamente dita ao evento ou seu compartilhamento de conteúdo relacionado a ele – emana algo do sagrado (ELIADE, 1992), convém resgatarmos um breve panorama das religiões no Brasil para uma noção do contexto em que se encontra a corrente evangélica, pentecostal e neopentecostal, que seriam as linhas a que *The Send* está ligada.

O Brasil é um país fortemente influenciado pela religião, desde sua colonização. A começar pelas religiões cristãs de maneira geral, ou a religião católica de modo particular. Assim como o Ocidente praticamente inteiro, a ponto de o calendário universal ter origem cristã. Dentro desse espectro, a partir da Reforma Protestante, uma variedade de vertentes de religiões cristãs, sobretudo evangélicas, foram sendo criadas.

> Apesar de parte das pessoas e dos estudos apontarem todos os protestantes como uma única classe de evangélicos, é preciso esclarecer a diferença teológica doutrinária entre protestantes reformados históricos e a doutrina dos pentecostais e neopentecostais. Enquanto os protestantes reformados, de base calvinista ou luterana, iniciaram sua organização ainda no século XVI, por volta de 1500, consolidando-se em 1517, os pentecostais surgiram a partir do século XX, em torno de 1910, e os neopentecostais apenas entre o final dos anos 1960 e início dos 1970. Essa estrutura e criação histórica vão influenciar diretamente sua composição teológico-dogmática e, consequentemente, ideológica, trazendo vertentes diversas de atuações e crenças coletivas. (SANTAELLA; 2021, p. 103)

As igrejas neopentecostais, com as quais *The Send* tem uma origem mais próxima, têm florescido pelo mundo muito em virtude de sua inserção nos meios de comunicação, ou seja, com uma estratégia de utilização da mídia como recurso de evangelização. Indo mais além, as doutrinas neopentecostais lançam mão não apenas dos veículos midiáticos, mas de ferramentas de comunicação várias e entre as quais se enquadra um evento como *The Send*.

Na outra ponta, fiéis, sem o suporte de políticas públicas para atender necessidades materiais básicas, recorrem à esfera espiritual para algum alento. Nessa saga, buscam e encontram amparo e esperança em uma igreja evangélica neopentecostal, especialmente por seu viés e apelo popular.

O festival *The Send* enquadra-se no molde de um festival de música, mas inclui palestras, pregações, músicas e orações, é uma mistura de culto e evento motivacional. Evidenciando o fenômeno comunicativo, em 2019, quando anunciaram a venda de ingressos nas mídias sociais, houve uma movimentação intensa pelo *Twitter*, com mais de 200 mil menções no dia, o que o fez um dos cinco assuntos mais comentados da rede social em questão[9]. O que demonstrou a presença dos autointitulados webcrentes. Esse perfil identitário expressa a mobilização, a participação no território social-tecnológico-informativo. João Marcos da Silva, doutor em ciências da religião reflete sobre o crescimento dos crentes e sua inserção no mundo jovem: "Isso só acontece porque as antigas

[9] Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/06/18/the-send-no-brasil-conheca-o-coletivo-de-missionarios-que-deve-levar-80-mil-webcrentes-ao-estadio-do-morumbi.ghtml. Acesso em: 26 jul. 21.

divisões demarcadas entre o sagrado e o profano estão sendo gradualmente rompidas na sociedade contemporânea[10]". Ou seja, vemos o ambiente cultural incidindo na esfera do sagrado, ou melhor dizendo, na esfera das práticas do sagrado.

Parece-nos frutífero dialogar com a ideia de "transfiguração do político" (MAFFESOLI, 2002) ao olharmos para fenômenos como *The Send* e os usos sociais das *hashtags* #thesendbrasil2020 e #webcrente, que demonstram uma sociabilidade formada a partir do elemento sensório-tecnológico e do elemento agregativo como aponta Maffesoli (2002).

O argumento do autor, que estuda as formas sociais em suas manifestações cotidianas, caracteriza a razão sensível como forma aglutinadora do sentido de se estar em sociedade. A estetização da vida social se coloca com força principalmente com a ascensão dos meios de comunicação de massa, nos quais diferentes expressões culturais ganham espaço na vida cotidiana contemporânea.

A atuação política exclusivamente considerada antropocêntrica, ou seja, pertencente ao homem dotado de racionalidade se modifica quando temos agentes não humanos em interação, como no caso das *hashtags*. Estas passam a ser um elemento de expressão e vivência social. Nesse sentido o fenômeno aqui estudado parece demonstrar a imbricação das esferas da vida política, afetiva, social e espiritual, como Maffesoli nos explica ao falar da "transfiguração do político" (2002). Especialmente quando vislumbramos, entre a amostra observada, postagens que deixam entrever posicionamento político partidário de direita, a sobreposição entre as esferas do espiritual, do social e do político fica mais evidente.

O fenômeno tem como arquitetura a rede e a autorrepresentação nasce da web colaborativa, o próprio nome "webcrente" significa essa interface entre a materialidade técnica e a realidade simbólica. Estes se autoexplicam através do "compartilhamento de experiência".

Como na vertente neopentecostal no geral há uma flexibilização do dogma, no sentido de não se discutirem práticas tradicionais do protestantismo histórico, vemos isso refletido nos discursos publicizados observados em nosso *corpus*. Pois, em sua grande maioria, o que se publica de um lado e se consome de outro são textos inspiracionais: sejam textos bíblicos de fato (Figura 1) ou textos alusivos aos supostos valores divinos, com lições de vida, ensinamentos ou frases motivacionais (Figura 2).

[10] Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/11/05/como-estetica-religiosa-fascina-artistas-e--foi-parar-em-shows-e-albuns-de-kanye-west-e-outros.ghtml. Acesso em: 26 jul. 21.

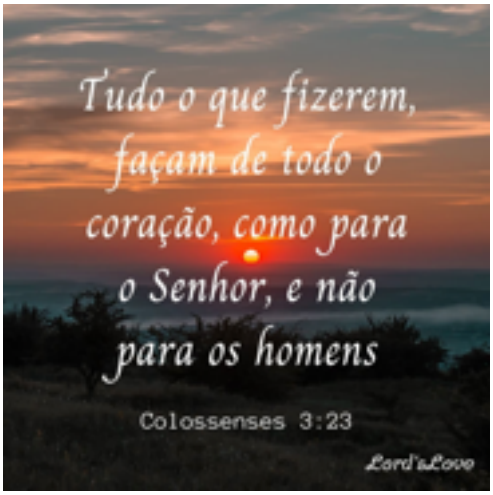

Figura 1: Post no Instagram. Fonte: https://www.instagram.com/p/CS-aiBjjTJZ/
Figura 2: Post no Instagram. Fonte: https://www.instagram.com/p/CSRfNZolEMe/

Os textos verbais e imagéticos publicizados que observamos/cartografamos poderiam estar marcados com outras *hashtags* e, de fato, estão também; mas a marcação específica com as *hashtags* #thesendbrasil2020 e #webcrente deseja comunicar algo em particular: são signos identitários e de pertencimento. O ambiente digital do Instagram configurou-se em *locus* para essas práticas do sagrado ou, melhor ainda, para a *visibilidade* de práticas do sagrado. Visualidades (expressões visuais) visando visibilidade, ou seja, conquista de reconhecimento (ROCHA, 2009), como engajamento e seguidores no caso do Instagram. Mas que sagrado seria esse? Um sagrado-profano. Um profano com efeitos de sentido de sagrado – efeitos de sentido aos moldes colocados por Brandão (2004).

Considerações finais

A cultura se constitui nas trocas comunicacionais e as trocas comunicacionais são suportadas, enformadas dentro de uma prática cultural. O trabalho, as leis, as artes, a ciência expressam valores produzidos no ambiente social. As tecnologias por sua vez expressam conteúdos circulantes dessa cultura, e é nesse sentido que desde o surgimento das redes digitais de comunicação vemos maior integração dos meios de comunicação em nosso dia a dia. Se a partir dos anos 1950 a TV, o rádio, o cinema e o jornal tomaram espaço no cenário social, nos anos 2005 a internet integrou a vida social expandindo a cultura digital, que se apresenta como pano de fundo de nossa sociabilidade hoje. Os estudos sociológicos iniciados no século XX reconheceram a presença dos meios de comunicação na vida social de diferentes maneiras. Ora como fator de agregação e reforço de costumes e valores, ora como expressão de identidade ou ainda como controlador ou simulador de sociabilidade.

A sociabilidade da era da internet em sua versão 2.0 e 3.0, marcada por dispositivos móveis e sensores inteligentes (como o Appel watch e outros aplicativos de gestão da casa) é qualitativamente diferente da sociedade dos meios de comunicação de massa e do início da rede mundial de computadores. Nesse sentido, as recentes formas de agregação social devem ser interpretadas também a partir do ambiente

comunicacional da conectividade em que agentes humanos e não humanos constroem os significados sociais.

> [...] Pois, se, de uma maneira inconsciente, o querer-viver coletivo não se reconhece mais nas formas modernas próprias ao 'Contrato Social', isso não significa que não haja mais nada. A energia própria da sociabilidade se investe nesses lugares, reais ou simbólicos, onde as tribos pós-modernas dividem os *gostos* (musicais, culturais, sexuais, esportivos, religiosos...) que servem de cimento (*ethos*) ao fato de estar-juntos. Digo e repito: *o lugar cria a ligação*. (MAFFESOLI, 2014, p. 4-5)

É no espaço digital do Instagram, marcando e compartilhando as *hashtags* #thesendbrasil2020 e #webcrente, que os fiéis socializam o sagrado e comungam o sagrado. Adicionalmente, é importante sublinharmos que a experiência do sagrado sempre esteve ligada a objetos, a materialidades que representavam o elemento sagrado, mediando as relações com o transcendente, como o livro, o cálice e o próprio corpo. Hoje, as ligações e significados compartilhados passam pela materialidade da tecnologia digital da internet, dos sensores, dos GPS e das redes sociais digitais. E, nesses espaços, os sentidos passam também pelas imagens digitais, fazendo jus ao movimento de estetização do mundo, da vida (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

Recorrendo a uma perspectiva histórica, que procuramos a certo modo tatear, entendemos que as condições sociais de emergência da edição 2020 de *The Send* no Brasil sinalizam para um processo de subjetivação dos atores sociais aí enredados que envolve tanto a uma carência material que o poder público não supre quanto um arrebatamento por um discurso de salvação via obediência otimizado com o atravessamento e mediação dos dispositivos de interação social digitais.

Enfim, quais, afinal, as materialidades discursivas do sagrado publicizado nas redes sociais digitais (mais particularmente no *Instagram*) e quais os sentidos do sagrado que emergem aí? Identificamos que os discursos dados a ver – para consumo de si e do outro – são materializados em frases de efeito visando sensibilização. Falando em nome de Deus ou propriamente praticamente citando-o (ao citar trechos da Bíblia) evoca-se o sagrado, ou algo que remete a ele. Podemos dizer que a natureza do consumo e o significado do sagrado nas manifestações observadas seguem um nova experiência transorgânica, híbrida. Cartografando, entrevê-se, pois, um híbrido de sagrado e profano.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo.** Lisboa: Edições 70, 2007.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso.** 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

DI FELICE, M. Paisagens pós-urbanas. **O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar.** São Paulo: Annablume, 2009.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARIA, M. SCHNEIDER. **As interfaces virtuais do social – imersão e extensão em ambientes virtuais: Second Life e BarCamp.** 2008. Dissertação (Mestrado) – Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FARIA-SANTOS, Marcella Schneider. **Criatividade Social-Comunicativa-Tecnológica: reflexões sobre as formas de estar junto no contexto da conectividade.** In: SAKAMOTO, Cleusa; JUNIOR, Sérgio. Estudos sobre a criatividade. Comunicação e inovação em debate. São Paulo: Gênio Criador, 2019.

HINE, Christine. **Ethnography for the Internet.** Embedded, Emboidied and Everyday Internet. Huntingdon, GBR: Copyright Bloonsbury Publishing, 2015.

KOZINETS, Robert. **Netnografia: realizando pesquisa netnográfica online.** Porto Alegre: Penso, 2014.

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

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MAFFESOLI, M. **A transfiguração do político. A tribalização do mundo Pós-moderno.** Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

MAFFESOLI, M. Homo Eroticus. **Comunhões emocionais.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

MCLUHAN, Marshal. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 2004.

MCMAHON, Kevin; SOBELMAN, David. **McLuhan's wake.** Canadá, 2002.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. **Dossiê Cartografia:** pistas do método da cartografia - Vol. II. Fractal, Rev. Psicol., v. 25, n. 2, p. 217-220, maio/ago. 2013.

POZZANA, Laura. **A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade.** Fractal, Rev. Psicol., v. 25, n. 2, p. 323-338, maio/ago. 2013.

ROCHA, Rose de Melo. **É a partir de imagens que falamos de consumo.** In: BACCEGA, Maria Aparecida (org.). Comunicação e consumo nas culturas locais e global. São Paulo: ESPM, 2009, p. 268-293.

SANTAELLA, Lúcia. **A Ecologia pluralista da Comunicação.** São Paulo: Paulus, 2010.

SKÅGEBY, Jörgen. **Online ethnographic methods:** towards a qualitative understanding of virtual community practices. In: DANIEL, Ben Kei. Methods and techniques for studying virtual communities: paradigms and phenomena. IGI Global: 2011.

A "CULTURA DIGITAL DO SAGRADO": IDENTIDADE E LINGUAGEM ECLESIÁSTICA NAS CONFIGURAÇÕES SOCIAIS DO MUNDO PÓS-PANDEMIA

Lucas Pereira Rezende (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[1]
Marcel Mendes (Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM)[2]

Introdução

Que a pandemia do novo coronavírus impactou o comportamento e as práticas da igreja cristã não é uma novidade na conjuntura da sociedade ocidental contemporânea, especialmente no que se refere à emergência e consolidação do uso da tecnologia digital no exercício da espiritualidade coletiva, decisivamente impulsionada pelo contexto de isolamento social imposto pelos protocolos de segurança contra a disseminação da Covid 19.

É no intuito de pensar acerca desta emergência e consolidação da cultura digital na esfera de atuação da igreja cristã, bem como nos desdobramentos que estão envolvidos neste processo, que se desenvolveu a presente contribuição, que se apresenta como um exercício provocativo de interpretação sociológica envolvendo um esforço na busca pelo significado e características próprias da prática espiritual cristã no contexto da cultura digital, a partir de uma conceituação de sagrado comum às três principais vertentes da religião cristã, que se constitui em certo conjunto de elementos constituintes do culto cristão.

Mesmo que exista divergências sobre quantos e quais sejam os elementos pertencentes ao culto, bem como nuanças relacionadas ao significado de cada um deles, há, no entanto, uma confluência quanto à sacralidade ritualística, bem como dos elementos gerais que compõem o ritual de devoção cristã.

A partir da observação deste cultivo espiritual coletivo e comum mediado pelas tecnologias digitais, é que se infere a caracterização de uma "cultura digital do sagrado", que nesta pesquisa se torna o alvo de uma investigação analítica com vistas à identificação, interpretação e contextualização das formas simbólicas que lhe são inerentes.

O papel que este ensaio analítico se propõe é de trazer não somente a discussão de questões relativas à cartografia deste espaço dimensional onde se processam a construção, transmissão e recepção das formas simbólicas na realidade do cultivo espiritual mediado pelas tecnologias digitais, mas especialmente apresentar elucidações desinentes a aplicação do referencial metodológico da Hermenêutica de Profundidade.

A Cultura Digital do Sagrado e sua Interpretação

A interpretação da cultura digital do sagrado perfaz a interpretação de um conceito geral de Cultura, que neste caso é tomado a partir da proposta do professor e sociólogo

[1] Tecnólogo em Alimentos pelo Instituto Federal de Minas Gerais e Bacharel em Teologia pelo Seminário Teológico Presbiteriano José Manoel da Conceição (JMC); Mestre e Doutorando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM); Professor da Faculdade Teológica Vida - lucaspereirarezende@hotmail.com
[2] Engenheiro Civil pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Mestre em Educação, Arte e História da Cultura e Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie - marcel.mendes@mackenzie.br

da Universidade de Cambridge, John B. Thompson.

Chamado de *Concepção Estrutural de Cultura*, o conceito proposto por Thompson (2011), é compreendido à luz de uma das concepções que se desenvolveram progressivamente no decorrer da história; trata-se da *Concepção Simbólica*, que tem seu foco no simbolismo, olhando para os fenômenos culturais como fenômenos simbólicos.

Na perspectiva do autor, "a concepção simbólica é um ponto de partida apropriado para o desenvolvimento de uma abordagem construtiva no estudo dos fenômenos culturais" (THOMPSON, 2011, p.166), e é a partir destas considerações que nasce seu conceito de *Concepção Estrutural de Cultura*, no qual se afiança a ideia das *formas simbólicas*, mas a descinge, especialmente pela atenção que também é dada às relações sociais estruturadas nas quais as formas simbólicas estão sempre inseridas. Estes *contextos sociais estruturados* delimitados, são os territórios sociais onde as formas simbólicas são produzidas e recebidas, já que na sua perspectiva, "o estudo dos fenômenos culturais pode ser pensado como o estudo do *mundo sócio-histórico* [grifo nosso] constituído como um campo de significados" (THOMPSON, 2011, p.166). A preocupação de seu estudo está voltada para as "maneiras como [estas] expressões significativas de vários tipos são produzidas, construídas e recebidas por indivíduos situados [neste] mundo sócio-histórico".

Essa importância dada por Thompson ao que ele chama de *contextos sociais estruturados*, que se refere ao espaço onde as formas simbólicas são produzidas e recebidas, é o ponto peremptório de impulsionamento para as bases metodológicas que orientam esta pesquisa, uma vez que ela se ocupa em representar, em suas características próprias, uma espécie de cartografia do contemporâneo, no que tange a expressão e prática do cristianismo no contexto digital, e que nesta pesquisa é descortinada pela sua representação como o espaço no qual são produzidas as formas simbólicas, ou, como já dito anteriormente, na linguagem de Thompson, os *contextos sociais estruturados*, que se apresentam como um dos precípuos objetos de estudo em questão.

As formas simbólicas tomadas para investigação nesta pesquisa, são produzidas na prática espiritual de devoção, que neste caso é diretamente mediada pelas mídias digitais, ganhando contornos específicos e peculiares. A partir da concepção de Thompson, as práticas devocionais dos indivíduos nos processos em questão são tomadas como formas simbólicas, enquanto os referidos processos em si, e especialmente o ambiente sócio-histórico no qual se desenvolvem, são tomados como os contextos sociais estruturados. Associados um e outro, são classificados pelo autor como *estruturas significativas*, ou constituições significativas, que se configuram como elementos no processo de *contextualização social das formas simbólicas* que é analisado neste trabalho como expressão de uma *cultura digital* do sagrado.

A Hermenêutica de Profundidade e sua Aplicabilidade

É devido aos fatores acima mencionados que o referencial metodológico de interpretação proposto por John B. Thompson ganhou a designação de hermenêutica de profundidade (*depth hermeneutics*) ou "HP"[3], uma vez que ele vai além do significado

[3] Embora com significado diferente na concepção de Thompson, o termo tem origem na obra de Paul Ricouer (1981).

autônomo das formas simbólicas, considerando a necessidade de compreensão dos contextos sociais nos quais as formas simbólicas se manifestam, ou seja, o que acontece por trás da expressão dos símbolos também precisa ser interpretado, e isso faz com que a interpretação se aprofunde em um processo de decodificação das *estruturas significativas*.

Do ponto de vista prático, Thompson (2011, p. 356) reconhece que a HP apresenta "não tanto uma alternativa aos métodos de análise existentes, mas um referencial metodológico geral, dentro do qual alguns desses métodos podem ser situados e ligados entre si". O autor sugere que "para poder levar em consideração a contextualização social das formas simbólicas e suas características estruturais internas, devemos empregar outros métodos de análise". Portanto, na própria definição do autor, a HP seria "um referencial dentro do qual esses vários métodos de análise podem ser sistematicamente inter-relacionados, suas potencialidades podem ser consideradas e seus limites definidos."

Portanto ao evocar a tradição da hermenêutica, especialmente com base nos trabalhos dos filósofos hermeneutas dos séculos XIX e XX, especialmente Dilthey, Heidegger, Gadamer e Ricoeur, Thompson (2011, p. 358) olha para os fenômenos sociais como formas simbólicas, que são tratadas como "construções significativas que, embora possam ser analisadas pormenorizadamente por métodos formais ou objetivos, inevitavelmente apresentam problemas qualitativamente distintos de compreensão e interpretação". Nesse sentido, os processos de compreensão e interpretação devem ser somados às análises formais, de modo complementar na pesquisa.

A proposta metodológica se divide em três fases ou procedimentos principais, que são a análise sócio-histórica, a análise formal ou discursiva e a interpretação/reinterpretação. Na aplicabilidade da presente pesquisa essas fases são distribuídas em uma configuração metodológica chamada de enfoque tríplice.

As três fases compreendidas no referencial metodológico

A primeira fase tomada a partir do referencial metodológico proposto para esta pesquisa, seria o que John Thompson chama de "hermenêutica da vida quotidiana", que consiste em um movimento preliminar no intuito de desvelar os aspectos relacionados ao modo como as formas simbólicas são interpretadas e compreendidas pelas pessoas que as produzem e as recebem. Pesquisas etnográficas são usadas nessa dimensão de análise em busca de reconstruir as maneiras como as formas simbólicas são interpretadas e compreendidas no contexto da vida social envolvida na pesquisa. Essa chamada interpretação da *doxa*, no desenvolvimento deste ensaio analítico é combinada com a *análise sócio-histórica*, que considera as realidades circunstanciais e históricas específicas onde as formas simbólicas são produzidas, transmitidas, recebidas e apropriadas, afinal, como tem sido pontuado, não existe um padrão de aplicação do referencial metodológico tomado para análise das informações da pesquisa ora apresentada, e por esse motivo, ele ressalta que "as maneiras como essas condições podem ser mais adequadamente examinadas irão variar de um estudo para outro, dependendo dos objetos e circunstâncias particulares de pesquisa" (THOMPSON, 2011, p. 366).

Uma outra dimensão analítica envolvida na aplicação do referencial metodológico da HP seria a *análise formal ou discursiva*. Nessa dimensão exerce-se uma atividade

analítica sobre as construções simbólicas em suas estruturas articuladas. Tal qual apontado nas dimensões anteriores, as formas simbólicas são produtos, ou mesmo ações situadas em contextos sociais e históricos e por isso estão intimamente atreladas aos recursos e regras disponíveis ao produtor, no entanto, podem se apresentar como construções simbólicas complexas, através das quais algo é expresso ou dito. O fato de serem expressões que têm por objetivo comunicar algo, elas geralmente apresentam uma estrutura que precisa ser analisada de modo objetivo, embora não abstrativo das dimensões apontadas anteriormente relacionadas ao contexto sócio-histórico.

A combinação da análise formal com a interpretação da *doxa*, bem como com a análise sócio-histórica, gera a última dimensão analítica da HP, a *interpretação/reinterpretação*. Essa é a dimensão analítica mais intuitiva da HP, que se fundamenta nos exercícios já mencionados, e se apresenta como uma "construção criativa do significado, isto é, de uma explicação interpretativa do que está representado ou do que é dito" (THOMPSON, 2011, p.375). Devidamente mediada pela análise sócio-histórica e pela análise formal ou discursiva, é na dimensão analítica da interpretação/reinterpretação, que poderá se alcançar uma visão diferenciada em relação às formas simbólicas, orientada pela consideração dos contextos de sua produção e recepção, bem como pelos padrões constitutivos de sua estrutura. Essa dimensão analítica da HP, é considerada como interpretação e reinterpretação, pelo fato de que ela é uma interpretação de um campo pré-interpretado.

Analisando a Cultura Digital do Sagrado: o enfoque tríplice

O delineamento das dimensões analíticas envolvidas no referencial metodológico da hermenêutica de profundidade descrito no tópico anterior, é útil do ponto de vista da demonstração de uma integração de métodos no objetivo de sistematizar o procedimento de análise que se busca fazer do processo de estabelecimento da cultura digital do sagrado.

A ideia inerente ao método da HP, é assegurar que as formas simbólicas sejam analisadas sistematicamente como construtos situados social e historicamente, sem preterição do seu aspecto estrutural articulado, através do qual algo é representado ou comunicado.

Na concepção de seu proponente, o referencial metodológico da HP contribui no sentido de evitar equívocos relacionados ao internalismo e ao reducionismo. O primeiro seria suplantado pela atenção dada às condições sócio-históricas e os processos quotidianos dentro dos quais e através dos quais as formas simbólicas são produzidas e recebidas, evitando que sejam analisadas exclusivamente por suas características estruturais internas, e o segundo seria igualmente superado pelo espaço de conclusões alcançado por via da aplicação dos métodos particulares e objetivos da análise formal ou discursiva, evitando que a interpretação das formas simbólicas seja reduzida aos contextos sociais nos quais se situam.

Na presente investigação buscou-se o desenvolvimento de um enfoque analítico sobre três aspectos orientados pelas dimensões analíticas do referencial metodológico apresentadas anteriormente. Descrito como *enfoque tríplice*, neste processo analítico são estabelecidos três campos objetivos de análise, em relação aos quais, podemos dirigir a atenção separadamente, analisando suas formas e processos característicos, no entanto, com o zelo analítico de promover as devidas relações entre os resultados das

diferentes análises empreendidas em cada um destes campos, de modo que os vários resultados obtidos se alimentem e se iluminem mutuamente.

O primeiro campo objetivo para qual voltamos a atenção seria o processo de *produção e transmissão* das formas simbólicas, isto é, as circunstâncias sócio-históricas específicas em que são produzidas e transmitidas as formas simbólicas. No segundo ponto objetivo, a análise foca o processo de *construção* das formas simbólicas, considerando suas características estruturais próprias em seus diversos modos de apresentação e articulação. O terceiro campo objetivo se volta para o processo de *recepção e apropriação* das mensagens transmitidas em suas características estruturais próprias e diversificadas. Ao distinguir estes diferentes campos objetivos de análise, é possível a partir do referencial metodológico, aplicar diferentes ferramentas orientadas pelas dimensões analíticas da HP.

Como primeiro exemplo da aplicação do enfoque tríplice tomamos o campo objetivo da produção e transmissão das formas simbólicas, que pode ser mais adequadamente analisado a partir da combinação de uma análise sócio-histórica acompanhada pelo exercício preliminar de interpretação da *doxa*. Através da análise sócio-histórica, buscar-se-ão as características específicas das instituições dentro das quais as expressões têm o seu lugar, bem como o ambiente social nos quais se situam tais instituições. Neste enfoque analítico, são analisados os padrões e recursos envolvidos na estrutura de tais instituições e dos agentes sócio-históricos, bem como seus contextos geoeconômicos específicos e de características distintas.

A ótica de análise proposta pode oferecer uma elucidação sobre a percepção das pessoas envolvidas nas construções simbólicas e assim tornar-se uma importante contribuição para melhor compreensão do processo, ao promover uma assimilação mais bem orientada em relação à maneira como as pessoas envolvidas no processo entendem o que estão fazendo, o que estão produzindo, e o que estão tentando conseguir, e porque estão tentando alcançar esse objetivo.

Talvez seja possível através deste esforço analítico, elucidar pressupostos implícitos no processo de tomada de iniciativas por parte das pessoas envolvidas, bem como seus reais interesses e capacidades, uma vez que todas essas informações são parte das condições sociais, sobre a qual os personagens históricos se apoiaram em suas ações e outras expressões diversas, que podem ser construções simbólicas mais ou menos estruturadas. Sugere-se que os aspectos do contexto sócio-histórico são decisivos no que tange a viabilizações ou limitações nas ações e outras expressões simbólicas dos agentes sócio-históricos.

No segundo caso do enfoque tríplice, se analisa o processo de construção, ou seja, foca-se os elementos que são tomados como formas simbólicas, sejam eles expressões simbólicas mais ou menos estruturadas, desde as ações, até os discursos, opiniões, textos, manifestações e outros, e que neste caso, terão na análise formal ou discursiva o método pelo qual serão trabalhados.

As mensagens comunicadas através das diferentes expressões simbólicas citadas, são tomadas como construções simbólicas complexas, especialmente quando apresentam uma estrutura mais articulada, no entanto, há de se pontuar que a variação da

estrutura das expressões simbólicas analisadas implica na utilização de variadas ferramentas de análise. Foca-se em toda expressão simbólica transmitida por meio da comunicação digital.

Entre a ampla gama de ferramentas disponíveis que se protagonizam no desenvolvimento deste enfoque, listam-se a análise de discurso, semiótica, análise de conversação, análise sintática, análise narrativa, análise argumentativa, que são utilizadas com objetivo de uma interpretação das construções simbólicas em sua estrutura interna, que somada à interpretação da *doxa* e análise sócio-histórica, compõem o todo do processo interpretativo de profundidade, uma vez que se trabalhadas isoladamente poderiam produzir um resultado oposto, caracterizado por uma interpretação superficial dos fenômenos sociais que estão sendo estudados na presente pesquisa.

Assim como no primeiro enfoque, o processo de recepção e apropriação das mensagens comunicativas, também é realizado com base na combinação da análise sócio-histórica e da interpretação da doxa. Nesse caso, o foco muda, e não mais recai sobre os agentes responsáveis pela produção das expressões simbólicas, mas sobre os receptores, ou seja, aqueles que se apropriam da comunicação. Busca-se uma reconstrução das circunstâncias específicas e socialmente diferenciadas dos receptores das expressões simbólicas.

Entender como estas pessoas recebem, processam e incorporam essas formas simbólicas da prática devocional nos ajuda a entender o fenômeno, as perspectivas e tendências e neste caso um espaço de conclusão importante relacionado às relações de influência das questões socioeconômicas pode ser atestado pelas informações obtidas.

A análise com foco na produção e transmissão das expressões simbólicas é essencial pois lança luz sobre a identidade e características da igreja cristã. Quanto ao foco sobre a construção das expressões simbólicas, ele é igualmente essencial porque permite um exame das características estruturais das expressões simbólicas, permitindo uma assimilação objetiva da mensagem por traz da ação, do discurso, da opinião, e das demais expressões em geral, ou seja a linguagem da igreja no contexto da digitalização das práticas devocionais.

E finalmente, o estudo da recepção e apropriação destas mensagens é também essencial por tomar considerações tanto às condições em que as expressões simbólicas estão encontrando sua recepção, como especialmente a maneira como as pessoas entendem as mensagens e incorporam no seu cotidiano a partir dos pressupostos implícitos envolvidos neste processo.

De modo que um primeiro e no último procedimento que encontramos o estabelecimento da regionalização do mundo social, e assim uma cartografia do espaço onde acontece a produção e recepção dessas formas simbólicas que caracterizam a cultura digital do sagrado. O segundo procedimento se ocupa da análise formal ou discursiva, ou seja, da interpretação das formas simbólicas que são construídas neste espaço.

Com os dados obtidos nos procedimentos acima citados é que se estabelece o desenvolvimento do último e conclusivo esforço hermenêutico de intepretação/reinterpretação da cultura que está sob investigação.

Cultura Digital do Sagrado

Antes da apresentação do enfoque tríplice, é importante expor que a definição de *Cultura Digital do Sagrado* na presente pesquisa está circunscrita ao aspecto cristão da prática litúrgica de culto, que conforme apontado anteriormente, embora possam haver divergências sobre quantos e quais sejam os elementos pertencentes ao culto, bem como nuanças relacionadas ao significado de cada um deles entre as diferentes igrejas cristãs, há, no entanto, uma confluência quanto à sacralidade ritualística, bem como dos elementos gerais que compõem o ritual de devoção cristã, o que permite que a instituição eclesiástica considerada na abordagem não esteja reduzida a qualquer segmento específico, mas seja considerada na sua expressão generalizada por meio de práticas comuns do culto cristão.

Tratando sobre a mesma temática, e considerando os aspectos relacionados a esforços no sentido de garantir um êxito neste processo, pesquisadores também têm proposto a expressão "inculturação digital" no que tange a prática litúrgica por meio das mídias (ADAM E SBARDELOTO, 2021). Em certo contraponto, o que se defende neste ensaio é que a cultura digital é uma realidade, e por esse motivo não tratamos como inculturação, visto que o elemento contemporâneo neste caso, está expresso no aspecto do acentuamento da expressão devocional por meio da tecnologia digital, fator impulsionado pelo contexto de isolamento social imposto pela pandemia de Covid 19[4].

Identidade Eclesiástica na Cultura Digital do Sagrado

É na contextualização da produção das formas simbólicas que se torna possível acessar características relacionadas à identidade da igreja no processo de estabelecimento da Cultura Digital do Sagrado, assim como entender de maneira mais clara a cartografia deste espaço eclesiástico de produção das formas simbólicas, isso significa olhar para a igreja cristã e seu posicionamento sócio-histórico no decorrer dos séculos, bem como pensar nos recursos envolvidos na sua atuação e nas formas simbólicas por ela produzidas e transmitidas.

John Thompson (2011) chama tal exercício de *interpretação da doxa*, e na sua abordagem, se configura como parte decisiva na caracterização do método por ele proposto. De acordo com Thompson (2011, p.393), é através desta análise sócio-histórica que se procura "determinar as características das instituições dentro das quais as mensagens comunicativas são produzidas e através das quais elas são transmitidas ou difundidas a receptores potenciais".

A instituição produtora e transmissora das formas simbólicas dentro do presente estudo, tem suas raízes e origem remontando aos primeiros séculos da era cristã, e a comunicação de formas simbólicas se apresenta como uma característica inerente ao seu próprio surgimento. Na tradição cristã, o surgimento da igreja como instituição tem ligação direta com um propósito intrínseco de transmissão de uma mensagem, neste caso, denominada como evangelho: "Ide, portanto, fazei discípulos de todas as nações, batizando-os em nome do Pai, e do Filho, e do Espírito Santo; ensinando-vos a guardar todas

[4] Outros conceitos propostos são: "religião midiática"; "religião midiatizada" (SOUSA, 2021)

as coisas que vos tenho ordenado. E eis que estou convosco todos os dias até à consumação do século" (BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA, 1999). Essas palavras registradas no capítulo vinte e oito, versículos dezenove e vinte do Evangelho de Mateus, teriam sido pronunciadas pelo próprio Jesus aos seus discípulos, e se tornou conhecida no meio religioso como o texto da *Grande Comissão*, denotando uma missão que havia sido dada a igreja de propagar em todo mundo os ensinamentos de Jesus. De acordo com as passagens bíblicas, este seria um dos propósitos pelo quais Jesus Cristo teria fundado a igreja.

No dinâmico livro bíblico de Atos dos Apóstolos, cujo a narrativa é atribuída ao escritor grego Lucas, esta característica institucional fica evidente pois são inúmeras as informações históricas que revelam o dinamismo dos primeiros discípulos em se utilizar de todos os meios possíveis para comunicar o evangelho, que é o elemento central que norteia a produção das formas simbólicas transmitidas pela igreja cristã desde sua fundação (BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA, 1999).

A relação da igreja com os meios de comunicação sempre esteve presente na história (PUNTEL, 2007), notabilizando-se já nos primórdios da cultura ocidental moderna, pela íntima relação que os críticos têm estabelecido entre o movimento cristão da Reforma Protestante e o surgimento da imprensa (GONZÁLES, 2011). Especialmente nos últimos séculos, com o surgimento dos meios de comunicação de massa, a relação da igreja cristã e a mídia tem sido alvo de inúmeras investigações acadêmicas no decorrer das décadas[5].

Como se pode perceber, a relação da igreja com a promoção de práticas devocionais por meio das mídias não é fenômeno recente provocado pelo contexto de isolamento social imposto pela pandemia, na verdade, o que aconteceu foi uma imposição das circunstâncias, conforme aponta Mendes (2021, p.18):

> Da mais simples igreja num afastado rincão, a um pomposo e abastado templo, todos se tornaram iguais perante a pandemia que aflige o nosso tempo. Com portas semiabertas, só restou a infovia, o último recurso para manter a membresia conectada e suavizar a dispersão.
> Recorrer á *Internet* foi a tábua de salvação para muitas igrejas. Mesmo quem não acreditava no meio, acabou se rendendo a transmissão de cultos *online*. O que sabemos hoje, depois de 17 meses é que a internet foi e está sendo uma grande aliada das igrejas. Templos com capacidade de 700 pessoas confortavelmente sentadas multiplicaram em até três vezes sua audiência.

As considerações apresentadas nessa parte do trabalho têm o propósito de determinar as características das instituições produtoras e transmissoras das formas simbólicas, e denotam uma tradição em termos de dinamismo comunicativo em toda a sua história antiga e recente.

Linguagem Eclesiástica na Cultura Digital do Sagrado

Na perspectiva do referencial metodológico adotado, quando nos centramos nesse segundo enfoque, damos prioridade àquilo que Thompson (2011) chama de análise

[5] Ver SOUSA, M. T. Igreja eletrônica, religiosidade midiática, religiosidade midiatizada: Conceitos para pensar as relações entre mídia e religião. *Matrizes*. v. 15, n. 1, São Paulo, jan./abr. 2021. 275-298 p.

formal ou discursiva, e se constitui em uma análise da mensagem comunicativa como uma construção simbólica complexa, que apresenta uma estrutura articulada.

O presente ensaio tem como papel principal desvelar caminhos para estudos aprofundados e sistemáticos em formatos mais adequados para uma pesquisa exaustiva sobre o tema, e neste ponto, toma como elemento ilustrativo do processo de aplicação do referencial metodológico da HP, uma análise formal das formas simbólicas envolvidas na linguagem eclesiástica a partir de elementos da ciência semiótica.

De acordo com Perez (2004), a análise semiótica é uma forma de investigação que tem como objetivo mapear e analisar as interfaces do fenômeno que está sob análise, de modo a expor cadeias de interpretações possíveis, dando subsídios para o estudo dos processos de comunicação, neste caso, analisando as formas simbólicas que se apresentam em mensagens verbais, não verbais, sonoras, imagéticas ou qualquer combinação entre estas modalidades.

A opção por esse modelo de análise formal para investigação das formas simbólicas no contexto da cultura digital do sagrado, é exatamente esse espectro amplo que é possível alcançar por meio deste tipo de análise, que permite uma avaliação da justaposição entre palavras e imagens, ângulos, cores, sequências de imagens usadas, estilo e tom da linguagem, sons, música. Conforme amplamente apontado e sistematizado no trabalho de Sousa (2021), durante décadas a igreja já vinha se instrumentalizando destes inúmeros recursos no processo de comunicação por meio das mídias, apontando um dinamismo comunicativo com implicações na sociedade por meio do alcance que este apelo popular de exercício espiritual "midiatizado" viabilizou.

Em entrevista concedida a décadas passadas, o pesquisador de referência na área e já citado neste trabalho, Moisés Sbardelotto, apontava que essa dinâmica que no decorrer das décadas as representações da igreja cristã têm esboçado na utilização dos diferentes meios de comunicação de massa, alcançaram a esfera das mídias digitais. De acordo com Sbardelotto (2011), "a experiência da fé – dentre outras diversas manifestações religiosas – pode ser vivenciada na internet por meio de diversos serviços" dentre eles "os programas religiosos em áudio e vídeo".

> A partir desse desvio do olhar do fiel dos templos tradicionais para os novos templos digitais, ocorrem alterações também na formação da identidade individual e religiosa. Cada tecnologia traz consigo uma nova maneira de ser e de fazer. Com o desenvolvimento das tecnologias digitais, características como a digitalidade (o sagrado moldado em bits e pixels), a ubiquidade (a sagrado acessível em qualquer ponto da rede a qualquer momento), a conectividade (conexões/interações em rede entre o sagrado e o fiel e entre fiéis) e a hiperdiscursividade (novas formas de discursos e narrativas sobre o sagrado), dentre outras, manifestam lógicas e processualidades comunicacionais que modificam o ser, o fazer e o experienciar da religião (SBARDELOTTO, 2011, *internet*).

Portanto, de acordo com as pesquisas, a novas processualidades comunicacionais envolvidas nas tecnologias digitais, que implicam nas novas características e linguagens nesse contexto de hiperdiscursividade, já são parte das práticas eclesiásticas décadas antes da pandemia.

Recepção e apropriação: configurações sociais do mundo pós-pandemia

A recepção e a apropriação das mensagens comunicativas definem um terceiro campo objetivo de análise a partir do referencial metodológico. Assim como o primeiro enfoque, que se dedicou a determinação da característica do agente produtor das formas simbólicas, o terceiro e último enfoque, se volta a considerações relacionadas ao contexto sócio-histórico que envolve as circunstâncias e as condições socialmente diferenciadas em que as mensagens são recebidas por pessoas particulares.

Estudos mais exaustivos devem explorar especialmente a pesquisa etnográfica, que considerará questões mais particulares como classe, gênero, idade, etnia, situação geográfica, dentre outros. O interesse é avaliar como pessoas particulares, situadas em circunstâncias específicas se envolvem diretamente com as formas simbólicas e as incorporam em suas vidas quotidianas.

Para este ensaio considera-se a revolução digital que já alcançava todas as esferas das atividades humanas e que foi intensificada pelo contexto da pandemia. A realidade da sociedade contemporânea em 2011 já era considerada como em processo de midiatização, depois de mais de 10 anos e após um processo de isolamento social que ampliou a utilização das ferramentas de conexão remota, deve-se considerar que houve uma aceleração do processo em andamento:

> Em uma sociedade em midiatização, o religioso não pode ser explicado nem entendido sem se levar em conta o papel das mídias, porque elas não são meros meios de transmissão de informação, nem apenas extensões dos seres humanos, mas sim o ambiente no qual a vida social se move. Na transformação cultural de hoje, as mídias organizam e impregnam o social, e passamos a viver em uma realidade sociocultural de permanente comunicação midiatizada" (SBARDELOTTO, 2011, Internet).

Essas características etnográficas do espaço de apropriação das formas simbólicas contribuem para o delineamento das configurações cartográficas do contemporâneo, expressas através das configurações sociais deste contexto pós-pandemia no qual se expressa essa cultura digital do sagrado:

> Junto com o desenvolvimento de um novo meio, como a Internet, vai nascendo também um novo ser humano e, por conseguinte, um novo sagrado e uma nova religião [...]. Hoje, o transcendente se digitalizou. E, como o Moisés bíblico, as pessoas sobem a montanha digital porque veem uma sarça ardente em seu topo e buscam a presença de Deus na Internet. Portanto, se as mídias digitais como a internet hoje "viraram um templo", com tantas ofertas de sagrado disponíveis, cabem analisar como isso aconteceu, que templo-Igreja é esse e que relação fiel/Deus se manifesta em meio a seus bits e pixels (SBARDELOTTO, 2011, Internet).

Interpretação / Reinterpretação

As ponderações desinentes dos dados resultantes das pesquisas configuradas a partir do enfoque tríplice, se ajustam a partir de três realidades comunicadas neste processo, sendo a primeira ligada à identidade eclesiástica no contexto de estabelecimento da cultura digital do sagrado, que se verifica em autêntica habilitação, tendo em vista sua atuação no decorrer da história em uma profunda relação com a transmissão da mensagem que lhe foi outorgada.

A segunda realidade se relaciona com a verificada desenvoltura eclesiástica relacionada a produção das formas simbólicas, que analisadas no seu todo por meio de uma análise semiótica, revela profundo dinamismo em relação às características das novas formas de ser e fazer no que tange a aplicabilidade das linguagens.

Por último, os dados relacionados às condições sócio-históricas de recepção e apropriação das formas simbólicas, apontam para uma sociedade midiatizada que já não se move fora da conectividade, como uma tendência irremediável e progressiva, atualmente acelerada pelas condições de segurança protocolar patentes no mundo pós-pandemia.

O referido panorama não aponta para outra interpretação do processo, senão a consolidação da prática de uma espiritualidade virtual, que tradicionalmente contrasta com o significado de culto dentro da tradição judaico-cristã, diretamente relacionado com a assembleia presencial do grupo de indivíduos pertencentes a comunidade de fé (FRAME, 2006).

Considerações finais

O ensaio analítico ora apresentado cumpre o papel de elemento provocativo referencial para o desenvolvimento de pesquisas com aplicações elaboradas das várias ferramentas disponíveis e aplicáveis nos três diferentes enfoques propostos pela metodologia da HP. Pesquisas em formatos adequados a estudos exaustivos e sistemáticos poderão encontrar importante posicionamento no que tange a compreensões do futuro da expressão da religiosidade cristã no cenário contemporâneo pós-pandemia.

Referências

ADAM, J. C., e SBARDELOTTO, M. (2021). **Liturgia online na pandemia: reflexões sobre as práticas religiosas de católicos e luteranos no Brasil.** PLURA, Revista De Estudos De Religião/PLURA, Journal for the Study of Religion, 12(1), 43-60. Disponível em: https://revistaplura.emnuvens.com.br/plura/article/view/1813

BÍBLIA DE ESTUDO GENEBRA. **São Paulo e Barueri: Editora Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil**, 1999. 1728 p.

FRAME, John. **Em Espírito e em Verdade.** São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2006, 208 p.

GONZÁLES, Justo. L. **História Ilustrada do Cristianismo.** v. II. São Paulo: Vida Nova, 2011.

MENDES, Artur. **Culto Online: Luz, câmera, adoração!** Brasil Presbiteriano, São Paulo, Ano 63, n. 801, Ago. 2021, 20 p.

PEREZ, C. **Signos da marca: expressividade e sensorialidade.** São Paulo: Editora Thomson Learning, 2004.

PUNTEL, Joana T. **Igreja e comunicação na contemporaneidade.** Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos – ECA/USP. Ed 20. São Paulo SP, 2007. Disponível em: file:///C:/Users/lucas/Downloads/69837-Texto%20do%20artigo-92973-1-10-20140111.pdf Acesso em 31 jul. 2021.

RICOUER, Paul. **Hermeneutics and the human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation.** Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

SBARDELOTTO, Moisés. **Igreja e internet: uma relação de amor e ódio.** Entrevista especial com Moisés Sbardelotto. Instituto Humanitas Unisinos. São Leopoldo RS, 2011. Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/44693-igreja-e-internet-uma-relacao-de-amor-e-odio-entrevista-especial-com-moises-sbardelotto Acesso em 31 jul. 2021.

SOUSA, M. T. **Igreja eletrônica, religiosidade midiática, religiosidade midiatizada: Conceitos para pensar as relações entre mídia e religião.** Matrizes. v. 15, n. 1, São Paulo, jan./abr. 2021. 275-298 p. Disponível em: DOI: http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v15i1p275-298

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** 9ª ed. Petrópolis RJ: Vozes, 2011.

PAULUS FAPCOM