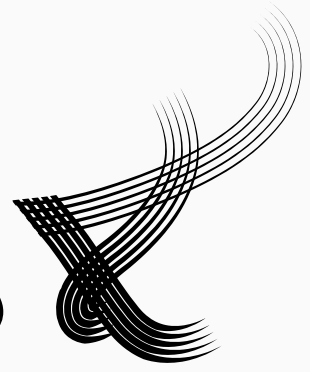


Arteriais



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



Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores

Arteriais



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

MANESCHY, Orlando, MARTINS, Bene Afonso, MENDES, Ana Flávia (org.)

Revista Arteriais, Ano 04, n. 06 – Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, junho de 2018
182 p.

ISSN 2446-5356

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

I. Universidade Federal do Pará

ARTERIAIS >>>

Ano 04 | n. 06 | 2018

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA

Pró-Reitoria de Pesquisa | Periódicos – Portal de Revistas Científicas da UFPA

Reitor

Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Pró-Reitor de Pesquisa

Prof. Dr. Rômulo Simões Angélica

Diretora de Pesquisa

Profa. Dra. Germana Maria Araújo Sales

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Adriana Azulay

Diretor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte

Joel Cardoso

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes

Ana Flávia Mendes

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

José Afonso Medeiros de Souza

Coordenadora do PROF-ARTES/ Mestrado Profissional

Denis Bezerra

FICHA TÉCNICA

Editores científicos

Orlando Maneschy | Bene Afonso Martins | Flávia Mendes Sapucahy

Editores Responsáveis

Keyla Sobral | Breno Filo

Bolsista do programa

Keyla Sobral | Carol Magno

Comitê editorial

Bene Afonso Martins | Ana Flávia Mendes | Orlando Maneschy

Conselho Editorial

Visuais

Afonso Medeiros, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cristina Freire, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Elisa Souza Martinez, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jens Michael Baungarten, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo-SP.
João Paulo Queiroz, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa - Portugal.
Lúcia Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Mabe Bethônico, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Maria Beatriz Medeiros, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Ivone dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Maria Luiza Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Marisa Mokarzel, Universidade da Amazônia, Belém-PA.
Norval Baitello Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Orlando Maneschy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Rosana Horio Monteiro, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.
Sérgio Basbaum, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Valzeli Sampaio, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Musicais

Carlos Augusto Vasconcelos Pires, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Carlos Sandroni, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE.
Catarina Domenici, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Celso Loureiro Chaves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Tourinho, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Diana Santiago, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Fernando Iazzetta, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jusamara Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Líliam Barros Cohen, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.
Paulo Castagna, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo-SP.
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém-PA.
Robin M. Wright, University of Florida, Florida-EUA.
Samuel Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Sérgio Figueiredo, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC.
Sonia Chada, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Sonia Ray, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.

Cênicas

Ana Flávia Mendes Sapucahy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
José Denis de Oliveira Bezerra, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Maria de Lourdes Rabetti, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Fernando Marques, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Manuel Batista, Universidade do Minho e de Aveiro, Minho, PT.
Miguel Santa Brígida, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Wladilene de Sousa Lima (Wlad Lima), Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Revisão:

Carol Magno

Revisão Técnica:

Keyla Sobral | Orlando Maneschy

Programação Visual:

Keyla Sobral | Breno Filo | Orlando Maneschy

Diagramação:

Breno Filo

Capa:

Bené Fonteles, Corpo em Obra, ensaio fotográfico de Mario Cravo Neto, São Paulo, 1983.

Agradecimentos:

Bené Fonteles

Marcos Câmara de Castro

Fernando Lacerda Simões Duarte

Líliam Barros

Marcos Cohen

Moema Alves

Marivi Véliz

Amanda M. P. Leite

Sávio Stoco

Ricardo Agum Ribeiro

Carmen Palumbo

Regina Johas

Elaine Athayde Alves Tedesco

SUMÁRIO

Editorial	10
Portfólio	13
Bené Fonteles	
Arranjo ou composição? Usos e abusos do idealismo na pesquisa musicológica e na educação musical	45
Marcos Câmara de Castro	
Para servir a Deus e à Nação: a recepção da música religiosa de José Maurício Nunes Garcia no panorama da restauração musical católica no Brasil	58
Fernando Lacerda Simões Duarte	
21 - Experimentação Poética: arte e memória de uma comunidade no nordeste do Pará, Amazônia, Brasil	75
Líliam Barros	
Marcos Cohen	
Estéticas Nômades: Belém, Manaus e o circuito nacional do comércio de arte	82
Moema Alves	
Entre o arquivo de Aruanda e o repertório do amor, a passagem queer até uma outra Brasilidade: Uma análise dos videoclipes das canções “Cavaleiro de Aruanda”, interpretada por Ney Matogrosso, e “Carta de Amor” de Maria Bethânia	95
Marivi Véliz	
Vou postar no Instagram! O narcisismo e a fotografia contemporânea	106
Amanda M. P. Leite	

A geração 80 e a trajetória de Cristóvão Coutinho: a eloquência da pintura e a discrção do grafitti <i>art</i> (1985–2017)	116
Sávio Stoco Ricardo Agum Ribeiro	
A opção terceiro-mundista de Mário Pedrosa	131
Carmen Palumbo	
Arte na Era do Antropoceno	142
Regina Johas	
A fotomontagem na timeline: o vídeo Aféfé Ikú de Samy Sfoggia	150
Elaine Athayde Alves Tedesco	
Instruções aos autores de textos	158
<i>Instructions for the authors</i>	

REVISTA ARTERIAIS >>> EDITORIAL

A Revista Arteriais lança sua edição nº 6 com artigos que discutem questões importantes de Norte ao Sul do Brasil, engendrando um pensamento crítico e reflexivo acerca das artes visuais, música, videoarte, e demais proposições poéticas realizadas em nosso país. A Arteriais é a primeira revista de pós-graduação em artes da Amazônia, e objetiva estabelecer um processo dialogal entre artistas, pesquisadores e críticos, com a premissa de criar espaço para um debate significativo, aberto e potente.

Na seção *PORTFÓLIO Bené Fonteles* apresenta sua arte com matrizes da cultura brasileira, mitos e referências de vários saberes. Sua natureza-xamã, é um estar na vida, uma maneira de fazer arte de forma sensível com grande teor político, que se mistura com sua própria existência. *Antes Arte do que Tarde*, exclama o artista! Evocando-nos, partilhando conosco sua experiência artística e a verve de uma voz resistente, que nos envolve com suas performances, instalações e imagens.

Na seção *ARTIGOS*, temos reflexões e apontamentos sobre distintos processos artísticos, em *Arranjo ou composição? Usos e abusos do idealismo na pesquisa musicológica e na educação musical*, Marcos Câmara de Castro sugere que a hipótese idealista, às vezes indica padrões arbitrários e opressores, e que esta despreza todo um patrimônio que se apresenta na diversidade; o artigo propõe uma visão materialista que se direciona para uma perspectiva crítica do senso comum e sinaliza outras formas relacionais possíveis. Também abordando procedimentos musicais, *Para servir à Deus e à Nação: A recepção da música religiosa de José Maurício Nunes Garcia no panorama da restauração musical católica no Brasil*, Fernando Lacerda Simões Duarte analisa como a música religiosa de Garcia foi percebida no cenário brasileiro, repercutida por críticos e por parte da historiografia, tornando-se um mito fundador da brasilidade na música sacra. Memória e identidade são referenciais acionados na perspectiva do autor que aponta para uma equiparação cultural com a Europa como principal argumento para aceitação, ainda que de maneira negociada em alguns aspectos, refletindo sobre os mecanismos complexos envolvidos.

A conversação entre as linguagens fomenta o debate fluído no artigo *21 - Experimentação poética: arte e memória de uma comunidade no Nordeste do Pará, Amazônia, Brasil* onde Líliam Barros e Marcos Cohen refletem sobre a transversalidade entre música, prosa, poesia, fotografia e desenho. Tendo como viés interpretativo uma pesquisa histórica e etnográfica de uma comunidade rural amazônica, foram desenvolvidas quatro crônicas e uma poesia pela autora do livro, quatro fotografias da mesma autora, cinco desenhos do artista paraense João Bento, e cinco músicas para piano e clarinete do compositor paraense Marcos Cohen constituindo, no encontro com a comunidade, um conjunto especial de trabalhos. Em *Estéticas nômades: Belém, Manaus e o circuito nacional do comércio de arte*, Moema Alves analisa, através do caso da viagem do pintor fluminense Antônio Parreiras para o Norte do Brasil, como se dava a articulação no mercado da arte e no fluxo dos artistas, e como circulavam as obras, sugerindo que esse deslocamento não é só geográfico, mas possui questões que permeiam nossa leitura da história da arte no Brasil.

No artigo *Entre o arquivo de aruanda e o repertório do amor, a passagem queer até uma outra brasilidade: uma análise dos videoclipes das canções "Cavaleiro de Aruanda", interpretada por Ney Matogrosso, e "Carta de Amor" de Maria Bethânia*, Marivi Véliz reflete sobre dois vídeos que, de forma potente, abordam os temas sexualidade, gênero e tradições populares: "Cavaleiro de Aruanda", interpretada por Ney Matogrosso, e "Carta de Amor" por de Maria Bethânia; articula sobre as recriações de estéticas ancestrais e os rituais presentes nas imagens constituídas pelos artistas em seus cantos-invocações.

No âmbito da fotografia temos o artigo *Vou postar no instagram! O narcisismo e a fotografia contemporânea*, de Amanda M. P. Leite, onde aborda a vaidade, o fetichismo visual contemporâneo e as possibilidades de tomar a fotografia como um dispositivo que necessita ser pensado e empregado como aparato de ruptura de práticas sedantes, em um mundo repleto de imagens. No artigo *A geração 80 no Amazonas e a trajetória de Cristóvão Coutinho: a eloquência*

da pintura e a descrição do graffiti art (1985–2017), Sávio Luis Stoco e Ricardo Agum Ribeiro refletem acerca da geração de artistas dos anos 1980 que movimentou o cenário artístico em Manaus, além de discutirem a trajetória do artista amazonense Cristóvão Coutinho, com análise sobre um período histórico que requer atenção, revelam embates e complexidades ainda pouco discutidas, bem como evidenciam a significação do percurso artístico de Coutinho.

Em *A opção terceiro-mundista de Mário Pedrosa*, Carmem Palumbo tem como objetivo lançar luz ao trabalho de Pedrosa, no sentido de revelar o desejo de descolonizar o pensamento, e assumir para o Brasil um protagonismo, um locus de enunciação das narrativas que foram subalternizadas ao longo da história nos países do terceiro mundo. No artigo *Arte na era do Antropoceno*, as implicações dos impactos ambientais empreendidos pelo homem são pontos de atenção para se pensar esta nova era geológica, discutida em outras áreas do conhecimento, e observadas aqui na relação entre arte e natureza e suas implicações ideológicas no contexto da arte, a partir das questões tratadas no Projeto *Rotas Esquecidas*. Em *A fotomontagem na timeline: o vídeo Aféfé Ikú de Samy Sfoggia*, Elaine Tedesco faz uma leitura do vídeo constituído a partir de processos híbridos do uso de fotografias, imagens em movimento e apropriação de vídeos e áudios da internet, relacionando o processo de edição do artista ao princípio das fotomontagens, estabelecendo diálogo com a história da fotografia e teóricos da imagem.

São múltiplos olhares que nos convidam a ampliar nossas perspectivas de ver a arte!

Os editores

Belém do Pará, verão 2018.

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores

PORTFOLIO >>> BENÉ FONTELES



Corpo em Obra, ensaio fotográfico de Mario Cravo Neto, 1983
São Paulo

RITOS DE BENÉ FONTELES

Ouviu-se ao longe um assobio, ecoou do fundo da mata. Seria um animal? Um ente da natureza? Ou ainda os espíritos dos antepassados?

Bené Fonteles é um artista vigoroso. Sua produção dialoga com matrizes da cultura brasileira, mitos e referências de várias culturas. Arte ambiental, performance, arte-política, tudo se mescla no fluxo de sua vida. O artista xamã ativa forças atávicas e nos conclama a uma viagem por regiões por vezes pouco exploradas, convidando-nos a um despertar, ora interior, ora em relação ao mundo em que habitamos.

Em um caminho poético, Fonteles coleciona e ativa objetos, vestígios, memórias de experiências que traz para o campo da arte e da transcendência. Organiza pedras como totens na paisagem. Sua militância pela natureza vem de décadas, da mesma forma como a sua compreensão sobre o papel do homem em relação a terra - Gaia - se manifesta. Talvez possamos intuir que a produção desse artista xamã dê-se exatamente em um território de experimentação de vida, em que o sujeito ativa seus espaços como territórios de potências cerimoniais.

Antes Arte do que Tarde é o título de um ambiente ritual que desenvolve desde os anos 1970. Também percebemos rituais distintos, como *assentamento da ex-cultura Xangô*; *rituais com a paisagem* até chegarmos à constituição da *OcaTaperaterreiro*, criado para a 32ª Bienal de São Paulo, todos como forma de acionar campos de potências para a vida e para *o corpo em obra*.

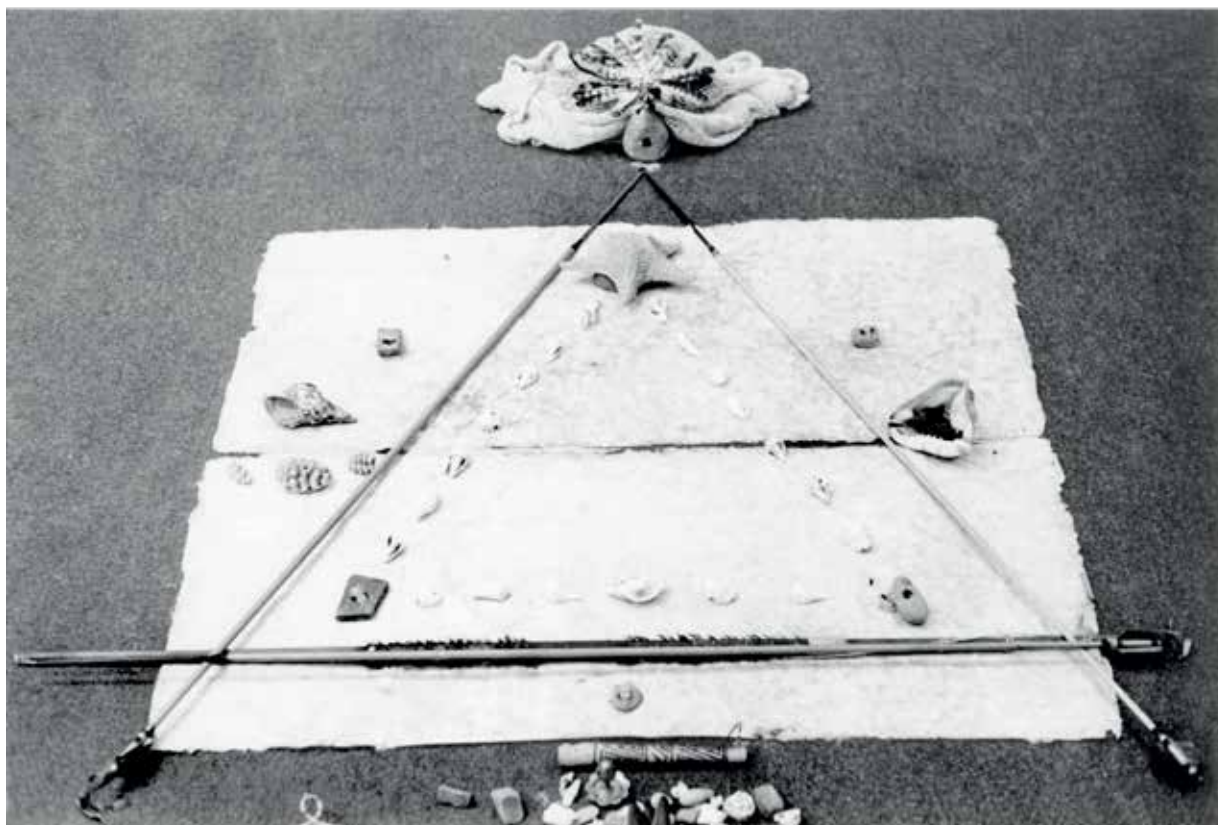
Bené Fonteles se faz presente onde se propõe e amálgama suas experiências de vida, objetos coletados, energias captadas em meio a sudários, mesas, altares e processos. São colagens, arte postal, assemblages, que se somam a uma posição política de estar no mundo, atravessadas por mitopoéticas que permeiam sua busca enquanto sujeito que transpira em sua arte o invisível do instável da vida.

E que escolhamos antes arte do que tarde. O mundo nos chama!

Orlando Maneschy



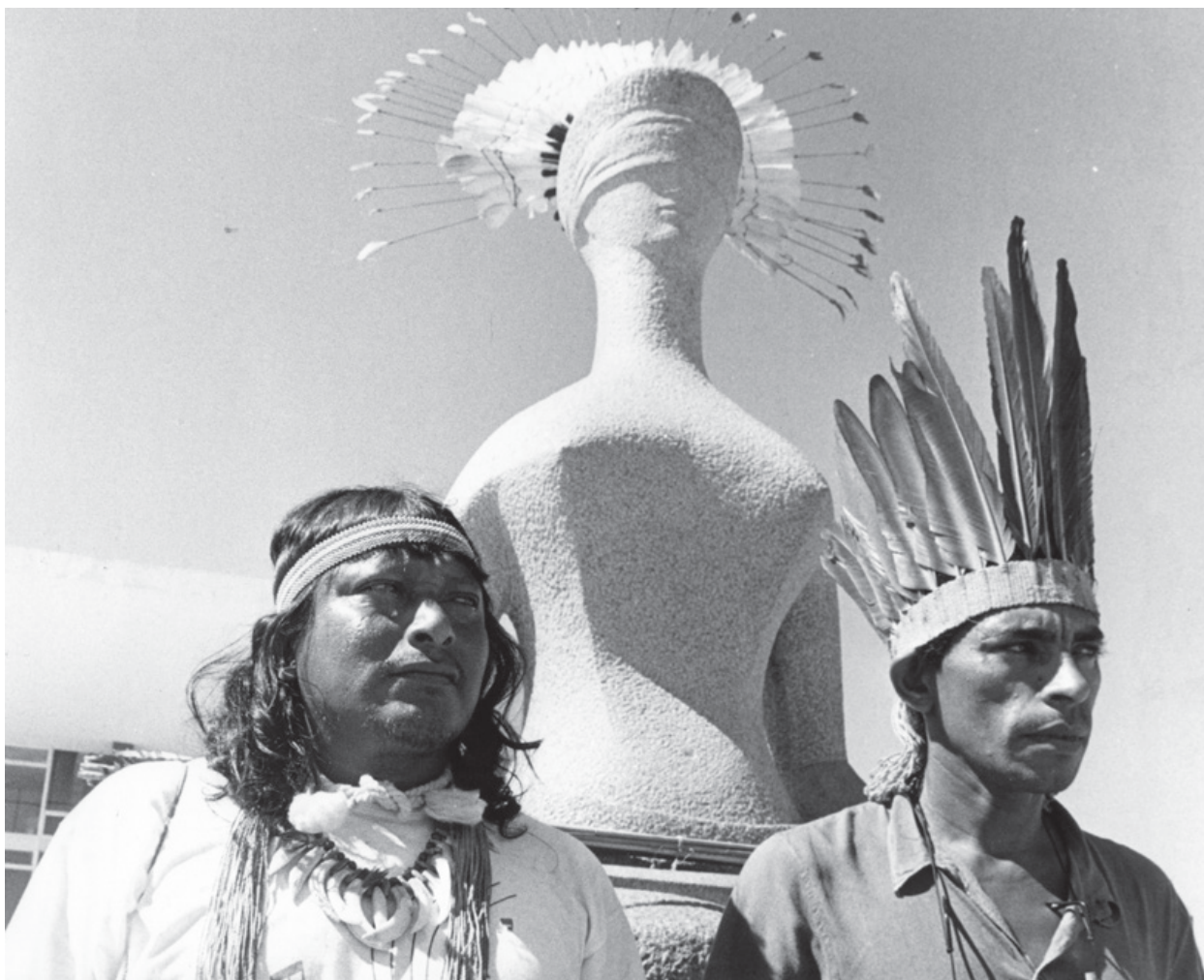
Antes arte do que tarde – ambiente ritual no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1977
Salvador.



Antes arte do que tarde – ambiente ritual no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1977
Salvador.



Sem título, 1980
Colagem-xerografia.



Em 1996, em parceria com o Cimi-CNBB, cria para a manifestação sócio-cultural na Praça dos Três Poderes, em favor da demarcação das terras indígenas, uma interferência com cocar e flechas na escultura representando a justiça, de Alfredo Cheschiatti. A manifestação produziu fortes e contundentes imagens que ocuparam as capas dos principais jornais no país e no exterior.



Manifestação–interferência na escultura que representa a justiça com cocar, dois índios Carajás-TO, 1996
Praça dos Três Poderes – DF.



Ritual de assentamento da ex-cultura Xangô, fotos de Mário Friedlander, 1988
Chapada dos Guimarães – MT.



Ritual de assentamento da ex-cultura Xangô, fotos de Mário Friedlander, 1988
Chapada dos Guimarães – MT.



Rituais com a paisagem, fotos de Mário Friedlander, 1980
Chapada dos Guimarães – MT.



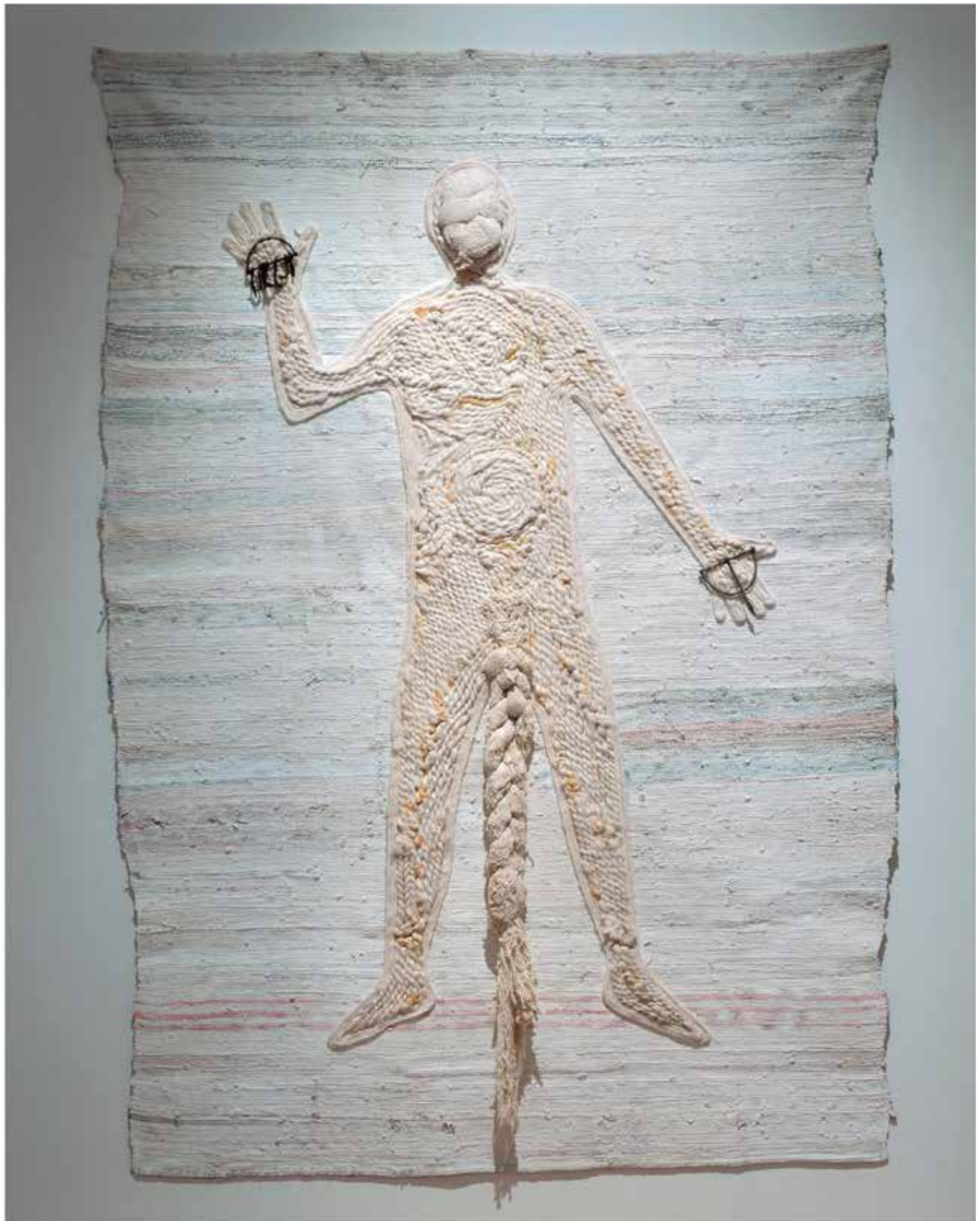
Áudiovisual A Natureza do Artista, fotos Sérgio Guimarães, década de 1980
Chapada dos Guimarães – MT.



A santa ceia brasileira, foto Mila Petrillo, 2005
Brasília-DF.



O poeta/Xamã, foto de Mila Petrillo, entre 1999 e 2004
Brasília, São Paulo e Curitiba.



Sudário | Ogum-Oxóssi, 2003/2004
Brasília-DF.



Sudário | Oxóssi, 2001
Brasília-DF.



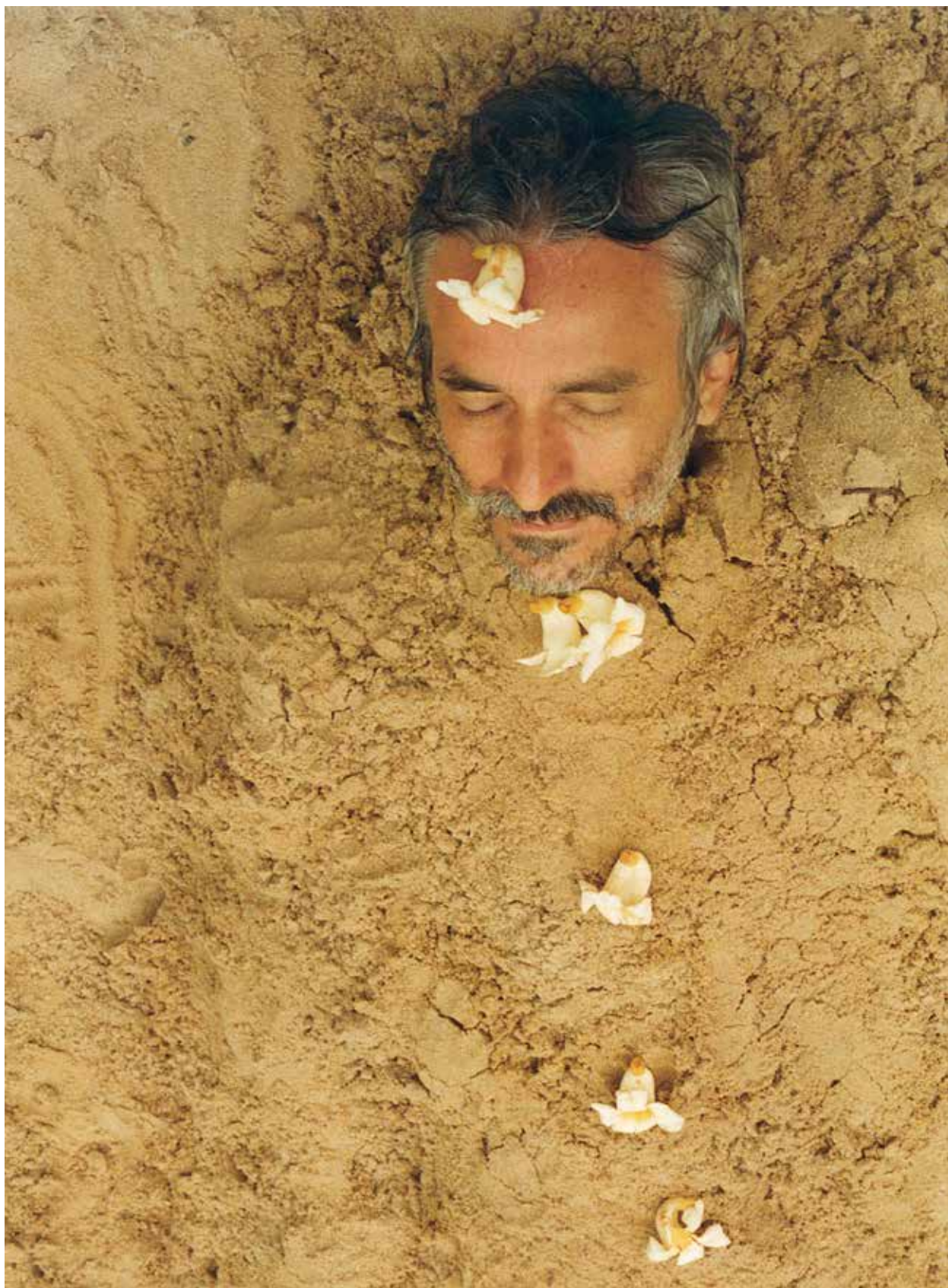
Sudário | Morte e ressurreição, 2001
Brasília-DF.



S/Título, 2009
Museu de Arte Contemporânea do Ceará.



Corpo em obra, fotos de Yara Magalhães, 1990
Pirenópolis-GO.



Corpo em obra, fotos de Yara Magalhães, 1990
Pirenópolis-GO.



Cachoeira Cristal, foto de Sérgio Guimarães, 1980
Chapada dos Guimarães – MT.



Xangô, foto de Mario Friedlander, 1987
Chapada dos Guimarães – MT.



Altar na OcaTaperaterreiro, foto Fundação Bienal de SP, 2016
32ª Bienal de São Paulo – SP.



Rituais na Oca Tapera Terreiro, foto Fundação Bienal de SP, 2016
32º Bienal de São Paulo – SP.



OcaTaperaterreiro, foto da Fundação Bienal de SP, 2016
32º Bienal de São Paulo – SP.





Ritual no Instituto Tomie Ohtake, fotos de Duda Gulman e Leandro, 2018
São Paulo-SP.



Ritual no Instituto Tomie Ohtake, fotos de Duda Gulman e Leandro, 2018
São Paulo-SP.



Tempo Tempo Tempo Tempo, arte ambiental, espaço para vivências e contemplação da paisagem, 2018
Usina de Arte – PE.





Tempo Tempo Tempo Tempo, arte ambiental, espaço para vivências e contemplação da paisagem, 2018
Usina de Arte – PE.



Orlando Franco Maneschy (Texto).

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

Bené Fonteles (Portfólio).

José Benedito Fonteles (Bragança, PA, 1953). Artista plástico, jornalista, editor, escritor, poeta e compositor. Inicia sua carreira em 1971, expondo no 3º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará. Em Fortaleza, trabalha como jornalista. Durante as décadas de 1970 e 1980, integra anualmente diversas exposições coletivas, nacionais e internacionais, ligadas à arte postal e a pesquisas de novos meios de expressão. Nesse período, participa de quatro edições da Bienal Internacional de São Paulo (1973, 1975, 1977 e 1981). Realiza, ainda, a partir de 1974, diversas mostras individuais, no Brasil e no exterior. Entre 1983 e 1986, dirige o Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP) da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Na década de 1980, envolve-se em projetos e movimentos voltados à preservação ecológica, procurando uni-los à criação artística. Em 1991, muda-se para Brasília, onde mantém atuação como ativista ecológico e organizador de eventos artísticos. Em 1997, organiza a montagem da sala especial do artista baiano Rubem Valentim (1922–2001), no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA). Entre os livros que publica, destacam-se O Livro do Ser (1994) e O Artista da Luz (2001), sobre Rubem Valentim. Seu trabalho como compositor está reunido no CD Benditos, lançado em 2003, que agrupa três trabalhos anteriores, Bendito (1983), Silencioso (1989) e Aê (1991). Em 2003, recebe da Presidência da República a comenda Ordem do Mérito Cultural. Coordenador do Movimento Artistas Pela Natureza há 30 anos.

ARRANJO OU COMPOSIÇÃO? USOS E ABUSOS DO IDEALISMO NA PESQUISA MUSICOLÓGICA E NA EDUCAÇÃO MUSICAL

ARRANGEMENT OR COMPOSITION? USES AND ABUSES OF THE IDEALISM IN THE MUSICOLOGICAL RESEARCH AND IN THE MUSICAL EDUCATION

Marcos Câmara de Castro
Departamento de Música da FFCLRP/USP

Resumo

Este artigo sugere que a hipótese idealista, às vezes dita, parâmetros arbitrários, ignora a riqueza da diversidade. Proponho uma visão materialista que possa contribuir para uma abordagem musicológica e pedagógica na direção de uma crítica do senso comum. Além das hegemonias, e através da proposição de seis categorias-chave da concepção idealista, sugiro um conceito de composição musical que abranja todo trabalho de invenção a partir de elementos conhecidos - inclusive a paródia - e um questionamento da robustez (resiliência à mudança diante da diversidade) do conceito de música e suas implicações na educação musical, a partir do que chamei de "nostalgia do *Quadrivium*". Essa discussão é ilustrada pela análise do estudo de Camargo (2010) sobre arranjos e composições corais, com o objetivo de legitimar os assim chamados "arranjos corais" que brotam das necessidades do dia a dia das práticas amadoras, coordenadas por músicos profissionais, recuperando assim uma antiga noção dos tempos de Josquin.

Palavras-chave:

Composição/arranjo coral; idealismo; materialismo; musicologia; educação musical.

INTRODUÇÃO - "TODA UNANIMIDADE É BURRA"

Hudson refiere que muchas veces en la vida emprendió el estudio de la metafísica, pero que siempre lo interrumpió la felicidad.

(BORGES, in Sobre "*The purple land*", 1941)

It was an intense excitement, after having supposed the sensible world unreal, to be able to believe again that there really were such things as tables and chairs.

(RUSSELL, 1967/2010, p.136)

Abstract

*This article suggests that the idealism sometimes, as an hegemonic thought, dictates arbitrary parameters and ignores the richness of diversity. I present a materialistic vision that can contribute to a musicological and pedagogical approach, differently from current standards and toward a renewal of common sense. Beyond the hegemonies, and through a proposition of six key categories of the idealism thought, I propose, in the light of the materialistic hypothesis, a conception of musical composition as an invention from known elements - including parody - and questioning the robustness (resilience to change in face of diversity) of the concept of music and its implications on musical education, starting from what I called "nostalgia of the *Quadrivium*". This discussion is illustrated by the analysis of Camargo's study (2010) on arrangements and choral compositions, in order to legitimize these so-called "choral arrangements" that spring from the necessities of day-to-day amateur practices, coordinated by professional musicians and, in so doing, recovering an ancient notion from the Josquin's times.*

Keywords:

Choral composition/arrangement; idealism; materialism; musicology; musical education.

Bellard-Freire (2010, p.14) parte da hipótese de que "toda pesquisa reflete a visão de mundo do pesquisador" e, "portanto, expressa alguns valores e convicções ideológicas que priorizam um olhar predominantemente objetivista ou subjetivista sobre o fenômeno estudado", ressaltando que "uma abordagem pode contribuir para a outra" (ibid.)¹. Creio que uma oposição mais ampla está presente na pesquisa

em música, permeia os estudos musicais e tem predominado nas publicações do campo artístico em geral e na música em particular. Em análises subjetivas ou objetivas; em abordagens qualitativas ou quantitativas; no relativismo ou nas grandes narrativas totalizantes ou etnocentristas; no construtivismo ou em métodos ortodoxos; no individualismo ou no holismo, subjaz hegemonicamente o idealismo em detrimento do materialismo. Rezende (2004) assim define as duas hipóteses:

IDEALISMO 1. Doutrina que afirma a realidade das ideias independentes e superiores ao mundo sensível (Platão). 2. Idealismo transcendental: doutrina que define fenômenos como simples representações, não como coisas em si (Kant). 3. Doutrina que afirma que a realidade primeira é o pensamento, todas as coisas materiais sendo simples produtos do ato de pensar (REZENDE, 2004, p.300).

MATERIALISMO 1. Doutrina que afirma que a única realidade é a matéria (Demócrito, Epicuro, La Mettrie, d'Holbach). 2. Conjunto de teorias que admite que a realidade primeira e primordial de tudo é a matéria, esta só se alterando quantitativamente (...) (REZENDE, 2004, p.302).

Lembrando que nem todo materialismo é necessariamente ateu, de esquerda ou marxista e nem todo idealismo é de direita ou teísta, o conhecimento que se tem privilegiado no campo artístico tem sido o idealismo. Não partir da hipótese idealista também é produção de conhecimento. O simples exercício de mudar de hipótese já é em si saudável e recomendável e é através dele que se constrói a autonomia, o “torna-te a ti mesmo”, de Píndaro. Russell diz que:

Se é para haver tolerância no mundo, uma das coisas que se deveria ensinar nas escolas é o hábito de provas de ponderação, e a prática de não dar total assentimento a proposições as quais não haveria a menor razão para considerá-las verdadeiras. Por exemplo, a arte de ler jornais deveria ser ensinada. O professor deveria selecionar algum incidente que ocorreu há uns bons anos, e despertar as paixões políticas de seu tempo. Ele deveria então ler para o aluno o que foi dito nos jornais de um lado, o que foi dito por aqueles do outro lado, e alguma consideração imparcial sobre o que realmente aconteceu. Ele deveria mostrar como, a partir da consideração tendenciosa de ambos os lados, um leitor experiente poderia inferir sobre o que realmente aconteceu, e com isso fazê-los compreender que tudo nos jornais é mais ou menos inverídico. O ceticismo cínico que resultaria desse aprendizado faria com que a criança, em sua vida futura, ficasse imune àqueles apelos ao idealismo

pelos quais gente decente é induzida a promover esquemas de pessoas inescrupulosas (RUSSELL, 1922, pp.40-41)².

Tudo que é hegemônico é redutivo e arbitrário. Em linguagem mais direta, “toda unanimidade é burra”, como teria dito Nelson Rodrigues, ou como teria dito Lippmann, “quando todo mundo pensa igual, ninguém está pensando”³. Se o idealismo não fosse hegemônico, muito haveria de se aprender com o materialismo - que não é necessariamente marxista ou ateu⁴, e remonta aos tempos de Demócrito, contemporâneo de Platão. Até mesmo o pensamento chinês arcaico, tão bem analisado por Yu-Kuang-Chu (In CAMPOS, 1986, pp.222-261) mostra que idealismo e materialismo têm muito a ganhar se caminham juntos, sob a luz do pensamento relacional e dialético (que também não é prerrogativa exclusiva do materialismo, como mostram Hegel e Feuerbach⁵).

A crescente divisão social do trabalho, na cultura capitalista, levou a categorias profissionais tão distintas no campo musical que a norma hegemônica é que legitima as especializações dentro do campo. Desde os tempos de Josquin, e mesmo antes, na música ocidental a composição e o arranjo andavam de mãos dadas e não deveria haver distinção de valor entre essas técnicas. Aliás, a própria noção de composição musical só aparece com força na medida em que a música se torna uma mercadoria - como tudo no Capitalismo - e engendra a noção de direito autoral que, até hoje, só favorece o capital em detrimento do... autor. Compagnon⁶ diz que, em literatura, “os textos começaram a ter realmente autores quando esses puderam ser punidos, isto é, assim que os discursos puderam se tornar transgressivos”.

AS CONSEQUÊNCIAS DA HIPÓTESE IDEALISTA NA PESQUISA E NO ENSINO MÚSICAIS E O QUE PODERIA SER UMA APLICAÇÃO DA HIPÓTESE MATERIALISTA

Duarte e Mazzotti⁷ (2000) apresentam o “resultado de análise retórica dos discursos sobre música, recolhidos por meio de entrevistas aplicadas a 20 professores de música, atuantes em escolas do município do Rio de Janeiro”, que refletem a formação desses professores, e de alguma forma também o que se veicula nas

pesquisas acadêmicas das quais são “vítimas”, na medida em que leem a produção sobre educação musical que vaza da academia, colocando-se a par do estado da arte.

Na avaliação que os autores fazem dos discursos encontramos certas crenças recorrentes como no conceito de “gênio”, no valor romântico da unicidade da expressão, na música como linguagem que expressa emoção (por isso hierarquicamente superior a outras linguagens); na intuição do artista criador - o que coloca a música e seu ensino na esfera do inefável, cabendo ao professor, na melhor das hipóteses, “unicamente descobrir, desvelar, a essência criativa do aluno” (ibid.). Como diz Schroeder,

E isso, educacionalmente, é extremamente desastroso, pois provoca, de antemão, uma classificação dos alunos em “musicais” ou “não musicais” e uma conseqüente apatia por parte de muitos educadores em relação aos considerados menos favorecidos, que geralmente são levados em “banho-maria” até que desistam, por se verem totalmente inaptos para a música.

“Essa maneira de ver”, continuam os autores, “nega a negociação presente em qualquer trabalho de produção e nega, também, as situações argumentativas próprias desse trabalho”, não havendo “lugar para os homens, apenas para algo transcendente que opera através dos homens, seja ela a essência criativa ou a própria música, tomada como valor absoluto, assim como Deus”.

Partindo do pressuposto de Michel Onfray (2006, p.17) de que “a escrita da história da filosofia grega é platônica” e que “a historiografia dominante no Ocidente liberal é platônica”, vemos que o idealismo pitagórico-platônico-cristão venceu a batalha no campo filosófico e toda iniciativa materialista tem sido sistematicamente rechaçada e denegrida ao longo dos séculos, em favor de um idealismo muitas vezes opressor e aristocrático. Passo a sugerir seis categorias-chave da concepção idealista em música, à luz da hipótese materialista:

1. **Gênio** - sobre a história do conceito de gênio, temos o pioneiro artigo de Edward Lowinsky, publicado em 1964, a que se seguiram vários trabalhos, inclusive recentes, que podem iluminar a construção histórica de uma das bases do pensamento idealista em música: NASH (1964), MURRAY (1989), DENORA & MEHAN (1993) e DENORA (1995). Lowinsky introduz sua

história do conceito de gênio vislumbrando uma “futura civilização, uma civilização de anônimos (;), que será uma civilização sem heróis, sem gênios, sem paladinos, sem galeria de deuses”, não sem concluir que “escolha, decisão e criação serão sempre dignas da existência humana”.

2. **Cânone** - Outro conceito integrante da concepção idealista é a ideologia do cânone, tão bem historiado por William Weber em que ressalta que a ideia de cânone está tão arraigada na atividade do musicólogo que pode parecer mais que perverso questioná-la. E continua “*Aonde nos leva um ponto de vista desconstrutivista, tal como expresso aqui? O quanto devemos nos tornar céticos com relação às santificadas tradições recebidas da tradição romântica? Por um lado, o cânone musical deve ser visto como bem menos unificado, contínuo, e coerente do que é frequentemente assumido; só por que algumas obras persistem não pode sempre ser atribuído a julgamentos musicais fundamentados. Mais importante que tudo, a autoridade canônica tem sido frequentemente manipulada para propósitos de esnobismo e elitismo social. Por outro lado, uma perspectiva histórica da evolução do cânone musical sugere a continuidade da tradição do artesanato, um respeito pela construção disciplinada e artística da música. Por mais que isso possa soar ingênuo, uma visão desconstrutivista pode em última análise manter a fé na tradição clássica. Para manter um balanço entre essas duas perspectivas é necessário integrar teoria e empirismo, no intuito de evitar os extremismos cegos encontrados em alguns praticantes de cada uma das abordagens*” (In COOK & EVERIST, 2010, pp.336-355). Entendido como estratégia de exclusão e política de memória (GINZBURG, 2012), seria útil investigar sua construção, suas pressões sobre o repertório e seu papel na educação musical, nas práticas amadoras e na composição musical.

3. **Esnobismo** - ideologia⁸ adstringente que atua na contracorrente da democratização do conhecimento - demanda crescente de uma sociedade de massas. Como diz Botstein: “A dependência da filantropia, o comportamento e a etiqueta da sala de concerto marcaram a tradição da música erudita (mesmo em concertos de música contemporânea) como antiquada e

socialmente distante. A música erudita passou a significar esnobismo e exclusividade equivocada (in COOK & POPLE, 2004, p.46). Ou como diz William Weber, citado acima, “Mais importante do que tudo, a autoridade canônica tem sido frequentemente manipulada para propósitos de esnobismo e elitismo social” (in COOK & EVERIST, p.354).

4. Práticas amadoras - vistas muitas vezes com desdém por alguns profissionais, urge sua fundamentação e sua valorização - como o canto coral amador, orquestras amadoras, bandas, fanfarras e grupos diversos - pois são o suporte essencial da pirâmide do conhecimento artístico. Como diz Botstein, “A analogia aqui é com os esportes. A experiência pessoal do amadorismo era indispensável para a formação do público espectador, como sugerem os exemplos do futebol, do tênis e do golfe. Enquanto ir a concertos e colecionar gravações são equivalentes a assistir a um jogo esportivo, o declínio do amadorismo conduzirá a uma erosão do número de espectadores” (BOTSTEIN, In COOK & POPLE, 2004, p.43, n.10). E não é só isso: foi, segundo Letierrier (apud FRANCFORT, 2008), a diminuição dessas “instituições de transferência” que provocaram outro dogma romântico-modernista de cunho idealista que é o que Huyssen (1986) chamou de *The great Divide* entre o modernismo e a cultura de massa (ver mais adiante).

5. Progressismo - Como diz Hobsbawm,

“com base na analogia entre ciência e tecnologia, o ‘modernismo’ tacitamente supunha que a arte era progressista e, portanto, o estilo de hoje era superior ao de ontem. Era, por definição, a arte da *avant-garde*, termo que entrou no vocabulário crítico na década de 1880, isto é, de minorias que em teoria esperavam um dia conquistar a maioria, mas na prática estavam satisfeitas por não o terem feito ainda” (1995, p.497).

No entanto, “ocorre frequentemente que o progresso técnico se manifeste a princípio em obras que, do ponto de vista do valor estético, sejam claramente imperfeitas (...). A utilização de uma técnica determinada, por mais evoluída que seja, não traz a menor indicação de valor estético de uma obra” (Max WEBER, 1965, p.451). Decorre disso que a vanguarda não tem, ou não deveria ter, o monopólio da inovação artística, já que quase todas as obras que ainda

sobrevivem no cânone - constituído institucional ou politicamente - foram inovadoras, mesmo participando de uma prática consensual, inovando dentro dos limites desse consenso (BUTLER, In COOK & POPLE, 2004, p.69).

Butler cita os exemplos de Matisse, copiando obras no Louvre e produzindo obras impressionistas e pontilhistas, ou de Stravinsky, ao compor sua *Sinfonia em Mi bemol*, numa maneira tradicional de 4 movimentos, misturando Tchaikovsky, Mussorgsky, Ravel e Wagner e ainda assim fazendo descobertas que o levaram até além das convenções, demonstrando que os vanguardistas não são os únicos agentes da renovação estética (BUTLER, op. cit., p.69-70).

A noção de progressismo decorre também das posições de Adorno, que enxergava uma homologia entre estrutura musical e estrutura social numa relação direta de causa e efeito⁹, ao contrário do que vê Butler, quando diz:

Como, então, dar uma explicação unificada, que também se aproximaria do modelo “progressista” da ciência? O ano de 1909 viu a primeira apresentação do *Terceiro Concerto para Piano* de Rachmaninov e da composição de Schoenberg *Cinco Peças Orquestrais*. Talvez seja natural pensar que estas duas obras “falam uma língua diferente”, uma dos quais é mais “desenvolvida” do que a outra, e é esse modelo linguístico que tem dominado a discussão acadêmica sobre a inovação musical no século XX. De acordo com este ponto de vista, há uma linguagem reconhecida, convencional ou “acadêmica” em qualquer época, a qual os inovadores estendem de várias maneiras - por exemplo, através do cromatismo wagneriano que se desenvolveu durante o final do século XIX para a música dodecafônica, resultando em um novo conjunto de regras para a combinação sintática de todos esses doze tons que Schoenberg aparentemente descreveu a seu aluno Josef Rufer, no verão de 1921, como “algo que irá assegurar a supremacia da música alemã para os próximos cem anos” (BUTLER, In COOK & POPLE, 2004, p.74).

A ortodoxia que oferece uma “palavra de ordem” (*headline*) em torno do qual uma gama de tradições mais conservadoras ou simplesmente diferentes podem ser agrupadas, diz Cook,

“não só interpreta a história como um processo quase-evolutivo, mas também localiza esse processo na técnica de composição: é o mesmo tipo de abordagem que se pode usar ao escrever a história, digamos, do motor de combustão

interna, e por esta razão Christopher Williams apelidou-o de 'técnico-essencialismo'" (COOK & POPLÉ, 2004, p.4)¹⁰.

Aqui o que nos interessa são os conceitos de "modernistas ecléticos independentes" (BORN, 1995) e o de "*moderate mainstream*", a onda moderada (WHITTHALL, In COOK & EVERIST, 2004), desvinculando assim a prática musical do evolucionismo vanguardista hegemônico, a meu ver, completamente ultrapassado como leitura histórica das práticas musicais.

6. **The great divide** - decorrência natural da eleição do cânone, do esnobismo e do progressismo, a divisão entre alta e baixa cultura impermeabiliza as fronteiras culturais, na contracorrente de sua natural porosidade, por meio de uma ortodoxia dogmática. Como diz Francfort (2014)¹¹:

A oposição estabelecida entre música popular e música erudita faz remontar precisamente a meados do século XIX e choca-se, seja qual for a disciplina na qual se insira (musicologia, sociologia, história cultural, filosofia...), com uma dificuldade de ordem semântica. Este "divórcio", "essas 'linhas de demarcação' entre a alta cultura musical e os espetáculos de música "comercial" abertos a todos" (S. -A. Leterrier¹²) se situam dentro de uma distinção geral entre artes mais ou menos legítimas. O "divórcio"¹³ não se refere somente a um par identificável *erudito/popular*, mas constitui uma oposição entre uma multiplicidade de etiquetas designando músicas mais ou menos identificáveis. De um lado, as músicas « comerciais », os modos efêmeros obedientes às leis do mercado, a música, arte menor, das canções, as músicas fáceis, leves, o rock comercial, a *mainstream*, a prática de amadores, as festas de bairro, os grupos urbanos de jovens... Do outro lado, a « Grande Música », a música séria, clássica e também contemporânea, experimental, barroca, o *free jazz*, a música institucional e dos conservatórios...

Segundo Franklin,

Também crucial para uma vertente significativa de tal análise foi um exame dos fundamentos e implicações do que Andreas Huyssen rotulou como 'The Great Divide' entre o modernismo e a cultura de massa. Huyssen provocativamente interpretou esta última como o discursivamente comprometedor 'outro' do modernismo, da mesma maneira como o próprio modernismo havia sido tipicamente posicionado como uma alternativa contrária aos pressupostos culturais tradicionais sobre arte. A finalidade de destacar essas estratégias discursivas é entender mais sobre as preocupações de quem os usa e, como consequência, reconsiderar suas

narrativas históricas (FRANKLIN, in BORN & HESMONDALGH, 2000, p.144).

A NOSTALGIA DO QUADRIVUM

A composição musical, entendida como invenção a partir de elementos conhecidos, não difere das noções de arranjo, transcrição ou orquestração, a não ser numa lógica restritiva. Se seguirmos a norma hegemônica, pouco compreendemos da natureza das coisas e apenas repetimos padrões consagrados pela normose. Para que serve, então, a hegemonia? Para dar conforto aos preguiçosos? Para fornecer receitas de conteúdo em sala de aula? Para legitimar exclusões? O conforto da norma hegemônica para alguns é o sacrifício para outros. Tesouras, maçanetas e cadeiras fabricadas arbitrariamente para destros... uma infinidade de artefatos produzidos dentro da norma hegemônica obrigam o Outro a "dançar o miudinho" para conseguir os mesmos objetivos tão mais facilmente alcançados pelos beneficiados pela norma vigente. O argumento mais frequente em prol da hegemonia é o de que, sem ela, a vida se tornaria um caos. Mera retórica: a vida já é um caos, provavelmente até por causa dela.

É sempre muito mais custoso trabalhar com a diversidade, mas isso é taxado de relativismo ou culturalismo, assuntos de tantos *papers* na Antropologia e rechaçados pelo discurso essencialista, preferido pelos departamentos de música das universidades brasileiras. A hegemonia não tem nada de filosófico, mas de político: trata-se de uma estratégia consciente de ocupação do campo e a ideologia do cânone, tão arraigada na cultura ocidental, é uma das causas da falsa oposição entre "erudito" (não rude) e "popular".

A bibliografia brasileira sobre educação musical, principalmente depois da aprovação da Lei nº 11.769, que torna obrigatório o ensino de música nas escolas - e que busca os fundamentos para uma musicalização digna e, de preferência, na contracorrente da cultura de massa e das leis de mercado - parece ignorar que os fundamentos mais "científicos" da ciência musical têm origem numa homologia de caráter idealista que se baseava num formidável delírio que é a associação da música à astronomia e à "música dos planetas", considerando o número

não como uma explicação, mas como a causa de todas as coisas, sendo a realidade a aparência dos números. Música e astronomia, aritmética e geometria eram dois pares complementares do saber herdado das ideias pitagóricas que consideravam a superioridade das ideias sobre os fatos. A teoria grega codificada por Boécio (século VI) domina toda a música na Idade Média em que o céu canta um... *cluster!* Chailley conta que a teoria era a seguinte:

Os mundos, por sua rotação em torno da Terra imóvel, produzem por seu movimento um som como o faz a bola que a criança faz girar na ponta de um barbante. Quanto mais o planeta está longe da Terra, mais o movimento é rápido; portanto mais agudo é o som. Ora há 7 planetas, como há 7 notas na escala. Não seria a prova evidente de que, neste mundo regido pelo Número-Rei, cada astro produz uma nota da gama? A música não escapa a essas especulações e também fornece um campo de experiências o mais rico: o próprio Pitágoras encontrou as relações numéricas que regem os comprimentos das cordas vibrantes na escala natural; a música é feita de relações, de frações, de proporções e até Descartes (...), um músico não será erudito se não puder dissertar durante um dia todo sobre as relações de sesquiálteras e epítretos (CHAILLEY, 1984, pp.19–20).

Chailley observa, no rodapé, que “Ninguém notou que, se cada esfera produz uma das notas da gama, o conjunto de sons formará uma espantosa dissonância; há uma incompatibilidade musical entre a resultante harmoniosa descrita por Platão e a identificação de cada som com uma nota da escala” (ibid., p.20, nota 2).

Os pedagogos musicais dos séculos XX e XXI como Dalcroze, Kodály, Willems, Orff, Martenot, Suzuki, Denkmann, Paynter, Schafer e Wuytack¹⁴, conhecidos pelos chamados “métodos ativos”, dão como certo que a música tem uma importância fundamental na formação do sujeito, cada um por razões diferentes e muitas vezes opostas. A questão que se abre, então, é se a música – que já foi para o ocidente uma abstração astronômica – passou a ser uma ciência da performance e do gosto estético; e hoje é uma mercadoria entre outras – pode reivindicar para si o status de disciplina *robusta* (no sentido de resiliência à mudança diante da diversidade). Qual a analogia possível entre a robustez do conceito de Química Inorgânica, por exemplo, e da Música *lato sensu*? “Irredutivelmente mundana”, como

diria Kramer, a música pensada a partir do materialismo não poderá considerar *a priori* as seis categorias-chave descritas acima:

Central para isso é a rejeição da reivindicação da autonomia da música em relação ao mundo a seu redor, e em particular para fornecer acesso não mediado e direto a valores absolutos de verdade e beleza. Por dois motivos: primeiro, porque não há coisas tais como valores absolutos (todo valor é socialmente construído), e segundo que não pode haver tal coisa como acesso não mediado; nossos conceitos, crenças, e primeiras experiências estão implicadas em todas as nossas percepções. A reivindicação de que há valores absolutos que podem ser diretamente conhecidos é portanto ideológica, com a música sendo recrutada para seu serviço. A musicologia que é ‘crítica’ no sentido de teoria crítica, que visa acima de tudo expor ideologias, deve então demonstrar que a música está repleta de significado social e político – que é irredutivelmente ‘mundana’, para usar um dos termos favoritos de Kramer (In COOK, 1998, p.113–114).

Ao abrir mão das hegemonias, podemos fazer dialogar o idealismo e o materialismo; o objetivismo positivista e o subjetivismo relacional, sempre na direção de estabelecer relações se o que se quer é educar para a autonomia.

ESTUDO DE CASO: A COMPOSIÇÃO CORAL CONTEMPORÂNEA

*Ah, não inventa!
Nada se cria, tudo se copia
...e se acrescenta.*
(MC)

Camargo (2010) traz uma interessante discussão sobre a... *mudança de hábito* nos corais amadores do Brasil de se cantar composições originais e adotarem os famosos “arranjos” inspirados na vasta produção da MPB. A autora aponta para a “transformação da vocalidade” como uma das consequências dessa mudança e que “a composição de vanguarda, via de regra, não conseguiu dar conta de uma adaptação das técnicas importadas da Europa para a realidade das condições técnicas brasileiras de realização do repertório” (CAMARGO, 2010, p.12).

A autora passa, então, a analisar as trajetórias de três importantes “arranjadores” (sic) corais: Samuel Kerr, Damiano Cozzella e Marcos Leite,

cada um com sua proposta individual e tendo em comum a utilização das “canções de consumo como matéria-prima” (CAMARGO, 2010, p.13). A ausência do nome de Esmeralda Ruzanowsky já reflete certa indisposição da autora, apesar de suas valiosas contribuições para o estudo da música coral brasileira. Esmeralda Ruzanowsky, cuja proposta sempre foi alternativa, com seus sofisticados e elegantes corais, de uma escrita detalhista e rigorosa, e que resgatou canções clássicas da MPB sem preconceito idealista. Também Ruzanowsky - como Kerr, Leite e Cozzella - partiu do concreto, dos grupos com que trabalhava e otimizou a sonoridade deles de uma maneira que lembra Haydn, quando se vê em dificuldades, em 1768, para compor uma cantata para um monastério austríaco, por não conhecer os músicos nem o local (SUPIČIĆ, in ATLAS, 1985, p. 253).

Camargo reconhece na obra de Cozzella “uma nova abordagem na escrita vocal, tais como a utilização de diferentes texturas contrapontísticas para cada movimento da suíte, tratamento harmônico provindo da Bossa nova e uma escrita adequada para as características das vozes brasileiras, demandando uma nova vocalidade e sonoridade para a música coral a cappella” (op. cit., pp.32-33).

No trabalho de Kerr, ela identifica um “caminho antropológico”, quando diz que ele “coloca como prioridade o resgate da memória musical e das inter-relações sociais nos diversos grupos com que trabalhou” (p.42) e a busca da “cantabilidade das diferentes melodias que acompanhavam o tema”, transformando “o arranjo em uma ferramenta pedagógica à disposição do regente para o trabalho coral, independente do tipo de repertório escolhido” (p.43). Seus arranjos, diz ela, “serviram para perpetuar o trabalho coral, que cansado do repertório europeu, encontrou uma forma criativa e estimulante de se manter vivo” (p.46).

A obra de Marcos Leite, diz Camargo, buscava “a integração das poéticas entre a música erudita e popular” (p.47):

Os desafios para se manter a afinação associada ao novo tipo de emissão vocal com o palato abaixado, isto é, na forma como se fala, a horizontalidade e frontalidade na produção dos fonemas e a movimentação corporal enquanto se canta, exigiu uma condução de técnica vocal

muito específica, criada por ele para atender a um padrão idealizado: cantar como se estivesse ao microfone, mas sem ele (pp.47-48).

Indo ainda mais fundo, Leite “criou o *Método de Canto Popular Brasileiro*, com canções-estudo em parceria com Celso Branco, lançado pela Lumiar Editora, baseado na vocalidade da música popular brasileira, adequando-a a emissão para coro, com o controle e diminuição de vibratos e utilização predominante da região média da voz” (p.50). Esse método, ela diz, “foi amplamente divulgado através dos cursos e oficinas que ministrou. A preocupação com a técnica vocal fazia parte da proposta de renovação da linguagem coral e foi esta sonoridade mais espontânea e próxima da fala cotidiana, difundida pelos padrões fonográficos, que ele buscou na direção de seus diversos grupos” (ibidem).

As críticas que seguem, neste importante trabalho de Camargo, são de cunho idealista, na medida em que parte de um conceito de Arte (com maiúscula) *a priori*, enquanto que um materialismo estaria mais próximo de um olhar etnomusicológico. Dizendo de outro modo, o idealismo acredita na Arte fora da Cultura e o materialismo consideraria a Arte como produto da Cultura. Mais uma vez aqui, vemos a importância de identificarmos essas duas hipóteses que se chocam e são complementares.

Camargo cita Guarneri (apud Milanese), que diz que a música popular “já chega na hora da gravação completamente deformada: primeiro o sujeito inventa uma melodia na caixa de fósforos, vem um outro e põe letra, arrumam alguém para escrever na pauta e um quarto para arranjar. O resultado de um modo geral é muito pobre” (p.54). Esta citação é curiosamente parecida com a descrição que Hobsbawm faz da “produção em linha de montagem na música” - “uma das poucas realizações realmente originais e terríveis de nosso século das artes” - (...) “reduzida uniformemente a uns poucos modelos de produção principais, ou até, na maioria dos casos, a um só, que é o de 32 compassos com coro em três partes” (...):

O inventor da canção, que só precisa ser capaz de assobiá-la, entrega-a ao harmonizador e este, por sua vez, àquela pessoa cada vez mais importante em todo o processo, o orquestrador,

que faz o 'arranjo', ou seja, realmente decide como a música soará". (...) "Um garoto da classe trabalhadora de no máximo 18 anos, de preferência com um cabelo escandaloso e sem afinação ou conhecimento de música, que a interpretará como se acreditasse nela" (HOBBSAWM, 2008, pp.217-218).

Essa "produção em linha de montagem da música" é também o princípio que rege a música de cinema. Segundo Franklin (In BORN & HESMONDALGH, 2000, pp.155-156):

A música para cinema era a antítese da arte idealizada tanto por tradicionalistas quanto por modernistas e seus baluartes acadêmicos e jornalísticos. Era uma mercadoria produzida por comissão, frequentemente em grande velocidade. Exigindo a conversão do individualismo heroico, requeria do compositor a perda de muito da sua autonomia para fazer parte de um time de produção no qual seu precioso controle e status de autor era erodido pelos produtores de som, pela equipe de orquestradores e pelos diretores.

Na fala de Kerr, transcrita na p.57,

O canto coral no Brasil é feito a partir de modelos europeus; o trabalho aqui é condicionado por esse padrão. Tenta-se então fazer com que os coros atinjam certa "perfeição", mas sem que se tenha os antecedentes culturais que a Europa tem. O regente divide as pessoas em sopranos, contraltos, tenores e baixos e, armados com os conhecimentos que ele assimilou de alguma escola de canto, passa a trabalhar tecnicamente o seu coro para que ele seja capaz de cantar um repertório que é quase inteiramente europeu. Esse trabalho compromete o coro com alguma maneira de cantar, impedindo que ele descubra e desenvolva uma forma peculiar de expressão vocal, uma sonoridade própria (MILANESI, 1979, p.4).

Revela-se, através desse pragmatismo implícito, uma proposta de reapropriação da herança europeia que inverteria a equação que calcula que diz que "tão ubíqua e universal quanto a ciência e a engenharia ocidental, (...) [os] elementos locais apenas acrescentam uma cor exótica. Música (...) é apenas uma dimensão de um processo histórico mais amplo (COOK, in BOHLMAN, 2013, p.76)". Camargo diz que "A questão da precariedade de antecedentes culturais e musicais na formação humanista do brasileiro em relação ao europeu é um ponto crucial que, entre outros fatores, determinou as premissas de uma situação onde a simplificação dos parâmetros musicais foi uma das alternativas encontradas para a realização do trabalho coral em instituições, escolas, universidades, etc, através do arranjo" (pp.57-58).

Na conclusão (pp.172-174), a autora identifica "uma ambição artística decrescente" naquilo que considera uma "substituição de projetos" na qual "obras originalmente escritas para coro foram gradualmente sendo substituídas por arranjos criados a partir das condições vocais, musicais, artísticas e culturais dos grupos que se formaram a partir de então". Acrescentando que "a emissão vocal dos corais amadores universitários aproximou-se da oralidade da fala cotidiana brasileira, com suas entoações e acentos característicos, exigindo adaptações à técnica vocal importada da Europa e reinventando, com uma maneira diversa de cantar, os arranjos produzidos a partir de então".

Ora, em lugar de nos lamentarmos dos porquês de os corais amadores terem se debruçado sobre os chamados "arranjos" de MPB ao invés de cantarem composições "originais", podemos questionar esses conceitos e preconceitos. Desde quando a composição original deixou de ser atrativa aos amadores? Por que os dogmas modernistas não contribuíram para a popularidade de seu repertório? Por que uma musicologia impopular é o único discurso sobre as práticas populares, a ponto de o sociólogo e economista francês, Pierre-Michel Menger - ao criticar o relativismo e o construtivismo de Cook (1998) - perguntar se as músicas populares precisam ou não de uma musicologia (in *Musicae Scientiae* 2001 5: 79)?

Essa não é uma discussão simples e depende das hipóteses estéticas e filosóficas adotadas. A meu ver, duas hipóteses que se complementam: o idealismo dominante ou o materialismo. Privilegiar a autonomia da obra de arte, o valor estético independente do contexto, o progresso linear e as grandes narrativas costumam ser os principais obstáculos para se pensar relativisticamente e se conceber um conhecimento construtivista. A música, diz Wiora, "não é uma prerrogativa do mundo ocidental, e a história da música não é apenas a história da música ocidental". Se todos os continentes fazem parte da vida musical na civilização industrial de hoje e sua evolução técnica, "esse processo em sua totalidade é que deveria ser o tema da pesquisa musicológica de hoje" (WIORA, 1965, p.9).

A divisão artificial entre compositor e arranjador é uma hipótese idealista que aceita as condições sociais de produção e recepção do repertório europeu como categorias universais de status canônico. É só lembrarmos das harmonizações dos corais de Lutero por Bach, a utilização de temas populares por Mozart, Haydn, Beethoven e depois por Mendelssohn, Schumann e Brahms, para se chegar à conclusão que a suposta pureza da música europeia está repleta de gestos e procedimentos populares, desde sua origem na *tabula rasa* do Gregoriano, apesar do esforço da Igreja e de Carlos Magno para unificá-lo e protegê-lo de influências vernaculares. Só é permitido então o gesto popular europeu?

Na grande diversidade cultural e tecnológica do século XX - aquilo que Wiora chamou de IV Idade da Música ou A Idade da Tecnologia e da Indústria Global da Cultura -, vimos surgir nos países soviéticos o lema que lembrava aos compositores da necessidade de "escrever música que combine a melhor técnica com qualidade original e elevada com genuíno apelo às massas" (WIORA, 1965, p.167), que não difere muito das exigências e condições de produção dos compositores clássicos europeus até o Romantismo, se lembrarmos de Palestrina compondo sua missa, com as mãos do bispo em seu ombro; de Bach ou Haydn mudando o caráter de suas produções, de acordo com seus padrões.

Se a maioria das canções "utilizadas nos arranjos corais (...) eram preferencialmente as novidades musicais do mercado de consumo" (RICCIARDI & CAMARGO, 2011), não me parece que "a postura assim por fim se resume" em "tanto mais o arranjo se identifica com a versão difundida pela indústria da cultura, tanto melhor será sua aceitação - em detrimento de qualquer autonomia artística ou composicional em meio à escritura coral" (ibidem).

Sedermosumaolhadanosgrandes"arranjadores" corais brasileiros contemporâneos, vamos encontrar nomes que vêm do dia a dia da prática coral amadora, tanto de seus naipes quanto de músicos que respiram o canto coral em escolas, empresas, instituições etc., e conhecem o coralista amador, seus talentos e dificuldades. Ainda assim foi possível a Alberto Cunha, Alexandre Zilahi, Ana Yara Campos, Arlindo

Teixeira, Barros Garboggini, Bontzye Schmidt Sandoval, Cadmo Fausto, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Damiano Cozzella, Dierson Torres, Édson de Carvalho, Eduardo de Carvalho, Esmeralda Ruzanowsky, Fred Teixeira, Joaquim Paulo do Espírito Santo, José Ferraz de Toledo, José Pedro Boécio, Mara Campos, Marcos Leite, Pe. José Penalva, Rev. João Wilson Faustini, Roberto Anzai, Roberto Rodrigues, Samuel Kerr, e tantos outros, já que a lista é realmente enorme, interagir com o cânone e as tradições populares, elaborando arquiteturas dignas dos grandes mestres da polifonia, desde o renascimento até o século XXI.

Como Brahms, Mendelssohn, Schumann, entre outros, no século XIX, e Bartók, Britten, Debussy, Hindemith, Kodály, Ravel, Stravinsky na Europa do século XX, Brenno Blauth, Camargo Guarnieri, Ernst Mahle, Olivier Toni, Osvaldo Lacerda, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Villa-Lobos, e outros, operaram o mesmo tipo de interação, livre das influências vanguardistas, produzindo um repertório tão original quanto os atuais, discriminados pelo nome de "arranjos", que se situam entre os "modernistas ecléticos independentes" de Born ou na "onda moderada" de Whitthall citados acima.

CONCLUSÃO

Páginas inspiradas na melhor escrita coral e muitas vezes feitas na correria do dia a dia, em busca de resultados satisfatórios, tanto para assegurar empregos precários quanto reputação num meio elitista e dogmático; sonoridades próprias do caráter brasileiro transformados em polifonia de forte caráter rítmico e sem equivalente no mundo - certamente por serem fruto da técnica, combinada com nossa tradição cultural *outdoor*, em oposição aos equipamentos culturais *indoor* dos países frios - os "arranjos" corais que circulam por aí em manuscritos, cópias de cópias etc. clamam por canonização ou, pelo menos reconhecimento de seu valor que salta aos olhos e ouvidos de qualquer crítico *despreconceituoso*.

Como conta Brian Trowell:

No século XV, trabalhar de novo uma antiga peça de música era ao mesmo tempo um elogio ao compositor original, e uma oportunidade para demonstrar habilidade técnica. Na literatura

contemporânea e na arte, a paródia foi reconhecida como um valioso meio de explorar novas ideias em obras mais antigas. Nós hoje perdemos muito em nossa busca incansável por inovação (TROWELL, In ROBERTSON e STEVENS, 1980, pp. 99–100).

No meu projeto de pesquisa *Literatura Coral: bibliografia e cancionero*, alunos bolsistas das pró-reitorias de graduação e extensão, e de Iniciação Científica, desde 2008, revisam e digitalizam manuscritos de arranjos corais para fins de estudo, performance e preservação. Outra ação política é destacar nos programas de concerto o nome do “arranjador” como verdadeiro compositor, como Josquin, autor da Missa *L’Home armé* - canção popular francesa que foi usada em mais de 40 missas a partir da Renascença - e, voltando ao direito autoral, creio que alguma negociação deveria ser agenciada junto ao ECAD para que sejam atribuídos 100% dos direitos ao arranjador, doravante compositor legítimo.

Essa postura crítica em relação aos dogmas da vanguarda e ao elitismo do concerto tradicional, seja de repertório clássico-romântico ou contemporâneo, traduzem uma postura de cunho materialista porque parte da realidade concreta, sem o pressuposto de conceitos que se querem universais. Como diz Onfray (2014):

Em nenhum lugar desprezei aquele que acreditava nos espíritos, na alma imortal, no sopro dos deuses, na presença dos anjos, nos efeitos da prece, na eficácia do ritual, na legitimidade das encantações, no contato com os loas, nos milagres com hemoglobina, nas lágrimas da Virgem, na ressurreição de um homem crucificado, nas virtudes dos cauris, nas forças xamânicas, no valor do sacrifício animal, no efeito transcendental do nitro egípcio, nas moinhas de preces. No chagal ontológico. Em nenhum lugar. Mas em toda parte constatei o quanto os homens fabulam para evitar olhar o real de frente. A criação de além-mundos não seria muito grave se seu preço não fosse alto: o esquecimento do real, portanto, a condenável negligência do único mundo que existe. Enquanto a crença indispõe com a imanência, portanto com o eu, o ateísmo reconcilia com a terra, outro nome da vida¹⁵.

Ou, para citar T. S. Eliot, em *Burnt Norton* (1935):

Vai, vai, vai, disse o pássaro: o gênero humano
Não pode suportar tanta realidade.
O tempo passado e o tempo futuro,
O que poderia ter sido e o que foi,
Convergem para um só fim, que é sempre
presente¹⁶.

NOTAS

01. E eu acrescentaria que seus usos vão depender da natureza de cada indivíduo, e essa perspectiva é uma das leituras possíveis do célebre artigo de Nicholas Cook, traduzido e publicado em *Ictus*, Vol. 7 (2006), “Agora somos todos (etno)musicólogos”, disponível em <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/8/showToc> (acesso: 19/02/2015).

02. Todas as traduções do inglês e do francês são minhas, salvo quando vier indicado.

03. LIPMANN, Walter apud BAKER, 2014, p.63.

04. Para Leucipo, os deuses eram feitos do mesmo material que os sonhos, os perfumes das oliveiras, as cores do sol se pondo sobre o mar, ou o canto das cigarras, a beleza daquela que passa nas ruas do porto ou o calor da Ágora ao meio-dia. “Os deuses convivem com os homens da mesma maneira que as sensações, as emoções, as percepções, os sonhos, as ideias. Em nenhum caso escapam da materialidade do real” (ONFRAY, 2006, pp.46–47).

05. Sobre dialética materialista e não materialista, envolvendo as ideias de Hegel e Feuerbach, sugiro o artigo de Friedrich Engels, *Ludvig Feuerbach y el fin de la filosofía clasica alemana*. In MARX & ENGELS, s/d, pp.616–653.

06. *Cours de M. Antoine Compagnon. Introduction : mort et résurrection de l’auteur, Deuxième leçon : la fonction auteur*. Disponível em <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php> (acesso: 18/02/2015).

07. In Revista da ABEM, n. 15, setembro 2006, pp.59–66. Disponível em http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista15/revista15_completa.pdf (acesso: 20/02/2015).

08. Segundo Wiora, “ideologias não são ideias, claras ou abstratas, mas suportes intelectuais para sistemas secundários. Elas devem incluir conhecimento, mas na medida em que esse conhecimento seja desfavorável à tendência ou ao partido a ser defendido, elas são inimigas da vontade de saber” (WIORA, 1965, p.189). Para Bourdieu (1979, p. 81), “A ideologia é uma ilusão interessada, mas bem fundamentada”. Saviani

acrescenta que “a ideologia existe sempre radicada em práticas materiais reguladas por rituais materiais definidos por instituições materiais” (SAVIANI, 2008, 18). Burke diz: “Ideologia, observa Duby, não é um reflexo passivo da sociedade, mas um projeto para agir sobre ela (DUBY, 1978)” [BURKE, 2010, p.99].

09. “O problema repousa na maneira direta com que Adorno assume a correlação entre música e seu significado social. Ele iguala “ilusões” musicais com as “ilusões” de “falsa consciência” burguesa e, portanto, acredita que uma música purificada pode ter um efeito libertador sobre a consciência. Mas não pode, porque a relação entre a música e a consciência não é um desses tipos de entrega de mensagem de causa e efeito. Não há nada mais do que uma similaridade metafórica aqui (...)” [op. cit, p.74].

10. Para ler o artigo citado de Williams, visitar <http://www.ocf.berkeley.edu/~repercus/wp-content/uploads/2011/07/repercussions-Vol.-2-No.-1-Williams-Christopher-A.-Of-Canons-Context.pdf> (acesso: 13/8/2014).

11. Disponível em <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=266>>. Acesso: 6/8/2014.

12. Sophie-Anne LETERRIER, «Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du “peuple” au “public”», Revue d’histoire du XIXe siècle, 1999-19, Aspects de la production culturelle au XIXe siècle, URL : <http://rh19.revues.org/document157.html>> Acesso: 01/01/2008.

13. Roger POUIVET, L’Oeuvre d’art à l’âge de sa mondialisation: un essai d’ontologie de l’art de masse. Bruxelles, La Lettre Volée, 2003, pp.66-67.

14. Cf. MATEIRO & ILARI, 2012.

15. Esta tradução acima é de Monica Stahel, da edição brasileira de 2014, p. xviii.

16. (...) Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality.
Time past and time future
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

Tradução de Ivan Junqueira. Disponível em <http://politicaeoutrasciencias.blogspot.com.br/2011/08/quatro-quartetos-burnt-norton-i.html> (acesso: 18/02/2015).

com.br/2011/08/quatro-quartetos-burnt-norton-i.html (acesso: 18/02/2015).

REFERÊNCIAS

ATLAS, Allan W. (ed.). **Music in the classic period**. New York: Pendragon Press, 1985.

BAKER, Geoffrey. **El sistema: orchestrating Venezuelan Youth**. Oxford: University Press, 2014.

BELLARD FREIRE, Vanda (Org.). **Horizonte da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

BOHLMAN, Philip. **The Cambridge history of world music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BORN, Georgina; HESMONDALGH, David. **Western music and its others**. Los Angeles: University of California Press, 2000.

BORN, Georgina. **Rationalizing culture**. IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde. London : University of California Press, Ltd, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **La distinction: critique sociale du jugement**. Paris : Les éditions de minuit, 1979.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales 1929-1989**. A revolução francesa da historiografia. São Paulo : Editora da UNESP, 2010.

CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de. **Criação e arranjo: modelos de repertório para o canto coral no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, São Paulo, 2010.

CHAILLEY, Jacques. **Histoire musicale du Moyen Âge**. Paris : PUF, 1984.

COMPAGNON, M. Antoine. **Introduction: mort et résurrection de l’auteur**, Deuxième leçon : la fonction auteur. Disponível em <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php> (acesso: 18/02/2015).

COOK, Nicholas & EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking Music**. Oxford, Oxford University Press, 2010.

- COOK, Nicholas & POPLE, Anthony (ed.). **The Cambridge History of Twentieth Century Music**. London: Cambridge University Press, 2004.
- COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno) musicólogos, **Ictus**, Vol. 7 (2006). Disponível em <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/issue/view/8/showToc> (acesso: 19/02/2015).
- COOK, Nicholas. **Music: A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press Inc., 1998.
- DENORA, Tia and MEHAN, Hugh. Genius: a social construction. In **Constructing the social** Edited by J. Kitsuse and T. Sarbin. Los Angeles: Sage, 1993, pp.157–173.
- DENORA, Tia. **Beethoven and the construction of genius**. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- DUARTE, Mônica de A. & Mazzotti, Tarso Bonilha. Professores de música falando sobre; música: a análise retórica dos discursos. In **Revista da ABEM**, n. 15, setembro 2006, pp.59–66.
- FRANCFORT, Didier. La Musique Savante Manque a Notre Désir (Rimbaud, Illuminations) – Músicas Populares e Músicas Eruditas: Uma Distinção Inoperante? In **História e-história**. Disponível em <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&ID=266> (acesso: 19/02/2015).
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX, 1914–1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HUYSEN, Andreas. **After the great divide**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- LOWINSKY, Edward. Musical Genius – Evolution and Origins of a Concept, part 1. In **The Musical Quarterly**, Vol. 50, No. 3 (Jul., 1964), pp. 321–340.
- LOWINSKY, Edward. Musical Genius – Evolution and Origins of a Concept, part 2. In **The Musical Quarterly**, Vol. 50, No. 4 (Oct., 1964), pp. 476–495.
- MARX & ENGELS. **Obras escogidas**. Moscú: Editorial Progreso, s/d.
- MATEIRO, Teresa & ILARI, Beatriz (Org.). **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: Intersaberes, 2012.
- MURRAY, Penelope. **Genius: the history of an idea**. London: Blackwell, 1989.
- MUSICAE SCIENTIAE 2001 5**: 79. Disponível em <http://msx.sagepub.com/> (acesso: 19/02/2015).
- NASH, Dennison. **The alienated composer**. In Robert N. Wilson (ed.). The arts in society. Englewood Cliffs: Prentice–Hall, 1964.
- ONFRAY, Michel. **Les sagesses antiques**. Contre-histoire de la philosophie t.1. Paris ; Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.
- ONFRAY, Michel. **Traité d'athéologie**. Paris : Grasset & Fasquelle, 2005.
- _____. **Tratado de ateologia: física da metafísica**. Tradução Monica Stahel, 2a edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- REZENDE, Antonio. **Curso de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- RICCIARDI, Rubens & CAMARGO Cristina. Será que aquilo deu nisso? - a deteriorização do canto e da composição coral no Brasil desde a inserção de arranjos de canções da indústria da cultura. In **Trama Interdisciplinar**, v. 2, n. 2, 2011. Disponível em <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/4428> (acesso: 19/02/2015).
- ROBERTSON, Alec; STEVENS, Denis (edited by). **The Pelican history of music**, vol. II, Renaissance and Baroque. 8ª edição . Londres: Penguin Books, 1980.
- RUSSELL, Bertrand. **Autobiography**. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2010.
- RUSSELL, Bertrand. **Free thought and official propaganda**. New York: Watts & Co., 1922.
- SAVIANI, Demerval. **Escola e democracia**. Campinas: Ed. Autores Associados, 2008.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. **O músico:** desconstruindo mitos. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 109–118, mar. 2004.

SUPIČIĆ, Ivo. Early forms of musical “mass” culture. In **ATLAS**, Allan W. (editor). New York : Pendragon Press, 1985.

WEBER, Max. **Essais sur la théorie de la science** (trad. Julien Freund). Paris: Plon, 1965.

WIORA, Walter. **The four ages of music.** From prehistoric man to electronic computer...a fresh view of the history of the world’s music. Translated by M. D. Herter Norton. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1965.

YU-KUANG-CHU. Interação entre linguagem e pensamento em chinês. In Campos, H. (Org.). **Ideograma.** São Paulo, Cultrix, 1977.

SOBRE O AUTOR

Marcos Câmara de Castro é escritor e Professor Doutor do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP de Ribeirão Preto (SP), responsável pelas disciplinas: Canto Coral, Educação Musical e Etnomusicologia. Tem graduação (1983), mestrado (2001) e doutorado (2007) pela ECA/USP, aperfeiçoamento no CNSM-Paris, com bolsa CNPq (1988-1990) e pós-doutorado na Universidade de Lorena, Nancy (França) com bolsa BPE/FAPESP. É líder do grupo de pesquisa (CNPq) EsTraMuSE: estudos transdisciplinares em música, sociedade, educação, e desde 2016 é pesquisador associado no projeto temático FAPESP 2016/05318-7, O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia. É editor-gerente da Revista da Tulha.

PARA SERVIR A DEUS E À NAÇÃO: A RECEPÇÃO DA MÚSICA RELIGIOSA DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA NO PANORAMA DA RESTAURAÇÃO MUSICAL CATÓLICA NO BRASIL

Fernando Lacerda Simões Duarte
PPGArtes/UFPA

Resumo

Este artigo analisa a recepção da música religiosa do padre José Maurício Nunes Garcia (1767–1830) no panorama da Restauração Musical Católica no Brasil. Considerado por críticos e por parte da historiografia um mito fundador da brasilidade na música, a difusão de sua obra serviu a distintos interesses ou compreensões da identidade nacional. A restauração musical se baseava em rígidas normas, sistematizadas por Pio X num *motu proprio* promulgado em 1903. Este documento pressupunha uma noção de universalidade fundada em referenciais culturais europeus. Questiona-se aqui que tratamento foi dispensado pela Igreja à memória musical legada por José Maurício, como os restauristas lidaram com as influências da ópera em sua obra sacra, bem como os interesses nacionais ou religiosos envolvidos em sua aceitação. Os dados foram analisados a partir dos referenciais de memória e identidade, e apontam para uma equiparação cultural com a Europa como principal argumento para a aceitação, ainda que de maneira negociada em alguns aspectos musicais.

Palavras-chave:

Música religiosa - Igreja Católica; Memória, identidade e música; *Motu proprio* "Tra le Sollecitudini"; Música colonial brasileira.

INTRODUÇÃO

A relação dos sujeitos com o passado não ocorre de forma absolutamente objetiva. Isto porque a história se faz de passado, mas também do presente, sendo-lhe inescapável o condicionamento a este último. Assim, toda história tem algo de contemporâneo (LE GOFF, 1990, p. 51). Igualmente condicionada pelo presente, a memória é "uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais que uma reconstituição fiel do mesmo" (CANDAUI, 2011, p. 9). Este processo vivo de reconstrução

Abstract

This article analyzes the reception of the religious music by the priest José Maurício Nunes Garcia (1767–1830) in the panorama of the Catholic musical Restoration in Brazil. Regarded by critics and by a part of the historiography as a founding myth of the Brazilianness in music, the diffusion of his work served to different interests or understandings of the national identity. The musical Restoration was based on strict standards, systematized by Pius X in a motu proprio promulgated in 1903. This document presupposed a notion of universality based on European cultural references. It is questioned here what treatment the Church gave to the musical memory of José Maurício, how the restorers dealt with the influences of the opera in its sacred work, as well as the national or religious interests involved in its acceptance. The data were analyzed from the references of memory and identity, and point to a cultural equation with Europe as the main argument for acceptance, albeit in a negotiated way in some musical aspects.

Keywords:

Religious music - Catholic Church; Memory, identity and music; Motu proprio "Tra le Sollecitudini"; Brazilian colonial music.

do passado parte de necessidades dos indivíduos no presente e se dá individual e coletivamente, atuando de maneira direta na construção de identidades. Apesar de a história alimentar a memória (LE GOFF, 1990, p. 447), Pierre Nora as diferenciou principalmente no tocante à fluidez desta última:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente

de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivo entre o passado e o presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quanto grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, na imagem, no objeto. (NORA, 1993, p. 9).

O fato de a história pertencer a todos e a ninguém (LE GOFF, 1990) não significa que a historiografia seja isenta de interesses ou hierarquizações. O pouco ou quase nenhum destaque dado à música ritual em grande parte dos manuais de história da música ocidental a partir do século XVIII sinaliza para interesses específicos: os teatros, a ópera e as orquestras sinfônicas foram mais valorizados pela sociedade industrial do que a música religiosa (CASTAGNA, 2000, p. 84). É possível afirmar que a música dos teatros integra, em certa medida, a identidade coletiva na Era Industrial. Segundo Paul Marie Veyne (apud CANDAU, 2011, p. 136), “o historiador pode escrever duas linhas sobre dez anos. O leitor terá confiança, pois presumirá que esses dez anos são vazios de acontecimentos”. Neste sentido, o pouco destaque conferido a uma determinada prática musical não significa que esta tenha deixado de existir, mas revela hierarquizações de interesses. Além disto, processos de canonização de determinados gêneros ou compositores implicam esquecimentos. Desta maneira, a crítica musical e os historiadores da música têm atuação direta na produção de esquecimentos (VILELA, 2010).

Este trabalho tem como objeto a recepção da obra de um compositor canônico na historiografia

da música brasileira entre 1903 e 1963, período em que as práticas musicais religiosas tiveram pouco destaque na historiografia da música no Brasil. O compositor é o padre José Maurício Nunes Garcia (1767–1830), que ocupa certamente a posição mais elevada no panteão dos compositores coloniais brasileiros. Se sua obra musical foi tema de diversos estudos na fase *científica* da musicologia no Brasil¹, em uma fase *literária* anterior - mais próxima das biografias do que das fontes musicais -, o padre mulato já tinha seu valor reconhecido como ícone de brasilidade na música colonial. Este reconhecimento obedecia ao interesse de se construir uma identidade nacional, conforme se verá ao longo deste artigo.

O período em que se estuda a recepção da obra musical religiosa de José Maurício é o da chamada Restauração Musical Católica, que foi oficializada com a promulgação do *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” sobre música sacra de Pio X, em 1903. Este documento buscava cercear, dentre outras coisas, a execução de música sacra de características teatrais, ou seja, o repertório cujas características se aproximassem da ópera ou da música sinfônica. O resultado desta proibição seria o inevitável esquecimento de grande parte da música religiosa produzida no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Este esquecimento se estendeu inclusive às fontes musicais, sobretudo, no Rio de Janeiro: na comparação entre catálogos de fontes musicais provenientes da Capela Imperial elaborados em 1902 e 1922, Cleofe Person de Mattos constatou a destruição de parte considerável do acervo. A razão deste fato parece residir na inadequação do repertório às metas musicais então vigentes no sistema religioso católico:

A esta inadequação se referiu Frei Pedro Sinzig (1876–1952) quando afirmou que “*excetuando muitas composições do Padre José Maurício, a maior parte das obras* [recolhidas ao Arquivo do Cabido Metropolitano] *não corresponde às normas dadas pela Igreja Católica para a música sacra*”. A observação precede uma transcrição abreviada do catálogo de 1922, pioneiramente incluída no pouco conhecido Dicionário Musical de Frei Sinzig, publicado em 1947. Neste léxico consta também o importante testemunho de que o acervo era “quase nunca procurado”, apontando para o estado incipiente da atividade musicológica de então, ao menos no que diz respeito ao estudo de fontes primárias (HAZAN, [20--]).

Frei Pedro Sinzig foi um dos protagonistas no processo de implantação dos princípios do *motu proprio* no Brasil, tendo atuado como compositor, organista, regente de coros, mas também, na década de 1940, como editor do periódico *Música Sacra* - o de maior difusão no Brasil sobre este tema - e censor na Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro. Esta comissão publicava suas decisões nas sessões *Livro de Ouro da Música Sacra* e *Obras recusadas* do periódico editado por Sinzig, e chegou a ter um index, o *1º Índice das Músicas Examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro* (CAMS-RJ, 1946a).

O virtuosismo vocal e, na maior parte, o acompanhamento orquestral figurado foram os principais itens que serviam de justificativa para a recusa de obras para o uso na liturgia. O acompanhamento ideal deveria ter caráter vocal, de simples sustentação ao canto, sem qualquer tipo de figuração. Ao contrário da rigidez com que as obras de diversos compositores foram tratadas em relação a quesito, exceções e adequações foram feitas às composições de José Maurício. Diante desta aparente incongruência, foram formulados os seguintes problemas: que tratamento foi dispensado à memória musical legada pela obra musical religiosa de José Maurício Nunes Garcia durante a Restauração Musical Católica no Brasil? É possível falar em isonomia em relação àquele dado às obras de outros compositores coloniais? A que interesses serviu a aceitação da música sacra de José Maurício para o uso litúrgico após a promulgação do *motu proprio* de Pio X? A fim de responder a tais questões, recorreu-se à pesquisa bibliográfica e documental, inclusive a fontes musicais que se encontram recolhidas a acervos de diferentes regiões do Brasil². Somam-se aos referenciais teóricos relativos à memória e ao esquecimento já apresentados, uma abordagem da Igreja Católica enquanto sistema social, nas perspectivas de Walter Buckley e Niklas Luhmann, apresentadas mais adiante. Análises necessárias para a abordagem da construção da identidade nacional foram buscadas em fontes secundárias.

O trabalho foi estruturado em quatro partes: uma visão abrangente da Restauração Musical Católica e seus desdobramentos no Brasil, a construção

da identidade nacional e seus reflexos na música, a recepção da obra musical religiosa de José Maurício Nunes Garcia durante a Restauração Musical Católica e um olhar para o presente.

1. A RESTAURAÇÃO MUSICAL CATÓLICA NO BRASIL

Dois movimentos desencadeados na Europa durante o século XIX serviram de base para a Restauração Musical Católica: o Cecilianismo e a paleografia musical de Solesmes. Na abadia beneditina de São Pedro de Solesmes se desenvolveu o estudo semiológico do ritmo e da notação gregorianos, que também acabou por estabelecer um modelo de interpretação hegemônico até o presente. Passível de críticas por tentar estabelecer um modelo arqueológico, diverso do canto legado pela tradição, fato é que o movimento de Solesmes impactou profundamente o cenário musical europeu da segunda metade do século XIX e a música litúrgica católica: do caráter modal nas obras de Debussy, Ravel, Saint-Saëns, D'Indy e Fauré (IGAYARA, 2001, p. 40) à atuação da *École de Chant Liturgique et de Musique Religieuse* (*Schola cantorum* de Paris), responsável pelo "desenvolvimento de uma nova música litúrgica para órgão baseada na substância melódica e na modalidade do cantochão restaurado" (GOLDBERG, 2004, p. 149).

O estabelecimento de bases científicas para a restauração da música católica não foi, entretanto, exclusividade de Solesmes. A Academia de Santa Cecília da Alemanha (*Cäcilien Vereins*) e agremiações congêneres que se espalharam pela Europa e América foram integradas por acadêmicos e especialistas em música litúrgica. Este movimento conhecido como Cecilianismo tinha como uma de suas bases à condenação à influência da música teatral na liturgia. Mais do que restaurar modelos do passado, pretendia-se restaurar a música litúrgica a uma suposta condição de dignidade perdida³. Em outras palavras, a Restauração Musical Católica tinha em sua base uma representação de decadência, que se devia a uma espécie de contaminação da música litúrgica pela música dos teatros, conforme evidenciou o *motu proprio* de Pio X:

Tal é o abuso em matéria de canto e Música Sacra. E de fato, quer pela natureza desta arte de si flutuante e variável, quer pela sucessiva

alteração do gosto e dos hábitos no correr dos tempos, quer pelo funesto influxo que sobre a arte sacra exerce a arte profana e teatral, quer pelo prazer que a música diretamente produz e que nem sempre é fácil conter nos justos limites, quer, finalmente, pelos muitos preconceitos, que em tal assunto facilmente se insinuam e depois tenazmente se mantêm, ainda entre pessoas autorizadas e piedosas, há uma tendência contínua para desviar da reta norma [...]. Todavia, como a música moderna foi inventada principalmente para uso profano, deverá vigiar-se com maior cuidado porque as composições musicais de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não tenham coisa alguma de profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais [...]. Entre os vários gêneros de música moderna, o que parece menos próprio para acompanhar as funções do culto é o que tem ressaibos de estilo teatral (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, passim).

Apesar do consenso em relação à suposta decadência, os integrantes do Cecilianismo divergiam quanto ao modo de saná-la. Dentre as várias vertentes, uma defendia a restauração integral do repertório do passado no lugar da música do século XIX, outra via na emulação ou cópia estilística do repertório renascentista uma solução; numa terceira se encontravam os que optavam pela manutenção da linguagem romântica com a simplificação da escrita orquestral (GODINHO, 2008, p. 61). Pio X não oficializou nenhuma delas com exclusividade, ao contrário, todas elas parecem ter influenciado na redação do documento. O pontífice incentivou a restauração ao uso litúrgico da polifonia clássica (música renascentista), ao lado da chamada polifonia moderna, para a qual o cantochão e a polifonia de Palestrina serviram como inspiração. O resultado foi o desenvolvimento do repertório restaurista, cujos compositores ficaram conhecidos por esta alcunha ou como geração do *motu proprio* (MARCO, 1993).

Apesar de existir um processo de legitimação do repertório pela tradição, a Restauração Musical Católica não se baseava exclusivamente nela, mas estava fundada em um amplo escopo de normas e em mecanismos de coerção às obras que estivessem em desacordo com tais normas. O *motu proprio* revela este controle normativo⁴, uma vez que deveria ser visto um código jurídico de música sacra. Para fazer cumprir suas determinações, Pio X prescreveu a criação de organismos censores de atuação local. Assim, o controle das práticas musicais

passaria a atingir não apenas a produção do repertório, ou seja, aspectos composicionais, mas também aspectos interpretativos nos templos. Tal controle se estendia, por exemplo, aos instrumentos permitidos ou proibidos de tomarem parte nas cerimônias litúrgicas: o órgão de tubos foi declarado instrumento oficial da Igreja Romana, ao passo que foram admitidos instrumentos de cordas e alguns de sopros, desde que guardassem as características de acompanhamento do órgão, ou seja, de simples sustentação do canto. Foram proibidos, por outro lado, o piano, os “instrumentos estrepitosos” de percussão, dentre outros, considerados profanos por remeterem à música dos teatros. A atuação de bandas de música foi limitada às procissões, acompanhando cânticos. No Brasil existiu, entretanto, uma massiva presença de banda no interior dos templos na primeira metade do século XX e até mesmo o uso de tímpanos em algumas igrejas, conforme demonstraram nossas pesquisas (DUARTE, 2016), revelando um caráter de negociação em relação aos paradigmas de Roma.

O caráter de negociação que se dá em relação às normas conduz a uma abordagem da Igreja Católica não como uma instituição monolítica, mas enquanto sistema social no qual operam partes ou níveis que procuram garantir seus interesses, em acordo ou não com as metas globais do sistema. Somam-se a estas forças internas os estímulos provenientes do entorno, com o qual o sistema se comunica constantemente. Trata-se, portanto, de um sistema aberto, mas operacionalmente fechado a fim de resguardar sua identidade. Niklas Luhmann (1995) utilizou a expressão *fechamento normativo* para descrever tal preservação da identidade de um sistema social, ao passo que, por meio da *abertura cognitiva* este sistema alteraria suas metas ou características internas a partir dos estímulos do entorno. Walter Buckley ([1971]) destacou, por sua vez, que a existência de ações oriundas de partes ou níveis do sistema em desacordo com as metas globais deste - o comportamento aberrante - é comum e necessário para as mudanças do próprio sistema em face de novos estímulos do entorno. Neste sentido, as negociações em relação às normas papais se revelam uma prática corriqueira do

sistema religioso, inclusive no que diz respeito ao repertório musical.

As metas do movimento de Restauração Musical somente saíram do plano das ações isoladas ou expectativas de especialistas para o plano hegemônico por integrarem de maneira coerente um discurso identitário que se estruturava durante o século XIX. Estas metas que propunham o isolamento da música religiosa de tudo o que fosse profano ou teatral encontraram eco na Romanização, que foi a resposta do sistema religioso às mudanças pelas quais passava a Igreja Católica no século XIX, tais como a perda da condição de religião oficial em diversas nações, o ensino laico, leis de divórcio e casamento civil, dentre outros. A Romanização reforçou o Ultramontanismo, uma autocompreensão que tinha em sua base a obediência irrestrita ao papa, a educação e moralização do clero, além de um forte senso de unidade e institucionalização. Esta autocompreensão monolítica era legitimada, pelo que Joël Candau (2011) denominou grandes memórias organizadoras. Este tipo de memória funda identidades fortes, como é o caso da identidade nacional e, no caso do sistema religioso, o catolicismo romanizado. Neste último caso, as memórias foram retomadas do catolicismo medieval e do Concílio de Trento - representando a reação à "ameaça" do Protestantismo no século XVI.

A Romanização propunha para todas as igrejas do universo católico um único modelo de prática religiosa, centrado em Roma. Com isto, manifestações do catolicismo popular passaram a ser sistematicamente silenciadas, bem como passou a haver um controle pelo clero das agremiações religiosas até então geridas por leigos, as irmandades e ordens terceiras (WERNET, 1987). Caracteriza ainda a Romanização uma extensa condenação aos "vícios da modernidade" por meio do documento papal *Syllabus errorum*, de 1864, bem como um *juramento antimodernista*, que, sendo exigido dos clérigos, acabou por limitar e desacreditar quaisquer novas correntes teológicas (DUFFY, 1998, p. 251). Percebe-se, portanto, a existência de relações de poder no processo de implantação desta autocompreensão do catolicismo, que foi recebida localmente de

distintas maneiras pelos clérigos e fiéis, da aceitação à declarada resistência, passando por distintos processos de negociação.

2. A BUSCA PELA IDENTIDADE NACIONAL E A FIGURA DO PADRE JOSÉ MAURÍCIO

Se a identidade forte da Romanização se legitimava a partir dos passados tridentino e medieval, a almejada identidade nacional brasileira também deveria encontrar, no século XIX, as bases sobre as quais haveria de se assentar. Após a independência, a antiga colônia portuguesa haveria de buscar sua identidade e escrever sua própria história. Assim, foi criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB, em 1838, inspirado no *Institut Historique* parisiense. O interesse na produção de uma história oficial capaz de, nos termos de Jacques Le Goff (1990, p. 447), alimentar a memória coletiva, foi estimulado por Dom Pedro II, que frequentava as sessões do Instituto. A aproximação entre Brasil e França é, entretanto, muito mais ampla. Ciclos econômicos exitosos na segunda metade do século XIX e início do XX - dentre os quais, os do café, algodão e látex - levaram à reurbanização e um afrancesamento das características arquitetônicas de diversas cidades na chamada *Belle Époque* brasileira. Este movimento veio acompanhado de uma crença de que o progresso material seria capaz de "equacionar todos os problemas da humanidade" (FOLLIS, 2004, p. 15). Associada a isto, havia uma tentativa de esquecimento do passado colonial. Neste ambiente, desenvolvia-se um *habitus*⁵ pretensamente europeu entre a parte mais abastada da sociedade, que legitimava seus comportamentos a partir de referenciais europeus, revelando a busca por um processo civilizador (ELIAS, 1994, p. 170). Neste ambiente, a Romanização católica - que era eurocentrista em suas bases - encontrou as condições ideais para se desenvolver.

As teorias raciais compõem ainda o panorama do surgimento da identidade nacional. Inicialmente, "o índio foi tornado símbolo de independência espiritual, política, social e literária" por meio de um indianismo literário que desenvolvia um mito de fundação capaz de unir "a doutrina do 'bom selvagem' de Rousseau com as tendências

lusóforas” (COUTINHO, 2004, p. 24). Ainda nos tempos de colônia, havia uma expectativa de que a branquidão, “ligada ao capitalismo e ao progresso”, poderia “eclipsar a negritude” no Brasil:

O filho mais velho e herdeiro de D. João VI de Portugal era agora [após a Independência] Pedro I, imperador do Brasil. Tanto ele quanto seu filho, que viria a se tornar o imperador D. Pedro II, viam como problemática a composição racial e étnica (ambos os termos eram usados na época) de sua nova nação. Em sua opinião, como na de muitos outros integrantes da florescente elite brasileira, escravos, povos indígenas, negros libertos e mestiços, muitas vezes chamados de pardos, nunca viriam a construir um país moderno (LESSER, 2015, p. 34–55).

Merece destaque o duplo papel que as artes passaram a assumir no Império e inícios da República: reforçar características comuns aos brasileiros, mas também de morigeração cultural, ou seja, refinar os costumes, por meio, inclusive, da fundação de sociedades de concertos (ANZÉ; CARLINI, 2009). A construção de teatros inspirados em teatros franceses em diversas capitais brasileiras reforça ainda o intuito de europeização da *Belle Époque* nos trópicos.

Já no século XX, o índio perdeu a exclusividade na mitificação fundacional para integrar, juntamente com o negro e o português, um novo mito de fundação⁶, baseado na fusão destas raças. Este mito desconsiderava a existência da imigração de vários outros povos para o Brasil e tentava suavizar ou mesmo esquecer toda a violência envolvida nos processos de encontro e fusão dessas raças. A associação entre música e raça em José Maurício Nunes Garcia foi abordada por Marcelo Hazan (2008). Esta relação se observa desde o primeiro artigo sobre padre José Maurício, de Manuel de Araújo Porto-Alegre - *Ideias sobre a música*, de 1836 - até a era Vargas, quando a mestiçagem passou de “fator de atraso” a mito de fundação. Porto-Alegre exaltava a aproximação de padre José Maurício dos compositores germânicos do Classicismo como forma de legitimar a identidade musical do clérigo brasileiro. Décadas mais tarde:

Durante o governo Vargas é codificado um novo sistema simbólico para a nação [...]. Feijoada, capoeira, samba e candomblé são significados como traços culturais mestiços. Enaltecendo a tolerância da sociedade brasileira, o Dia da Raça, é acrescido ao calendário cívico. Nesse mesmo período o Brasil ganha a sua padroeira,

Nossa Senhora da Conceição Aparecida, uma santa mestiça. A música sacra de José Maurício pode não ser um elemento óbvio dentro desse imaginário, porém a ele efetivamente pertence. A demonstração dessa pertença, contudo, dado o espaço surpreendentemente pequeno que coube à música no pensamento freyreano, requer um aceno à obra musicológica de Mário de Andrade e seus sucessores nacionalistas. A história da música brasileira tinha o seu grande mestre, um mestre mulato, como era o Brasil. Aos musicólogos cabia casar a arte de José Maurício com a cor de sua pele, isto é, demonstrar que sua música era genuinamente mulata e brasileira, não branca e germânica (HAZAN, 2008, p. 35).

No interstício destas duas perspectivas desponta a figura do maior defensor do mito mauriciano, Alfredo d’Escragno Taunay (1843–1899), o Visconde de Taunay, um dos políticos brasileiros favoráveis ao branqueamento da nação, inclusive por meio do estímulo à imigração. Seu entusiasmo com a cultura germânica explica seu apreço pela obra de José Maurício, a qual se legitimaria, sobretudo, pela semelhança com a música de Joseph Haydn. Visconde de Taunay e o compositor cearense Alberto Nepomuceno (1864–1920) viriam a compartilhar, além do interesse pela obra de José Maurício, a participação em um projeto de Restauração da Música Católica no Brasil antes mesmo da promulgação do *motu proprio* de Pio X, de 1903.

3. JOSÉ MAURÍCIO E AS RESTAURAÇÕES DA MÚSICA CATÓLICA NO BRASIL

A empreitada da Restauração Musical católica não avançou no mesmo ritmo no vasto território brasileiro. Enquanto fontes musicais demonstram que até fins da terceira década do século XX ainda havia intensa prática da música dita teatral em algumas regiões, em outras se percebem esforços de restauração antes mesmo de 1903. Tais esforços ocorreram nas capitais dos estados do Pará, Ceará e, sobretudo, no Rio de Janeiro. As publicações dos frades franciscanos alemães na então capital federal contribuíram para que se traçasse um novo caminho para o repertório litúrgico. Em 1899, frei Pedro Sinzig lançava *Benedicte*, uma coleção de cantos religiosos populares em vernáculo para as missas baixas⁷, a exemplo do que os padres lazaristas já haviam realizado em Mariana, em 1967. Tais coletâneas foram muito recorrentes no Brasil na primeira metade do século XX.

Antes da publicação de Sinzig, já circulava no Rio de Janeiro um projeto do crítico José Rodrigues Barbosa (1857–1939) para que a música litúrgica fosse restaurada, uma série de artigos publicados entre 1895 e 1898 no *Jornal do Commercio* (VERMES, 2000). A renovação da música palestriniana e do cantochão, bem como a criação de uma “associação” destinada a “dar à música de igreja seu verdadeiro caráter e afastar dos templos os sinfonistas e compositores profanos” e animar os “músicos modernos que queiram escrever obras puramente religiosas e consentâneas com as regras da liturgia católica” eram os principais intuitos da proposta de Rodrigues Barbosa (GOLDBERG, 2004, p. 141–142). Este projeto logo encontraria a adesão do compositor Alberto Nepomuceno, que também se envolvia no projeto de recuperação e publicação das obras do padre José Maurício desenvolvido pelo Visconde de Taunay. O próprio Taunay teria apoiado o projeto de restauração de Barbosa, de modo que as causas da restauração da música sacra e do resgate de José Maurício logo se confundiram. Se a campanha de Barbosa não logrou êxito inicial com o arcebispo do Rio de Janeiro, D. João Esberard, seu sucessor, D. Joaquim Arcoverde Cavalcanti parece ter dado maior atenção à causa, chegando a solicitar do clero local, em 1898, a nomeação de uma comissão para analisar o assunto. Esta comissão foi constituída por oito membros, dentre os quais, Alberto Nepomuceno e Taunay.

O resultado dos trabalhos foi a elaboração do *Projeto do Regulamento de Música Sacra da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro*, de 1898, muito semelhante, na maioria de seus artigos, ao que viria a ser publicado posteriormente no *motu proprio* de Pio X, propondo, inclusive, a criação de uma “Comissão Gregoriana”, que funcionaria como censora das obras adequadas ou não à liturgia. Os autores do Projeto de Regulamento... tinham claras as discussões em torno da Restauração Musical correntes na Europa, inclusive de um decreto da Sagrada Congregação dos Ritos sobre a música sacra de 1894, que já vislumbrava os ideais da Restauração. Se em Fortaleza o regulamento semelhante fora aprovado anteriormente ao *motu proprio*, na Arquidiocese de São Sebastião

do Rio de Janeiro os esforços restauristas não lograram o mesmo êxito. Somente na década de 1920 o cenário se modificaria, a partir da redação da *Circular do Excelentíssimo Monsenhor Vigário Geral do Arcebispado do Rio de Janeiro sobre a Música Sacra*, de 1921, que reforçava a necessidade de aplicação dos paradigmas contidos no *motu proprio* de Pio X (GOLDBERG, 2004, p. 150). Um dos grandes incentivos oficiais à Restauração Musical foi o Concílio Plenário Brasileiro, de 1939, que contou com sessões de trabalho destinadas a discutirem exclusivamente a questão da música. Não parece simples acaso que na década de 1940 os franciscanos do Rio de Janeiro tenham lançado o periódico *Música sacra*, que chegou a ser indexado internacionalmente entre as publicações do gênero. Décadas após o projeto frustrado de Rodrigues Barbosa, Nepomuceno, Taunay e outros, a tão aguardada Restauração Musical católica finalmente poderia ser considerada oficial no Brasil, tendo a revista dos franciscanos como seu arauto. Nela se encontram as principais discussões acerca da obra musical de José Maurício Nunes Garcia e de outros compositores coloniais neste período. Por meio das críticas da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra é possível conhecer o tratamento dispensado pela Igreja a tais compositores. O quadro social na década de 1940 era bastante diverso daquele do início da República. Se a *Belle Époque* brasileira foi marcada pela exclusão de negros e mestiços, Durante a Era Vargas:

A modinha, valorada como música mestiça e matéria-prima para a composição erudita, encarnou uma individualidade cultural nacional consistente com o relaxamento dos limites raciais da nação, com vista à cooptação da população afrodescendente. A transformação da mestiçagem de causa dos males do país em fonte de orgulho nacional, passando por solução branqueadora, demarcou o percurso pelo qual se enveredou a recepção do compositor mulato José Maurício Nunes Garcia. Suas encarnações sociais evidenciam como a busca, na Europa, de modelos para a criação musical deu lugar à procura, no Brasil, de maneiras de se expressar a brasilidade através da música. José Maurício não apenas foi arregimentado em prol da grande arte austro-germânica, da qual era considerado herdeiro, mas também em favor da tradição nacional-modernista, da qual era considerado pai. Esses processos ideológicos de conformidade cosmopolita e individualidade

nacional traduziram-se na construção de duas genealogias mauricianas, a primeira partindo de Haydn e a segunda culminando em Villa-Lobos. O “clássico brasileiro” transformou-se, assim, no “brasileiro clássico” (HAZAN, 2008, p. 38).

Estes novos paradigmas viriam a se refletir na revista *Música sacra* de Petrópolis. Nesta fase consolidada da Restauração Musical, da década de 1940:

A campanha a favor de José Maurício não incompatibiliza com o esforço de esquecimento do passado colonial, já que em sua obra se encontrariam raízes nacionais autênticas (momento de fundação) e a corrupção foi representada pelo colonizador. Assim, se defender o compositor mulato poderia representar um contra-senso em relação à Restauração Musical, no plano mais amplo de esquecimento do passado colonial e lusitano, sua imagem poderia ser ressignificada e transformada na de um herói. Ademais, o mito mauriciano foi estimulado por Taunay e Nepomuceno e acabou por se confundir com a defesa da restauração musical litúrgica anterior ao *motu proprio*, proposta por este último no Rio de Janeiro (DUARTE, 2016, p. 316).

O referido contrassenso estaria na assimilação literal de elementos da nacionalidade na música litúrgica, o que era proibido pelo *motu proprio*. No documento de Pio X, o canto religioso popular - com texto em vernáculo - era, dentre as categorias de música litúrgica, aquele que haveria de expressar a índole de cada povo particular, mas mesmo assim deveria guardar esta universalidade de caráter eurocentrista⁸. A música sacra de José Maurício nada assimilava, na prática, da música popular urbana de seu tempo, mas isto não impediu que o crítico Luís Heitor Corrêa de Azevedo procurasse adequar sua memória às necessidades do propalado mulatismo, sobre o qual se assentavam o mito das três raças e o nacionalismo corrente:

Num Tantum ergo de 1798 o 1º violino (na partitura designava como rabeça) tece este canto tão profundamente brasileiro, que trai no compositor sacro o antigo mocinho cantador de xácaras e modinhas ao violão [exemplo musical]. Não há aí um compromisso entre a arte brejeira do mulato fluminense e a serena elevação da música sacra? Não guardam essas harmonias a pureza de uma, apesar de rescenderem o aroma fortemente popular da outra? [...] Numa delas [“Novena do Apóstolo São Pedro”] encontramos a seguinte passagem que Francisco Manuel certamente tinha na memória ao escrever as páginas ardentes do Hino Nacional (AZEVEDO, 1946, p. 88).

José Maurício se torna, nestas palavras, um protótipo da nacionalidade atribuída a Heitor Villa-Lobos, uma nacionalidade que tem no violão e na música popular urbana - seja a modinha colonial ou o choro do início do século XX - seus ícones. Neste mesmo sentido se encaminharia mais tarde a interpretação de Cleofe Person de Mattos, que foi provavelmente, na musicologia brasileira, quem mais se deteve no estudo de fontes musicais de José Maurício. No momento histórico em que o Luís Heitor redigia seu artigo havia, entretanto, um claro descompasso entre a música litúrgica e a música de concerto, no que diz respeito à assimilação de elementos da cultura nacional provenientes da música popular a guardavam: nos templos soavam músicas de características essencialmente europeias, enquanto nos teatros, a exploração de características indígenas já se fazia sentir desde fins do século XIX (MOREIRA, 2016). Composições litúrgicas com utilização literal de elementos musicais de culturas não europeias passaram a ser compostas somente na década de 1950, no período conhecido como *Aggiornamento* da Igreja Católica. Apesar disto, o artigo de Luís Heitor foi reproduzido no periódico *Música Sacra*. Ainda que o discurso da Romanização apontasse para o completo *fechamento normativo* (LUHMANN, 1995) no sentido de transcendência em relação aos “vícios da modernidade”, fato é que este fechamento não impediu a comunicação do sistema religioso com o entorno. No referido artigo é possível observar o caráter lusófono que marca a busca da identidade nacional pela via da alteridade:

Em 1808, quando a Corte Portuguesa desembarca no Rio de Janeiro, José Maurício está no apogeu de sua força criadora. [...] Ele tentava resistir, pois, à onda de mau gosto que a Corte trouxera consigo [música religiosa italiana do século XVIII]. Mas isso era difícil. Toda aquela gente de sangue limpo que vinha da culta Europa, que pelo nascimento e pelas posições estava acima do humilde compositor colonial, todos os músicos da Metrópole - inclusive esse Marcos Portugal [...] A saúde está alquebrada, aos cinquenta anos [...] Não tem mais forças para opor à invasão do mau gosto. [...] No seu espírito cansado e envelhecido precocemente acabara predominando o gosto depravado dos grandes senhores de além-mar para os quais as solenidades de Igreja eram um pretexto de diversões mundanas, transformando o templo numa feira de ostentação, de vaidades e de galanteria onde iam ouvir música fácil e sensual, sermões literários e forjar histórias de amor... (AZEVEDO, 1946, p. 85-94).

Percebe-se, portanto, uma recriação da memória: a música de José Maurício que não escapava à teatralidade de seu tempo, mas suas “falhas” foram atribuídas ao “gosto depravado” lusitano, sendo este a causa para sua “decadência”. Assim, se observa que, longe da pretensa objetividade da história, os resgates do passado pela via da memória são fruto das necessidades dos indivíduos no presente, donde derivam inúmeros processos de adaptação dos acontecimentos pretéritos a esta necessidade⁹. Mais do que a identidade de um grupo específico, a memória de José Maurício se liga à identidade nacional, uma identidade forte que depende de heróis e grandes memórias organizadoras, passíveis de compartilhamento, ainda que de maneiras distintas¹⁰, pelos indivíduos integrados por meio dessa identidade.

Para garantir a coerência da obra de José Maurício no cenário da Restauração Musical, seria necessário adequar esta memória musical às necessidades do presente. Foi o que fizeram Sinzig e Nepomuceno, reforçando o argumento de Luís Heitor de que o profano em suas obras se encontrava no acompanhamento e não na melodia: três das composições aprovadas pela CAMS-RJ¹¹ foram arranjadas por Sinzig, *Ave Maris Stella*, *Tantum ergo* e *Verbum caro factum est*; já a *Missa em Si bemol* foi editada por Nepomuceno e *Lux aeterna*, por José Capocchi. As outras obras de José Maurício aprovadas pela Comissão foram: *Hino das Matinas da Festa da Santíssima Virgem*, *Lux aeterna*, *Missa em Si bemol* e *Responsório das Matinas de Natal* (DUARTE, 2016, p. 316-317).

Longe da preocupação estilística e com as fontes primárias que caracteriza o trabalho científico do musicólogo, as intervenções propostas pelos defensores da Restauração Musical tinham um caráter ideológico e não raro produziram um acompanhamento instrumental de tal modo diverso do acompanhamento escrito por José Maurício que as obras somente seriam reconhecidas graças à melodia. Lê-se sobre uma edição:

493 - P. José Maurício Nunes: LUX AETERNA. [...] arranjo para voz média por J. Capocchi [...] Não é a primeira vez que M: SICA SACRA e o LIVRO DE OURO falam do Padre José Maurício que, em seu tempo, foi o expoente máximo da música no Brasil e cujas obras, em grande parte, ainda hoje, merecem acatamento e admiração. Tem composições sacras de inteiro acordo com as leis litúrgicas [...] Na instrumentação, o Padre José Maurício se mostra digno discípulo de José Haydn, escrevendo com fluência e bom

gosto que impõem e que, com meios simples, conseguem lindos efeitos. [...] A conservação das expressões originais de andamento podem levar a inconvenientes [...] As apojaturas, tão em uso aos tempos do P. José Maurício, foram conservadas pelo editor, por respeito à tradição, em “aeternam” e “perpetua”, e, na segunda voz, num “Domine” e “eis”, mas o caráter sacro e a linha melódica, principalmente em Missa pelos Defuntos, com a supressão só poderão ganhar. Arpejos e a repetição de notas para efeitos rítmicos [...] ficam melhor para piano que, para acompanhamento na igreja, naturalmente está excluído. [...] Frei Pedro Sinzig O. F. M.

A indicação no título que o órgão pode ser substituído por piano, sem dúvida, se refere ao canto da composição em casa, porque na igreja, o piano não é admitido. [...] Uma vez ou outra J. Cappochi parece ter querido atender ao piano, quando, no mais, seguiu os princípios impostos pelo caráter do órgão. [...] As poucas “appoggiaturas” que o editor julgou dever respeitar, eram, sem dúvida, do gosto do século passado, mas, de há muito, deixaram de sê-lo; eu não teria dúvida em riscá-las para o coro que me cumprisse reger ou se eu mesmo tivesse que cantar. O andamento do canto, sem dúvida, deverá tomar em consideração que se trata de música sacra [...] Frei Valdomiro Chatas, O. F. M. (CAMS-RJ, 1944a, p. 159).

Assim, observa-se que, em nome de uma expectativa compartilhada de sacralidade, a obra poderia passar por intervenções profundas. Outro aspecto relevante na crítica de Sinzig é o fato de José Maurício figurar como mito fundador da nacionalidade até mesmo no âmbito da censura musical católica, ainda que a partir de argumentos mais próximos daqueles apresentados por Taunay - de aproximação entre o indígena e o “universal” - do que de exaltação do mulatismo, como já revelavam as críticas de Luís Heitor. Há de se notar ainda que grande parte das obras de José Maurício merecesse acatamento e admiração na década de 1940, revelando sua continuidade na prática musical litúrgica. Não é demais lembrar que monsenhor Guilherme Schubert noticiou o uso litúrgico das obras de José Maurício em fins do século XIX, certamente mais próxima da concepção estilística do compositor:

Assim não estranhamos o desabafo do Visconde de Taunay, pouco antes de sua morte (+ 25/11/1899): “Fui ouvir a ‘Missa Mimosa’ do Padre José Maurício na Igreja da Cruz dos Militares... Segundo as “boas tradições” que todo o empenho e esforço da comissão de música sacra não poderão abalar, começou a cerimônia religiosa

pela ouverture, tão ouvida, corriqueira e estafada da *Gazza ladra* de Rossini. Adequado preparo para uma função religiosa, aquela saltitante profonia da “Pega ladra”! Enfim, seja tudo pelo amor de Deus! (SCHUBERT, 1980, p. 20).

Segundo esta citação existiria uma tentativa de censura à obra de caráter mais teatral de José Maurício por parte dos partidários da Restauração musical, mas tal seria seu vínculo com a tradição musical vigente no Rio de Janeiro que os esforços restauristas não seriam capazes de conseguir seu banimento dos templos. A estratégia de produzir arranjos da obra mauriciana parece, portanto, uma negociação em relação ao mito fundador da brasilidade musical, a fim de sacralizar de algum modo aquilo que seria por eles considerado profano. Sua conversão à Restauração musical haveria de se operar principalmente por meio da reforma do acompanhamento instrumental, considerado profano, mesmo por Luís Heitor:

[A música sacra de José Maurício Nunes Garcia] É, porém, expressiva, singela, repassada, às vezes, de unção verdadeiramente celestial. Abusa um pouco do cromatismo e de certos retardos que lhe emprestam o cunho de modinha sentimental, em algumas passagens. A maneira do compositor tratar as vozes é sóbria, de caráter austero e irrepreensível; quase sempre vertical. Aos instrumentos da orquestra é que ele confia àquelas veleidades mundanas da sua inspiração; há melodias surpreendentes, desenhos deliciosos, contrapondo-se às linhas simples e largas das vozes (AZEVEDO, 1946, p. 87-88).

É na crítica à *Missa em Si bemol*, contudo, que fica evidente que o valor da obra artística estaria em sua aproximação dos modelos europeus, reforçando ainda o processo civilizatório vigente na *Belle Époque* brasileira. A universalidade eurocêntrica do *motu proprio* marca o tom do discurso de Pedro Sinzig:

511 - Padre José Maurício Nunes Garcia: *MISSA EM SI BEMOL* para solos e coros com acompanhamento de orquestra reduzida para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno [...] Precedida de um esboço biográfico do autor pelo Visconde de Taunay [...] escreve [...] Taunay: “Empregando todas as suas economias em ajuntar a mais vasta coleção existente de composições musicais de todos os autores alemães, italianos e franceses então existentes, sempre e sempre aumentada e que em 1816 produziu a maior surpresa a Sigismundo Neukomm, o discípulo querido de Haydn, filiou-se instintivamente à grandiosa e severa escola de Haendel, Haydn,

os Bach, Mozart, Beethoven, este já a emergir nos largos horizontes da arte, como astro de inexecedível brilho. [...] pode dividir-se a obra do grande compositor sacro em dois períodos: o primeiro, de máxima valia e pureza, originado na genuína fonte germânica e que decorre de 1790 a 1816, nada menos que 26 anos; o segundo, já de adulteração e decadência em que... aparecem os sinais de deplorável depressão, devido à influência do mau gosto e da escola italiana [...]”.

Sem dados positivos, julgamos, contudo, que a *Missa supra* é do 1º período, tal a sua feição, digna e elevada. Há trechos que obrigam a reparos; procuramos interpretá-los com o respeito e admiração que nos merece o autor. [...] A “redução para órgão ou harmônio”, no entanto, não atendeu sempre ao caráter desses instrumentos eclesiásticos. [...] Alberto Nepomuceno transcreve para o órgão as frequentes repetições de notas, próprias dos instrumentos orquestrais, em vez de ligá-las como se costuma fazer no órgão. [...] Abstraindo a falta de unidade que pode e deve ser estabelecida, o Credo (para não falar de outras partes) pode ganhar notável ou essencialmente em religiosidade com alguns retoques, respeitosos, mas firmes [...] Eu não teria entrado em tantos pormenores, se a *Missa em si bemol* e, principalmente, seu autor não me merecessem tudo. [...] Frei Pedro Sinzig, O. F. M. (CAMS-RJ, 1944b, p. 219).

Com todos os “respeitosos retoques” propostos por Sinzig, não parece exagero pensar que o resultado musical seria comparável à reforma de uma igreja colonial que resultou em uma fachada neogótica. É importante lembrar que Pedro Sinzig era um missionário de origem alemã que se propunha a difundir referenciais de sacralidade que foram defendidos com particular entusiasmo pela Associação de Santa Cecília da Alemanha, a primeira do gênero no universo católico. A diferença no tratamento dispensado pelo religioso a outros compositores da capela da Sé Imperial denota o poder do mito fundador mauriciano: sua condenação à obra de Sigismund Neukomm reflete a crítica ao “gosto depravado” que teria chegado ao Brasil com a realeza:

2º - RECUEIL DE CINQUANTE MOTETS [...] [Coletânea de cinquenta motetos para todas as solenidades do ano litúrgico, pras bênçãos do Santíssimo Sacramento e festas da Santíssima Virgem. Música composta para uma ou duas vozes, em solos e coro com acompanhamento de órgão, pelo senhor Sigismund Neukomm]. [...] Insinua-se ao ouvido e ao coração a música de Neukomm como poucas. Para fins de estudo técnico eu quereria chamá-la de exemplar. [...] Para festas religiosas fora da igreja, para cantatas e oratórios de Natal, da Quaresma, da Páscoa etc., não poucos números

poderão prestar bons serviços; no entanto, para o canto dentro da igreja falta o espírito religioso que distingue a música sacra da que não se destina à casa de Deus. Qualquer um desses textos musicados por um Palestrina, um Griesbacher, fala profundamente ao coração e à consciência, quando na veste musical dada por Neukomm se apresenta faceira e sentimental; é um passatempo agradável, mas não eleva a alma nem a purifica. [...] Que pena, um talento como o de Sigismundo Neukomm, não nos ter dado música realmente sacra!... (CAMS-RJ, 1946b, p. 20).

Assim, observa-se que as obras de Neukomm sequer seriam merecedoras de “respeitosos retoques”, a fim de garantir sua execução nos templos, ainda que fossem semelhantes em muitos aspectos. Diante deste quadro, é impossível negar que a música de José Maurício não somente desfrutava de uma condição particular se comparada à de seus pares. Isto fica evidente também em uma fonte da *Missa em Si bemol* no Acervo João Mohana, recolhido ao Arquivo Público do Maranhão, que traz em uma parte de violino uma imagem de José Maurício em um recorte com os seguintes dizeres: “[...] Foi, segundo o Visconde de Taunay, o ‘gênio da música no Brasil’. Morreu a 18 de abril de 1830” (GARCIA, [19--]b, f.1). A considerável distância entre o Maranhão e o Rio de Janeiro revela a difusão do mito da brasilidade propalado por Taunay. Também na partitura de canto e harmônio é possível notar não apenas uma ilustração de José Maurício, mas também um pequeno esboço biográfico baseado em Taunay, sugerindo que a fonte maranhense se trate de um arranjo produzido localmente a partir da edição de Alberto Nepomuceno.

4. OS IMPACTOS DA BUSCA POR UMA NOVA NACIONALIDADE NA MÚSICA LITÚRGICA

Como já foi dito, a busca por referenciais indígenas para a construção de um repertório nacional de concerto - inclusive com a exploração de temáticas e de temas musicais indígenas - foi uma prática corrente no Brasil, e de maneira mais ampla, na América Latina, desde finais do século XIX. Os compositores Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos, Roberto Ojeda Campana, Carlos Chávez, Alberto Villalpando, representam - cada qual à sua maneira - esta busca pela música indígena (MOREIRA, 2016). Na música católica praticada no Brasil, o referencial da grande memória

organizadora nacional (CANDAU, 2011), José Maurício Nunes Garcia se estabeleceu a partir de argumentos que buscaram legitimar sua obra a partir de referenciais europeus, tal como procedera anteriormente o Visconde de Taunay.

Entre finais da década de 1940 até o Concílio Vaticano II (1962-1965), a Igreja Católica experimentou uma *abertura cognitiva* (LUHMANN, 1995) às culturas não europeias, que influenciou profundamente as metas musicais pós-conciliares. A Encíclica “*Mediator Dei*” de Pio XII, de 1947, é uma referência para este movimento. Neste período conhecido como *Aggiornamento* - no sentido de atualização - foram compostas obras musicais que revelavam musicalmente a índole de cada povo particular. Um exemplo é a *Missa Luba*, composta em 1958 pelo franciscano Guido Haazen no Congo Belga.

A Igreja Católica, provavelmente sob o impacto desse processo de descolonização dos países africanos e asiáticos, acompanha o mesmo movimento. Já nos anos 50 começou a sublinhar a importância da ‘adaptação’ do cristianismo aos valores das outras culturas. Com o Concílio Vaticano II, porém, tornou-se evidente o fato de que parte do clero provinha de culturas não europeias e a noção de adaptação cedeu lugar à afirmação da igualdade entre as culturas (MONTERO, 1992, p. 93).

Este movimento de reconhecimento de culturas não europeias viria a culminar com a equiparação entre o valor das culturas de países europeus e de outros continentes durante o Concílio Vaticano II, fato que implicou maior liberdade na determinação das metas musicais do sistema religioso também no Brasil. A partir de então, dois estudos da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), *A música litúrgica no Brasil* (CNBB, 1976) e *Pastoral da Música Litúrgica no Brasil* (CNBB, 1998) passaram a se valer da noção de música indígena para caracterizar a expectativa de uma completa renovação do repertório litúrgico, processo chamado de inculturação litúrgica e musical. Quando ganhou força no Brasil, na década de 1970, o movimento de inculturação passou a apontar como rumos para a renovação do repertório não a noção de música indígena próxima da música de concerto, mas da *Nova canção* latino-americana ou canção de protesto. O novo repertório ritual católico passou a ter nos ritmos populares e da dita música folclórica suas bases (DUARTE, 2014). O

mito das três raças permeia os documentos da CNBB, quando estes se referem às fontes para a construção da nova música litúrgica. O resultado da implantação destas novas metas foi, de fato, a renovação do repertório ou nos dizeres de Walter Buckley ([1971]), uma *morfogênese*, que implicou o esquecimento de parte considerável do repertório pré-conciliar, sobretudo, daquele composto sobre textos em língua latina. O canto pastoral de características indígenas passou a assimilar ritmos populares (samba, xote, baião e outros) e teve uma considerável simplificação das texturas, do canto coral para o canto uníssono. A escolha dos instrumentos acompanhadores também reflete esta renovação: o violão e os instrumentos percussão passaram a assumir o lugar antes ocupado pelo órgão. Neste processo, a obra sacra de José Maurício foi confinada às salas de concerto, que passaram a funcionar também como lugares de memória (NORA, 1993) da música litúrgica: afastada do cotidiano e sem uma clara função nas igrejas, seu esquecimento é detido fora da liturgia, provavelmente muito mais em razão do serviço que o compositor prestou à nação - servindo à construção de um mito de brasilidade musical - do que por aquele que prestou à Igreja.

No catolicismo dos dias atuais se percebe, entretanto, uma tendência à valorização da memória pré-conciliar, sobretudo após o *motu proprio "Summorum Pontificum"* - sobre a liturgia romana anterior à reforma de 1970 - de Bento XVI, promulgado em 2008. Este documento autoriza a celebração no rito pré-conciliar em língua latina (rito tridentino) sem a necessidade da expressa autorização da autoridade eclesiástica local, donde decorreu um fenômeno de multiplicação das missas celebradas pelo rito antigo. A partir deste fenômeno, ressurgiu a possibilidade da retomada da obra musical sacra do padre José Maurício Nunes Garcia na função para a qual foi criada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim deste artigo, é possível afirmar, em resposta às problemáticas formuladas, que a manutenção da obra sacra do padre José Maurício Nunes Garcia nos ritos da Igreja Católica Romana no Brasil durante a primeira metade do século XX não foi fruto de simples

acaso, tampouco parece se justificar por razões puramente musicais ou religiosas. Ao contrário, um projeto de construção de um mito fundador da nacionalidade musical brasileira parece ter sido decisivo neste processo de manutenção. Longe de uma construção linear, esta memória se adaptou às necessidades e condições do presente, sobretudo no que diz respeito à questão da raça ou da etnia. Inicialmente a busca por equiparar a cultura musical indígena à europeia foi o principal argumento da crítica musical para a legitimação estética da obra de José Maurício. Depois, a valorização da mestiçagem, do mito das três raças, música popular e de elementos indígenas conferiram sustentação para o mito mauriciano da brasilidade musical. A questão da raça e da valorização do mulatismo não parece ter sido assimilada, entretanto, pela Igreja Católica nas décadas de 1940 e 1950, quando já era corrente na sociedade.

Apesar da publicação das críticas musicais de Luís Heitor Corrêa de Azevedo no periódico de música litúrgica de maior circulação no país no período - *Música Sacra* -, o principal argumento a conferir legitimidade à obra de José Maurício pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro foi no sentido de reforçar sua aproximação de modelos musicais europeus, sobretudo da obra de Joseph Haydn. Assim, a construção do mito mauriciano a partir da ótica do Visconde de Taunay se revelou muito mais adequada às metas musicais do catolicismo romano deste período do que os argumentos de Luís Heitor. Isto se justifica, sobretudo, pela noção de "universalidade" estabelecida no *motu proprio* de Pio X: longe da assimilação literal da índole musical de cada povo particular - como ocorreu a partir do *Aggiornamento*. As análises das obras de José Maurício pela Comissão de Música Sacra do Rio de Janeiro se pautavam, sobretudo, pelo afastamento que este repertório teria dos referenciais da ópera e sua aproximação da música que seria verdadeiramente adequada aos templos, apontando também o papel do compositor como mito fundador da brasilidade musical. O suposto afastamento da música teatral implicou profundas intervenções realizadas por compositores restauristas na música de José Maurício, por meio de edições impressas.

Tais intervenções se deram principalmente no acompanhamento, adequando-o à maneira de executar ao órgão exigida pelo *motu proprio*, mas também na diminuição das ornamentações vocais, a fim de que soasse menos próxima dos referenciais operísticos. Assim, mais do que uma assimilação literal da obra, houve um processo de recriação e adaptação da memória musical às necessidades do presente. O mesmo tratamento não foi dispensado a outros compositores do Brasil colonial, como foi o caso de Neukomm. Ao contrário, nas críticas à obra sacra do compositor de origem estrangeira, esta sequer parecia ter alguma possibilidade de salvação a partir de arranjos ou da criação de acompanhamentos executáveis à maneira de órgão.

Percebe-se, portanto, que a obra religiosa de José Maurício fora tratada a partir de pressupostos que excediam o campo estrito da religião, trazendo para o universo religioso o anseio da criação de um herói nacional no campo da música. Longe do Rio de Janeiro, um recorte contendo uma citação a Taunay colado em uma partitura que hoje integra o Acervo João Mohana - recolhido ao Arquivo Público do Maranhão - reforça a propagação deste mito (GARCIA, [19--]a).

Após o Concílio Vaticano II, o advento de novas metas musicais religiosas no Brasil legou à obra de José Maurício Nunes Garcia aos teatros. Estas novas metas assimilaram, ainda que após muitas décadas, a busca pelo nacional por meio de uma assimilação do mito das três raças na construção de um canto pastoral de características indígena. Limitada a concertos e apresentações artísticas, a obra musical religiosa de José Maurício continua a servir à nação, muito mais do que à finalidade para a qual foi composta, que era servir a Deus ou à Igreja Católica. Com o advento de um resgate do rito tridentino, a partir do *motu proprio "Summorum Pontificum"* de Bento XVI, descortina-se a possibilidade de um retorno da obra musical religiosa de José Maurício dos palcos dos teatros para as funções litúrgicas no Brasil. Se a concretização desta possibilidade ocorrerá, caberá ao tempo revelar.

NOTAS

01. "Na primeira grande transformação da musicologia no Brasil, que ocorreu do início do século XX até meados da década de 1960, observou-se a transição de uma fase literário-musical para uma fase propriamente musicológica, na qual os trabalhos passaram a se enquadrar em uma espécie de gênero intermediário entre literatura e ciência, incluindo-se aí as assim denominadas "histórias da música brasileira" (ou "no Brasil") e suas congêneres, como as de Guilherme de Mello (1908), Renato Almeida (1926), Vincenzo Cernichiaro (1926), Mário de Andrade (1941), Renato Almeida (1942), Maria Luiza de Queirós Amâncio dos Santos (1942), Francisco Acquarone [c.1948] e Luís-Heitor Corrêa de Azevedo (1956), para citar apenas as mais conhecidas" (CASTAGNA, 2008, p. 34). Na fase científica, destacam-se os trabalhos de Cleofe Person de Mattos acerca da obra de José Maurício Nunes Garcia.

02. A pesquisa de campo para a realização da investigação de doutorado - da qual o presente artigo é um desdobramento - se estendeu a setenta cidades brasileiras, em todos os estados, perfazendo um total de mais de quinhentas instituições visitadas e efetiva pesquisa em cento e setenta e cinco delas.

03. Tal noção de dignidade e a representação de decadência se fazem sentir na introdução do *motu proprio* de Pio X: "Nada, pois, deve suceder no templo que perturbe ou, sequer, diminua a piedade e a devoção das fiéis, nada que dê justificado motivo de desgosto ou de escândalo, nada, sobretudo, que diretamente ofenda o decoro e a santidade das sacras funções e seja por isso indigno da Casa de Oração e da majestade de Deus. Não nos ocupamos de cada um dos abusos que nesta matéria podem ocorrer. A nossa atenção dirige-se hoje para um dos mais comuns, dos mais difíceis de desarraigar e que às vezes se deve deplorar em lugares onde tudo o mais é digno de máximo encômio para beleza e suntuosidade do templo, esplendor e perfeita ordem das cerimônias, frequência do clero, gravidade e piedade dos ministros do altar" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903).

04. "O controle normativo das práticas musicais na Igreja consiste na determinação de modelos

por meio de normas objetivas - detalhistas, específicas, prescritivas ou proibitivas -, com vistas a uniformizar e conformar tais práticas às metas institucionais do sistema religioso em determinado momento histórico. Para tanto, a criação e as práticas musicais são controladas por órgãos específicos e se tornam passíveis de sanção, no caso de descumprimento e de recompensa (propaganda), em caso de adequação. Assim, o controle normativo se apresenta como um condicionamento a priori da liberdade de opções franqueada àqueles envolvidos na criação ou na prática musical pela tradição, compreendida como transmissão das distintas técnicas e estilos musicais em sua relação com os sistemas locais" (DUARTE, 2016, p. 96).

05. "Princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas" (BOURDIEU, 1992, p.3).

06. Diz-se mito porque "a tese de que os conceitos de identidade nacional adotados pela elite eram fundados na diluição das distinções étnicas deve, portanto, ser modificada para incluir a incorporação progressiva da multietnicidade no conceito de brasilidade" (LESSER, 2015, p. 23).

07. Também chamadas de missas rezadas. Há de se observar, entretanto, que a diferenciação entre os tipos de missa não se fazia em razão do canto. Na missa alta ou *solemnis*, havia a assistência de ministros, diáconos e um coro, ao passo que na missa baixa ou *privata*, o celebrante tomava, ele mesmo, a parte do diácono e do subdiácono, donde resultaria um rito abreviado. Uma das possíveis razões para esta divisão estaria na celebração simultânea de vários padres própria dos mosteiros (FORTESCUE, 1914, p. 188-190). A coletânea de cânticos espirituais mais difundida no Brasil neste período foi *Harpa de São*, organizada pelo padre verbita de origem alemã João Batista Lehmann.

08. "Por isso a música sacra deve possuir, em grau eminente, as qualidades próprias da liturgia, e nomeadamente a santidade e a delicadeza das formas, donde resulta espontaneamente outra característica, a universalidade. [...] universal no sentido de que, embora seja permitido a

cada nação admitir nas composições religiosas aquelas formas particulares, que em certo modo constituem o caráter específico da sua música própria, estas devem ser de tal maneira subordinadas aos caracteres gerais da música sacra que ninguém doutra nação, ao ouvi-las, sinta uma impressão desagradável" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §2)

09. "A propósito da ligação entre memória e poder, 'a expressão coletiva da memória, ou melhor, da metamemória, não escapa à manipulação dos poderes mediante a seleção do que se recorda e do que consciente ou inconscientemente se silencia'. Essa seleção entre recordação e silêncio evidencia que a memória, embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, é objeto de contínua negociação porque está atrelada à seleção do que é essencial para construção da identidade do grupo" (SANTOS *et al.*, 2011).

10. Mesmo as identidades coletivas fortes e as memórias a elas inerentes não são estanques, mas passíveis de distintas interpretações, tanto em períodos distintos, quanto em uma mesma época, por grupos sociais distintos, ou como preferimos abordar, por distintas partes de um sistema social. Exemplo disto se observa no trabalho de Lesser (2015, 23) acerca da identidade nacional enquanto fruto da interação entre locais e estrangeiros, não como identidade única "da qual os residentes e cidadãos participam ou não participam de forma absoluta. Pelo contrário, os imigrantes e seus descendentes se beneficiaram muito ao abraçar tanto a imagem de uma nacionalidade brasileira uniforme quanto suas novas etnicidades pós-migratórias. Com isso, eles puderam se utilizar de símbolos múltiplos, mutáveis e muitas vezes contraditórios". A partir do século XIX, "nunca houve uma identidade nacional única ou estática: a própria fluidez do conceito faz com que ele esteja aberto a intervenções vindas de um ou de outro lado. Embora existisse um discurso elitista relativamente coerente, que via a etnicidade como algo traiçoeiro e pretendia constranger ou coagir os novos residentes a aceitarem uma identidade nacional europeizada, branca e homogênea, esta postura não era única".

11. Códigos das aprovações no *Livro de Ouro* do periódico *Música Sacra*, respectivamente: L-283 - sem crítica, L-291 - sem crítica, L-286,

L-396 - sem crítica, L-493 - críticas de Sinzig e de Frei Valdomiro Chatas, ofm, e L-511 - crítica de Sinzig. Há ainda o *3º Responsório das Matinas de Natal*, aprovado com o código L-212, mas também sem crítica (CAMS-RJ, 1946a).

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. **O Espírito Religioso na Obra de José Maurício**. *Música Sacra*, Petrópolis, a.6, n.5, p. 85-94, 1946.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BUCKLEY, Walter. **A sociologia e a moderna teoria dos sistemas**. São Paulo: EdUSP, [1971].

CAMS-RJ - Comissão Arquidiocesana de Música sacra do Rio de Janeiro. **1º Índice das Músicas Examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro**. Petrópolis: Vozes, 1946a.

_____. Livro de Ouro da Música Sacra. **Música Sacra**, Petrópolis, a.4, n.8, p. 157-160, 1944a.

_____. Livro de Ouro da Música Sacra. **Música Sacra**, Petrópolis, a.4, n.11, p. 217-220, 1944b.

_____. Não servem para a Igreja. **Música Sacra**, Petrópolis, a.6, n.1, p. 19-20, 1946b.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. **Revista do Conservatório de música da UFPel**, Pelotas, v.1, n.1, p. 32-57, 2008.

_____. **O Estilo Antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX**. Tese (Doutorado em História). 2000. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CNBB - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **A música litúrgica no Brasil**. 1976. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_download/340-a-musica-liturgica-no-brasil-estudo-cnbb-79>. Acesso em: 12 abr. 2015.

_____. **Pastoral da música litúrgica no Brasil**. 1998. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/publicacoes/documentos-para-downloads/doc_view/339>.

_____. Acesso em: 12 abr. 2015.

COUTINHO, Afrânio (Org.). **Era Romântica**. v.3. 7.ed. São Paulo: Global, 2004.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Do canto religioso popular à música autóctone: memórias, esquecimentos e o desenvolvimento de uma identidade musical local no catolicismo pós-conciliar. In: **SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA**, 3., 2014, Rio de Janeiro. Anais; Rio de Janeiro: Unirio, 2014.

_____. **Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)**. São Paulo, 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016.

DUFFY, Eamon. **Santos e pecadores: história dos papas**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: Uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOLLIS, Fransergio. **Modernização urbana na Belle Époque paulista**. São Paulo: EdUNESP, 2004.

FORTESCUE, Adrian. **The Mass: A Study of Roman Liturgy**. Londres: Longmans, Green and Co., 1914.

GARCIA, José Maurício Nunes. **Missa em si bemol**. Partitura manuscrita. Parte de 2º violino. Recolhida ao Arquivo Público do Maranhão (São Luís, Maranhão, Brasil), Coleção João Mohana, n.2102/95, [19--]a.

_____. **Missa em si bemol**. Partitura manuscrita. Canto e harmônio. Recolhida ao Arquivo Público do Maranhão (São Luís, Maranhão, Brasil), Coleção João Mohana, n.2102/95. [19--]b.

GODINHO, Josinéia. **Do Iluminismo ao Cecilianismo: A música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX**. Belo Horizonte, 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno

e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: CASTAGNA, Paulo (Org.). **ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA: Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical Brasileiro**, 6., 2004, Juiz de Fora. Anais... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.138-173.

HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia. **Resonancias**, Santiago de Chile, v.24, n.1, p. 23-40, 2009.

_____. **O acervo musical do Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro**. [20 -]. Disponível em: <http://acmerj.com.br/CMRJ_HIST.htm>. Acesso em: 10 jun. 2014.

IGAYARA, Susana Cecília. **Henrique Oswald (1852-1931): A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral**. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LESSER, Jeffrey. **A invenção da brasilidade: identidade nacional, etnicidade e políticas de imigração**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

LUHMANN, Niklas. **Social Systems**. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995.

MARCO, Tomás. **Spanish Music in the Twentieth Century**. Harvard: Harvard College, 1993.

MONTERO, Paula. **Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, a.7, n.20, p.90-112, 1992.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia**. Opus, Belo Horizonte, v.22, n.1, p. 179-201, 2016.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n.10, p.7-28, 1993.

SANTOS, Tânia Cristina Franco *et al.* **A memória, o controle das lembranças e a pesquisa em história da enfermagem**. Escola Anna Nery:

Revista de Enfermagem, v. 15, n.3, p. 616-625, 2011.

SCHUBERT, Monsenhor Guilherme. Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, Luiz Antônio Severo da *et al.* **Brasil 1900-1910**. v.2. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980.

SOBRE M: SICA SACRA. **Motu proprio Tra le Sollecitudini**. 1903. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html>. Acesso em: 10 jan. 2010.

SOUZA, José Geraldo de. **Folc música e liturgia: subsídios para o estudo do problema**. Petrópolis: Vozes, 1966.

VERMES, Mônica. **Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX**. Revista Eletrônica de Musicologia - REM, Curitiba, v.5, n. 1, 2000. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV5.1/vol5-1/rio.htm>. Acesso em: 20 set. 2010.

VILELA, Ivan. Nada Ficou Como Antes. **Revista USP**, São Paulo, n.87, 14-27, 2010.

VERNET, Augustin. **A Igreja Paulista no Século XIX: a reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861)**. São Paulo: Ática, 1987.

SOBRE O AUTOR

Fernando Lacerda Simões Duarte é graduado em Direito (Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006), em Música com habilitação em Composição e Regência (UNESP, 2008), mestre em Música - Musicologia (UNESP, 2011) e doutor em Música, na área de concentração Música: Relações Interdisciplinares (UNESP, 2016). Orientou monografias de conclusão de curso e desenvolveu atividade docente nos níveis técnico-profissionalizante, superior (UFS, 2011; FAMOSP, 2012), de especialização (FPA, 2013) e pós-graduação stricto sensu - mestrado e doutorado (PPG-Música/UFMG, 2017; PPG-Artes/UFPA, 2017-2018). Tem experiência na área de Música, sobretudo nas temáticas das práticas musicais religiosas católicas e acervos musicais brasileiros. Sua pesquisa por acervos alcança cerca de cem cidades brasileiras. Autor

de um livro e aproximadamente oitenta títulos entre artigos e trabalhos completos em anais, publicados ou em processo de publicação. Foi segundo secretário da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música na gestão 2015-2017. Realizou estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais e atualmente estagia junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, ambos com bolsa CAPES/PNPD. Pesquisador junto a sete grupos de pesquisa brasileiros.

21 – EXPERIMENTAÇÃO POÉTICA: ARTE E MEMÓRIA DE UMA COMUNIDADE NO NORDESTE DO PARÁ, AMAZÔNIA, BRASIL

Líliam Barros
PPGARTES–UFPA

Marcos Cohen
Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro

Resumo

O livro *21* consiste no diálogo entre as linguagens música, prosa, poesia, fotografia e desenho. Tendo como viés interpretativo uma pesquisa histórica e etnográfica de uma comunidade rural amazônica, foram escritas quatro crônicas e uma poesia pela autora do livro, quatro fotografias da autora do livro, cinco desenhos do artista paraense João Bento e cinco músicas para piano e clarinete do compositor paraense Marcos Cohen. O local de pesquisa e inspiração artística denomina-se Km-21 e localiza-se no nordeste do estado do Pará, no município de Castanhal, local de origem da família dos autores/artistas do livro. Trata-se de uma localidade de colonos cearenses assentados na primeira metade do século XX que deixaram o sertão do Ceará para fugir das grandes secas que assolavam aquela região. A localidade é caracterizada pela agricultura familiar e cultivo de mandioca amarga, com produção de farinha, além de pequenas plantações de pimenta e roçados. Foram realizadas entrevistas com os moradores que, depois de transcritas, serviram como inspiração para o texto final, transcrito livremente. As personagens tiveram seus nomes trocados e foram rebatizadas pelos próprios membros da comunidade. O produto artístico foi apresentado na comunidade – tema da pesquisa com a performance musical (tendo como pianista a autora das crônicas e clarinetista do compositor das músicas), varal fotográfico e leitura dramatizada das crônicas e poesia. O palco para esta apresentação foi um antigo depósito de pimenta e o público consistiu em representantes de famílias que vivem ao longo daquela zona rural.

Palavras-chave:

Etnografia; artes; poéticas; identidade; literatura.

Resumen

El libro 21 se trata de una creación litero-musical producto de un diálogo entre las lenguajes artístico-literarias, musical y fotografía. El producto final fue creado a partir de experiencias de investigación oral de los autores en la comunidad del Km-21, en la carretera de Tierra-Alta, Castanhal, Pará, local de origen de la familia de los artistas/autores del libro. Lecturas sobre la historia de la ocupación de la localidad en el inicio del siglo XX y relatos de las formas de vida y transformaciones en las cuales la localidad ha pasado en estos tiempos. Los datos históricos obtenidos fueron recreados en el formato de 4 crónicas y una poesía, 5 músicas para la formación piano y clarinete y 6 imágenes. La creación artística resultante es un libro-partitura con crónicas, música e expresión visual. El Km-21 es una localidad de cultivo de agricultura familiar de yuca, para producción de harina, y de pequeñas plantaciones llamadas roças. El origen de esta comunidad se relaciona con la migración del estado de Ceará para el Km-21 en 2015 cuando hubo la Gran Seca, y muchas familias han recibido apoyo del gobierno brasileño para alojarse en el estado de Pará, en la región amazónica. El producto artístico fue presentado en la comunidad, con lectura del texto, exposición de fotografías y performance musical por los artistas/autores.

Keywords:

Etnografía; artes; poéticas; identidad; literatura.

Abstract

This artwork blends music, literature and photographs. The final product was created upon a research with the people from the Km-21 community at the Terra Alta road in Castanhal-PA, Brazil, origin place of the artists family. A bibliographical survey was also made to investigate the changes experienced by the community since the beginning of the Twentieth-Century, when the area was occupied. All historical data were reinterpreted as chronicles and musical pieces for clarinet and piano. The resulting work of art is a book containing texts, music scores, and photographs.

Keywords:

Ethnography; arts; poetics; identity; literature.

O 21

A localidade do 21 denomina-se, na verdade, Travessa Anita Garibaldi e consta de antigo assentamento de colonos nordestinos retirantes da Grande Seca de Quinze ocorrida no Ceará no ano de 2015 (figura 1). O Km-21 localiza-se na estrada Castanhal/Terra-Alta, no nordeste paraense, a 121 km da capital do estado - Belém. Trata-se de uma área rural predominantemente dedicada ao cultivo de mandioca amarga e a produção de farinha por pequenos agricultores, descendentes destas primeiras famílias assentadas na primeira metade do século XX. Tais famílias foram compostas por retirantes vindos do Ceará após uma grande seca ocorrida ao longo da década de 1951, cuja história está muito presente na memória coletiva dessa comunidade (Lacerda: 2010). Ao longo das décadas seguintes, os cultivos de pimenta-do-reino, limão e melancia, acerola foram incorporados, sempre em pequena escala e em sistema denominado pelos mesmos por “meio”, no qual famílias contratam outras para auxiliar na colheita e feitura da farinha (se for o caso). Uma característica importante é o vínculo familiar que entremeia grande parte das famílias nucleares da localidade que, por sinal, é local de origem da autora do livro *21*, ora apresentado nesta comunicação.

PESQUISA EM MÚSICA

O Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia foi fundado em 2007¹ e possui quatro linhas de pesquisa: Música e sociedade indígena na Amazônia; Estudos etnomusicológicos no Pará; História da Música paraense; Experimentações Poéticas. O grupo de pesquisa está vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará², fundado em 2014, que agrega também o Grupo de Estudos Musicais do Pará. O projeto “21 - Experimentação Poética” está aglutinado à linha de pesquisa “Experimentações Poéticas”. Este projeto surgiu do interesse dos pesquisadores em abordar as narrativas e memórias de moradores antigos da localidade 21 e oferecer uma intervenção artística na em tal local³.

PROSA, POESIA, MÚSICA E FOTOGRAFIA: NARRATIVAS DA MEMÓRIA E DO SENSÍVEL

O livro *21* é formado por quatro crônicas e uma poesia cujas criações musicais correlatas são homônimas: *A Grande Seca de 15; De Ouvir Falar; Quinzinha; Dia de São José; Terra*. As crônicas foram recriações livres a partir de depoimentos colhidos entre os moradores da localidade, nas quais são reveladas narrativas destas pessoas e transformações da localidade ao longo do século XX e primeira década do XXI, notadamente a partir do falecimento do patriarca da família.

Na esteira da etnomusicologia colaborativa (ARAÚJO, 2012; CAMBRIA, 2004; MARQUES, 2008) rumo a um processo de fortalecimento identitário e comunitário, bem como ao reconhecimento da memória coletiva do lugar, o projeto privilegiou a narrativa dessa memória coletiva a partir da história oral e história de vida (ALBERTI, 2006; SEBE, MEIHY, 2006), buscando uma etnografia do sensível. Tendo em vista o potencial da intervenção artística como produtora de conhecimento e dinamizadora de subjetividades múltiplas, o diálogo entre as diversas linguagens artísticas buscou, também, a subjetividade dos autores Líliam e Marcos (marido e esposa), nas entranhas de suas relações familiares e com o local de origem da família (o Km-21), com o espaço e com suas próprias trajetórias enquanto artistas. O trabalho de Jacanamijoy (2014) sobre sua trajetória enquanto artista e produtor de conhecimento



Figura 1 – O caminho para chegar ao 21. Fotografia: Líliam Barros, 2014.

foi uma fonte de inspiração a partir da qual foi considerado o potencial poético da hibridização nas artes (MARTINS, CARDOSO, 2012). O projeto *21* também se insere uma proposta reflexiva e crítica diante dos processos de degradação ambiental, exemplificados pelas próprias transformações no Km-21, outrora oásis de retirantes cearenses pela abundância de terras, matas, fauna, flora, igarapés e nascentes, e que hoje em dia se rende às pressões de fábricas e fazendas que sangram as nascentes e acabam com a floresta.

As composições musicais não são descritivas e sim, dialogam com a subjetividade das crônicas e das fotografias, como uma reflexão sobre o assunto. Ambos os instrumentos – piano e clarinete – contribuem para criar a textura musical camerística. A primeira música, *A Grande Seca de Quinze*, está organizada em forma binária A-B, cuja exposição se repete ao final, seguida de *codetta*. Cada parte A-B apresenta temática própria que se desenvolve em atmosfera distinta. A crônica trata da saga dos retirantes da grande seca que ocorreu no

ano de 1915 no Ceará e no novo modo de vida desta comunidade, já plenamente adaptada ao ambiente do 21, no Pará. A segunda música, *De Ouvir Falar*, também em estrutura binária, sugere os contornos de uma narrativa, caracterizada pela presença de um motivo particular que se repete continuamente nos distintos contextos apresentados na parte B e à *codetta* final. A crônica refere-se à memória de uma época não vivida, mas presente nas lembranças de gerações anteriores e impregnada no roçado, no caminho, na casa de barro, nos móveis de madeira e na experiência dos membros da comunidade. A música *Quinzinha* organizada em forma binária oferece um ambiente cômico e reflexivo a partir das *tercinas* na mão direita do piano e a condução melódica da clarinete em registro agudo e com longas frases. A crônica retrata aspectos da vida da personagem principal do livro *21 - Quinzinha* - passada no sertão de Várzea Alegre e em Fortaleza, no estado do Ceará e, depois, na viagem para o Pará. A música *Dia de São José* faz alusão à lembrança melódica de uma antiga tradição musical da



Figura 2 – Casa de Farinha. Fotografia: Líliam Barros, 2015.

localidade - Cordão de Azulão - muito presente na memória de uma faixa etária da comunidade (COHEN, 2010; LUZ, 2011). A música traz, também, o caráter festivo daqueles tempos de festejos juninos através da escrita viva para o piano e para a clarineta. A crônica homônima recria aquele ambiente, com algumas doses de liberdade literária. Por fim, a música *Terra*, de caráter dramático, faz alusão às questões fundiárias e de relação sociocultural e afetiva da comunidade com aquele ambiente. A música está estruturada em forma binária, sendo que a primeira parte oferece o tema de caráter dramático caracterizado pelas construções harmônicas sóbrias no piano e a condução melódica ondulada na clarineta. A parte central apresenta tecido musical diferente, com a escrita em semicolcheias com padrões repetidos que geram tensão e a construção melódica viva da clarineta. A retomada da parte A na fase final da peça se constrói a partir de ampliação do registro no piano, com baixos profundos na mão esquerda e sinuosa melodia na clarineta, no ápice da carga dramática da música. A poesia

homônima também está impregnada de palavras fortes que fornecem esse conteúdo dramático⁴.

As fotografias constituem documentos de caráter etnográfico e, também, simbólico, pois retratam lugares, edificações e objetos que fazem parte dessa vivência e dessa memória latente da comunidade. Destaca-se, aqui, a fotografia denominada *Árvore-banco*, tomada em 2012 logo após o falecimento de uma das personagens do livro - Quinzinho - marido de Quinzinha, ambos avós da autora. O banco outrora frequentemente utilizado por ele, à sombra da árvore frondosa bem à frente da casa, agora segue vazio lembrando a todos sua ausência. No momento em que essa foto foi disposta no varal, muitas pessoas quiseram ficar com ela, tendo sido pega por um primo de Quinzinho. Agora todos dizem: Olha a foto de fulano! - referindo-se ao nome do primo que ficou com a fotografia. A *Árvore-luminosidade* também se insere neste tipo de imagem tomada em caráter documental e revestida de carga simbólica. Trata-se de um período no qual a árvore de Quinzinho foi cortada até o tronco



Figura 3 – Autores/artistas em performance no antigo depósito de pimenta, Km-21. Fotografia: Savilly Coutinho, 2015.

para dar lugar a um poste de iluminação elétrica, levando os familiares a lágrimas quando de seu corte. Contrariando as expectativas, meses depois, na árvore voltou a brotar um fino galho e, mais alguns meses depois, tornou-se frondosa outra vez. A fotografia *Casa-árvore* é uma montagem integrando espacialmente a árvore de Quinzinho com a *Casa de Farinha*. Para esta montagem contamos com a parceria do artista visual Orlando Maneschy. Local de profunda significação simbólica para a comunidade em questão, pois, além de ter quase um século de existência, é neste lugar que se produz o alimento e principal fonte de renda - a farinha de mandioca (figura 2).

Além dessas fotografias de caráter mais simbólico, foram realizadas expedições fotográficas ao momento atual da comunidade, em visita ao plantio de mandioca e milho, atualmente sob responsabilidade de Tonha e tio Josino, filha e irmão de Quinzinho, respectivamente. Foram feitas expedições às hortas, igarapés e moradias atuais da pequena comunidade de caráter familiar, tendo sido fotografados, também, os produtos dos trabalhos

agrícolas locais. Todas essas fotografias, tanto as de caráter simbólico quanto as etnográficas, foram expostas nos varais fotográficos e foram distribuídas entre a comunidade.

INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NO 21: VARAL FOTOGRÁFICO

No dia 29 de dezembro de 2015 foi realizada uma performance artística na localidade do Sítio Santa Clara, no Km-21. A performance artística teve lugar na garagem do antigo depósito de pimenta, hoje desativado. O espaço inusitado situado ao lado da casa principal do sítio foi preparado para a exposição das fotografias e para a apresentação lítero-musical. Foram utilizados um piano digital e caixa de som e, para o varal fotográfico, foi aproveitado um caibro de ferro que jazia no espaço e as colunas da garagem. O aparato todo em formato de meia lua deu vazão à arrumação de cadeiras para os assistentes transformando, de fato, a garagem num anfiteatro. Logo no início do espetáculo, os moradores começaram a explorar o seu próprio universo retratado nas fotografias, observando

e comentando os detalhes apreendidos, os assuntos escolhidos e as personagens que apareciam na narrativa fotográfica cujo foco era a relação entre os habitantes do local e o próprio espaço, entrando aí aspectos da memória afetiva e do uso deste espaço em suas várias dimensões sociais (figura 3).

Após as incursões iniciais e exploratórias no varal fotográfico, a performance lítero-musical teve início com a leitura das crônicas, sempre seguidas da execução das músicas correlatas. As narrativas constantes nas crônicas, recriadas a partir de entrevistas e da história oral daquela comunidade, se espraiam nas memórias das primeiras décadas do século XX até a década de 1990, período no qual a localidade passou por grandes transformações socioeconômicas e culturais. O retorno a este tempo primevo instaurou um clima de nostalgia, desencadeando apelos emotivos e de saudades, ao mesmo tempo em que os moradores se autoidentificam nas personagens de nomes trocados, nas histórias que são suas, e captam diferenças e sutis liberdades literárias que tornam suas reais histórias em recriações aproximadas.

A experiência lítero-musical acolheu as histórias daqueles moradores, que são nossas também porque se trata de nossa família e nossa comunidade, as quais se sentiram valorizadas e satisfeitas em ter suas memórias postas em uma obra artística. Especialmente, a produção artística ensejou o desejo por ter novas histórias registradas e novos produtos realizados. Projetos para o futuro.

A leitura das crônicas e poesias, em diálogo com as narrativas visuais e com a música promovem uma interação distinta com a literatura, numa expansão do sensível e abertura imaginativa. Numa comunidade de pequenos agricultores, a experiência lítero-musical fundou uma vivência diferente com a leitura e o livro que, por sinal, foi doado a todos os presentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo criativo da obra *21* incluiu fotografia, música, poesia, crônica e desenho através da busca por uma etnografia do sensível, do olhar interno e da memória coletiva da referida comunidade. Buscou, além disso, o ápice da

subjetividade à medida que se misturavam histórias vividas dos autores, suas possibilidades performáticas através do piano e clarineta. A escolha da produção poética também esteve relacionada com um redimensionamento dos propósitos daquela pesquisa, voltada para a potência da abertura para experiência do sensível na própria comunidade. Todas as apresentações realizadas na cidade de Belém e no próprio Km-21 contaram com a participação da personagem principal da obra - Quinzinha - cuja reação é sempre de extrema emoção.

NOTAS

01. Disponível em: Musicaeidentidadenaamazonia.blogspot.com.br
02. Disponível em: www.labetno.ufpa.br
03. Disponível em: Experimentacaopoetica.blogspot.com.br
04. Disponível em: www.soundcloud.com/21-experimentacaopoetica

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. **Biografia dos avós**: uma experiência de pesquisa no ensino médio. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006, 10p.
- ARAÚJO, Samuel. "Etnomusicologia e debate público sobre a música no Brasil hoje: polifonia ou cacofonia?", **Música e Cultura** 6: 17-27. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-06/MeC06-Samuel-Araujo.pdf>. Acesso em 24 dez.
- CAMBRIA, Vincenzo. "Etnomusicologia aplicada e "Pesquisa ação participativa". Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária no Rio de Janeiro". In **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**, Rio de Janeiro, Brasil, 2004.
- COHEN, Marcos. **Cordão de Azulão**. PPGARTES. 2010.
- JACANAMINOY, Benjamín. "El arte de contar y pintar la propia historia." In **Mundo Amazónico**, Vol. 5. 2014.

LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes Cearenses no Pará**. Faces da Sobrevivência (1889/1916). Belém/Pará: Açaí, 2010.

LUZ, Jefferson. "**Cadê o Azulão?** Transformações culturais e o desaparecimento de um cordão de pássaro". Dissertação de mestrado. PPGARTES/UFPA.2011.

MARQUES, Francisca. 2008. "Educação Comunitária como prática de etnomusicologia aplicada: reflexões sobre uma experiência no Recôncavo Baiano" In **REVISTA USP**, São Paulo, n.78, 2008, p. 130-138, junho/agosto.

MARTINS, Benedita; CARDOSO, Joel (Orgs.). **Desdobramentos das linguagens artísticas: diálogos interartes na contemporaneidade**. Belém/Pará: PPGARTES, 2012.

SEBE, José Carlos; MEIHY, B. **Augusto e Lea: um caso de desamor em tempos modernos**. Contexto, 2006.

SOBRE OS AUTORES

Líliam Barros é pianista e etnomusicóloga. Possui graduação em Bacharelado Em Música Piano pela Universidade Estadual do Pará (2000), mestrado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2003), doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2006) e Pós-Doutorado em Antropologia pela Universidade de Brasília (2009). Atualmente é professora da Universidade Federal do Pará e Pós-doutoranda do Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Etnomusicologia.

Marcos Cohen é bacharel em Clarineta pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), Mestre em Clarineta e Composição pela Universidade do Missouri (EUA), Doutor em Clarineta pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e músico da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília.

ESTÉTICAS NÔMADES: BELÉM, MANAUS E O CIRCUITO NACIONAL DO COMÉRCIO DE ARTE

Moema Alves
UFF-RJ

Resumo

Na virada do século XIX para o XX, estados como Pará e Amazonas viveram grandes transformações tanto na vida política quanto cultural. Suas capitais e os costumes de suas gentes buscavam refinamento a partir dos padrões burgueses europeus e a apreciação das chamadas belas artes em muito contribuíram para esse objetivo. Nesse contexto, favorecido pela grande circulação de dinheiro provocada pelo comércio da borracha, os estados em questão se tornaram atrativos para aqueles artistas em busca de novos mercados. O que o presente artigo aborda, portanto, é, através do caso da viagem do pintor fluminense Antônio Parreiras para o Norte, como se dava a articulação entre esses mercados e como circulavam as obras de arte, pensando que esse deslocamento não é só geográfico, mas também de questões que permeiam nossa leitura da história da arte no Brasil. Com isso, entendemos esse trânsito e as trocas provenientes dele, como essenciais para a formação de coleções e, com elas, de novas narrativas.

Palavras-chave:

Trânsito de artistas; circulação de obras de arte; coleções.

O Brasil do final do século XIX e início do século XX vivia, no campo artístico, uma crise institucional e estética, de reconhecimento de uma arte nacional e de disputa por mercado. E essa busca por novos mercados levou muitos artistas a se deslocarem pelo país, aumentando, assim, circulações e diálogos entre os diversos mundos que formavam a arte nacional. Neste artigo, o que veremos é, a partir do caso de Antônio Parreiras, um dos artistas que mais viajou pelo país, seja para expor, seja para trabalhar em encomendas ou excursões de pintura, como se conectavam os circuitos artísticos de diversos lugares, como circulavam as obras de arte e como esse trânsito

Abstract

At the turn from the nineteenth to the twentieth century, states like Pará and Amazonas have undergone great transformations in both political and cultural life. Its capitals and the customs of its people sought refinement from European bourgeois standards and the appreciation of the so-called fine arts contributed greatly to this goal. In this context, favored by the large circulation of money brought on by the rubber trade, the states in question became attractive to those artists in search for new markets. What the present article addresses therefore is, through the case of the trip of Antônio Parreiras, a painter from Rio de Janeiro, to the North, how the articulation between these markets and how the art circulation works, thinking that this displacement is not only geographic, but also of questions that permeate our reading of the history of art in Brazil. With this, we understand this transit and the exchanges coming from it, as essential for the formation of collections and, with them, new narratives.

Keywords:

Transit of artists; circulation of works of art; collections.

de artistas foi determinante para a formação de coleções e para a elaboração de diferentes narrativas sobre a história da arte no Brasil.

Em seu livro de memórias, o pintor Fluminense Antônio Parreiras fala da árdua disputa por espaço no meio artístico carioca e das viagens que fez pelo Norte e pelo Sul do país; fala de algumas encomendas que recebeu; das exposições que realizou; e da necessidade de não só garantir seu sustento, mas também dar vazão à larga produção que possuía:

Comecei a trabalhar sem repouso, alheado completamente de tudo. Tive afinal o resultado que devia ter. A minha casa ficou repleta de

quadros, ao mesmo tempo em que o meu bolso se esvaziara completamente. Passaram-se meses. Resolvi fazer uma exposição em Belém do Pará e para lá parti¹.

E a exposição em Belém foi um sucesso! E não falo só pelo número de visitantes e vendas - nos nove dias em que esteve aberta ao público, foi vista por 6.246 pessoas, e das 41 telas expostas foram adquiridas 27² - mas também por ter lhe rendido boas encomendas, como a do governador Augusto Montenegro, que lhe encomendou a grande tela histórica *A conquista do Amazonas*, e a do intendente Antônio Lemos³, que o encomendou 13 telas que retratassem a cidade⁴. A exposição foi um verdadeiro frisson na cidade. Além de ovacionada pela crítica e noticiada em detalhes de compras e visitas ilustres diariamente, foi uma movimentação grande no próprio meio artístico local, reunindo, como normalmente ocorre nesse tipo de evento, desde visitantes curiosos, até amantes das artes e artistas.

Carlos Custódio de Azevedo, pintor paraense que havia residido na França para estudos como pensionista do estado e na época da exposição de Parreiras, lecionava desenho e pintura no Lyceu Benjamin Constant e levou seus alunos para visitar a exposição, onde Parreiras os conduziu na visita⁵. Já Parreiras, após finda a exposição, foi em visita ao Lyceu, acompanhado do também pintor Irineu de Souza, onde assistiu uma aula de desenho do pintor paraense⁶.

Essa sociabilidade entre artistas era fundamental para a ambientação daqueles que chegavam em novos meios de arte e também para o intercâmbio, o diálogo entre eles. Por exemplo, as trocas de visitas citadas agora, evidenciam a abertura à presença de Parreiras, mas não só, relações mais duradouras, contatos mais aprofundados foram travados nesse período. Tanto que é Parreiras quem escreve a Carlos Custódio de Azevedo dando notícia da boa colocação das obras que este enviou para a Exposição Geral de Belas Artes daquele 1905. Foram elas: *Bretonne au puits; Fileuse; L'heure de la soupe e Paysage de Bretagne*⁷, todas já expostas anteriormente pelo artista em Belém em 1901, tão logo retornou de sua viagem de estudos⁸. Assim como, segundo o jornal *A Província do Pará*⁹, o Grêmio Literário Português teria encomendado, a Antônio

Parreiras, um *croqui* de uma tela para figurar na entrada de seu edifício, tela essa que deveria ser executada por Irineu de Souza... Os dois meses que Parreiras passou em Belém, portanto, não podem ser entendidos como um projeto individual do artista, nem tampouco como um movimento de mão única, do artista para com a cidade, de sua arte para com o público e assim por diante. Há de se levar em consideração os percalços dessa empreitada, bem como os movimentos gerados a partir da interação com outros artistas, público e a realidade local. Essas interações e mobilizações compõem os mundos da arte, caracterizando a coletividade da atividade artística¹⁰.

Saindo, então, da capital paraense e em busca de munção para a sua grande tela histórica encomendada por Montenegro, Parreiras seguiu para Manaus. Mas, ainda em Belém, Parreiras recebe o contato, do governador do Amazonas, Antônio Constantino Nery, que desejava comprar as seguintes telas: *Esperando o zagal, Tormenta e Lar infeliz*. No entanto, as duas primeiras já haviam sido vendidas na exposição¹¹ e Parreiras se compromete a mandar buscar três outras grandes telas para expor naquela capital: *Angústia, Paulo e Virgínia e Lagoa de Piratininga*¹².

Não há notícias dessa exposição de Parreiras nos jornais locais. Sem essa veiculação, dificilmente temos como saber, portanto, a quantidade de obras expostas, a frequência e demais resultados da mostra. O próprio pintor, no entanto, no já citado livro de memórias, diz que realizou exposição no Palácio do Governo e que todos os quadros teriam ficado no próprio, posto que foram adquiridos pelo Estado¹³. Teria sido, então, uma exposição para apresentar as obras trazidas ao governador? Quantas obras seriam? Terá sido por isso, então, que a dita mostra não seria merecedora dos mesmos anúncios e notícias que as seguintes? Uma exposição de caráter distinto da realizada em Belém já que, veremos, a primeira intenção de Parreiras era seguir para o Amazonas pintar, não necessariamente expor? Em notícia da Folha do Norte de poucos dias antes de Parreiras seguir para Manaus, no entanto, temos informações caras sobre as obras levadas pelo pintor:

Se não houver contratempo, Parreiras seguirá no "Pernambuco", a 12, para Manaus, levando



Figura 1 – Antônio Parreiras. *Carnaval na roça*, 1904, Óleo sobre tela, 110 x 201cm
Acervo: Pinacoteca do Amazonas

consigo as seguintes telas, algumas das quais pertencem já ao sr. Governador do Amazonas: *Parque abandonado*, *Lar infeliz*, *Ovelha ferida*, *Carnaval na roça* e *Angústia*. Estas duas últimas, que provocaram a mais merecida homenagem da crítica carioca, vieram do Rio no “Alagoas” especialmente para serem mostradas ao ilustre sr. Dr. Constantino Nery, visto não ser possível ao eminente artista, com tão poucos trabalhos, realizar uma exposição destinada ao público¹⁴.

Podemos concluir, então, que possivelmente a exposição realizada por Parreiras em Manaus foi para *petit comité* e não para venda a um público mais amplo e, a julgar pelo que nos conta o pintor em suas memórias, todas as telas apresentadas ficaram para o Estado. Dessas telas, hoje, apenas duas fazem parte do acervo da Pinacoteca do Estado, originado da coleção do governo: *Carnaval da roça* (figura 1) e *Angústia*, que, com o passar dos anos, tornou-se *Tormento* (figura 2).

Assim, em algum momento, *Angústia* tornou-se *Tormento*. Em algum momento, na ausência de dados sobre o título da tela, avaliou-se a cena, atribuiu-se um nome de acordo com a interpretação do que se via. Ao fim e ao cabo, foi uma mudança no nome, mas o sentimento diante da cena e que a nomeou, não deixa de ser

próximo... Mas venho afirmando que ambos os nomes correspondem à mesma obra sem justificar como cheguei a essa conclusão. Não é só uma aproximação de sentidos, vejam quem aparece encabeçando o catálogo da exposição de Parreiras no Rio de Janeiro em 1903 (figura 3):

A Pinacoteca do Amazonas, detentora da tela, foi fundada em 1965 e, em finais dessa década assume a direção Álvaro Páscoa, artista plástico nascido em Portugal, mas radicado em Manaus¹⁵. Em suas anotações da época em que estava à frente do museu constam que de Parreiras só haviam duas obras no acervo: *Quarta-feira de cinzas* (1904) e *Caçada furtiva* (1903)¹⁶. Pelas datas e medidas das telas, trata-se claramente de uma atribuição de nome posterior às nossas já conhecidas *Carnaval na roça* e *Angústia*, indicando que não havia documentação ou maiores informações sobre elas e que, ao se organizar o museu, as outras possíveis telas compradas para o governo, já não foram incorporadas a ele¹⁷. Mais uma vez, percebemos as atribuições dos nomes referentes aos sentidos ou sentimentos que a tela passa a quem a vê. A posição do *pierrot* interpretada com um fim de carnaval e o homem com seu cavalo observando o casal ao fundo, tido, pela arma, como um caçador.



Figura 2 – Antônio Parreiras. *Tormento*, 1903, Óleo sobre tela, 200 x 350cm
Acervo: Pinacoteca do Amazonas



Figura 3 – *Catálogo da XXIII Exposição de Antônio Parreiras*, outubro de 1903.
Acervo: Museu Parreiras

Se a notícia da *Folha do Norte* corresponder fielmente aos fatos, ficamos sem saber porque as telas citadas pela imprensa do Amazonas (*Paulo e Virgínia* e *Lagoa de Piratininga*) não foram buscadas também para serem apresentadas ao governador. Teria ele sabido do sucesso de *Carnaval na roça* e *Angústia* e solicitado ao pintor? Especulações somente... E, cruzando essa informação com a de que a Pinacoteca só possui duas telas do pintor e ainda com a que nos dá Parreiras, de que as compras foram especificamente para o Estado e não também para a pessoa do governador, que destino levou as outras telas?

O *Jornal do Commercio* do Amazonas informa do interesse do governador em adquirir as obras de Parreiras ainda em Belém, mas deixa de informar sobre a grande compra pública feita pelo Estado, ao mesmo pintor, em sua capital. Não noticia o evento, nem mesmo as aquisições. Sobre elas só veremos falas, algum tempo depois, em outro jornal, *Correio do Norte*, e para criticar o que, segundo eles, teria sido mais um exemplo de como o Estado “esbanjava” o dinheiro público¹⁸. Nesse momento de crítica, inclusive, se referencia que o pintor possuía “real

talento”, mas que não tendo conseguido vender todos os seus quadros no estado vizinho, levou para Manaus uns três ou quatro que haviam ali sido recusados e os vendeu ao governador pela quantia de 40 contos de réis¹⁹.

Considerando que *A morte de Virgínia*, quadro também de grandes proporções e grande fama, foi vendida ao governo do Pará pela quantia de 6.000 contos de réis²⁰, e considerando o valor de 40.000 contos ao menos próximo do que foi empregado pelo governo do Amazonas na compra e ainda que nem todas as telas possuíssem as mesmas grandes proporções das duas apresentadas aqui, o valor pago poderia, realmente, comprar mais do que as que nos chegaram hoje.

Novamente, especulações... E dessa vez provocadas por críticas adversárias ao governador. Talvez nos pareça um pouco óbvio que, partindo de uma cidade que não a sua, para outra, um artista leve consigo todos os seus pertences, inclusive os trabalhos. E não é exatamente sobre esse trânsito a queixa, o que parece ser o questionamento aqui é esse caráter de “sobra” de uma exposição e o alto valor despendido pelo governo para ficar com o que não foi desejado, valorizado, e adquirido pelos vizinhos paraenses. O problema, portanto, era o mau uso de grande quantidade de dinheiro dos cofres públicos. Ao mesmo tempo, não raro encontramos, nos jornais, críticas a compras públicas feitas por grupos adversários ao que realizou a compra.

Logo, esse exemplo nos mostra que compras e encomendas de obras de arte pelo setor público não aconteciam sem que os adversários políticos se posicionassem contra²¹. E, seja sofrendo críticas, cobranças ou estímulo por apoiar as artes, pode-se dizer que nos primeiros anos do século XX, as coleções públicas brasileiras que, posteriormente, passaram a compor os museus que conhecemos hoje, foram iniciativas desses políticos que tinham a concepção de não só ornar os prédios públicos, mas, em muitos casos, de incentivar as artes, ocupando papel de verdadeiros mecenas, e de montar uma narrativa através de encomendas que exaltassem um passado heroico, a paisagem do lugar, ou mesmo os próprios artistas nacionais.

Mas esse caso não deixa de chamar nossa atenção para a importância da imprensa no contexto dessas transações. Não podemos deixar de considerar que as compras públicas podem ser enaltecidas ou desacreditadas dependendo do grupo que estiver veiculando a informação. Ao mesmo tempo, o sucesso de uma exposição também pode ser lido como o sucesso de articulação da/e com a imprensa. Em um momento em que os meios editoriais especializados ainda não têm larga periodicidade e circulação por todo território nacional, os jornais acabavam sendo os principais divulgadores dos acontecimentos artísticos. É por meio deles que vai se apresentar o artista ao grande público, principalmente aqueles que chegam de fora. É a imprensa escrita e diária que terá o catálogo das obras para veicular, terá as críticas de outros lugares para se basear, os ora colonistas, ora críticos que atuam nela terão privilégios de verem telas antes do público em geral, pois assim poderão tecer seus comentários a respeito. Ter uma boa relação com imprensa local é, portanto, primordial para uma boa acolhida.

Desse modo, os anúncios da chegada de um artista de fora se iniciava antes da chegada do mesmo às cidades - o que nos indica uma articulação prévia com a imprensa. Muitos artistas que foram expor na capital paraense seguiram para Manaus, sendo, portanto, as exposições deles em Belém noticiadas pela imprensa amazonense. Assim foi com Aurélio de Figueiredo, por exemplo, que esteve em Belém em 1907, ano, aliás, em que vários artistas nacionais se lançaram em viagens para expor no circuito Belém-Manaus. Só nesse ano expuseram nas duas capitais, além de Aurélio de Figueiredo: Benedicto Calixto; Fernandez Machado e Antônio Fernandez. Considerando o tempo e empenho necessários para uma viagem desse porte, não é pouca coisa...

Comumente a imprensa de vários estados noticiava quando seus artistas saíam em viagem e, por vezes, os sucessos dessas empreitadas. Outras vezes mencionavam exposições de outros lugares quando essas anunciavam ser grandes eventos. Em Manaus, por exemplo, foi noticiada a exposição na qual Parreiras fez a entrega do quadro *A conquista do Amazonas*,

em 1908. Dessa forma, a imprensa escrita tinha importante papel nessa circulação de acontecimentos artísticos que ia se permeando Brasil afora.

Mas se a ausência de dados sobre a passagem de Parreiras por Manaus nos deixa com algumas dúvidas, abre também para atentarmos a questões importantes proveniente do próprio trânsito de artistas e obras de arte. Nesse sentido, interessante é notar a existência de um intenso trânsito de obras não vendidas entre exposições. E se a exibição que houve em Manaus não foi pensada, preparada como a que ocorreu em Belém, isso não quer nem de longe dizer que as obras apresentadas ali - ou mesmo na vizinha paraense - por não terem sido adquiridas em outros mercados, tenham sido rechaçadas. Grande parte dessas obras era, à época, de feitura recente e havia participado já de algumas mostras, portanto, é possível seguir um pouco de seu trânsito, suas repercussões, e assim nos aproximarmos de suas biografias, tendo em mente que a passagem de um objeto, ou seja, por onde esteve, que públicos o viram, que reações despertou, que funções desempenhou, fazem parte de sua vida social, e isso é o que nos interessa nesse momento²².

É possível ver pela imagem do catálogo, portanto, que a primeira vez que *Angústia* foi exposta se deu no mesmo ano de sua finalização, 1903. Essa exposição de Parreiras se deu no edifício das Grandes Ocasões, à Rua do Rosário, centro do Rio de Janeiro, e contou com mais de 6.000 visitantes. Ela contava com mais paisagens do que as veremos a seguir, além de várias aquarelas e ainda alguns resquícios de sua viagem à Bahia, em 1901. Mas o que imediatamente nos chama a atenção é a presença da imagem de uma de suas telas, ainda em seu atelier, abrindo o catálogo: a grande tela da exposição, aquela feita para críticos e para atrair os olhares para o fato de estar adentrando a pintura de gênero. Em primeiro plano, uma figura humana e seu animal. A paisagem é o cenário do evento, não mais o tema da tela. Nesse momento, Parreiras está sendo chamado a se aventurar por outras searas e se dedicar mais à pintura de figuras humanas, a diversificar seus temas²³. É o que veremos aumentar em 1904 e com ainda mais força em 1905, quando, inclusive, lança seu primeiro nu,

Aretusa, embora ainda em meio à sua conhecida paisagem e, de certa forma, tímido, perto das telas que virão depois e que lhe irão conferir prêmios futuros. Mas chegaremos lá...

Finda sua exposição na capital, Parreiras parte para a vizinha São Paulo, a fim de expor alguns dos quadros não vendidos. Ali se instala em novembro, no salão nobre do Banco Construtor e Agrícola. Infelizmente não tive acesso a esse catálogo, mas pela imprensa soube que contou com 27 telas²⁴ e, dentre elas, *Escravo*, *A nuvem*, *Nevasca* e *Capoeirão* foram expostas tanto no Rio quanto ali²⁵. Não obtive, também, grandes informações acerca dessa exibição específica. Ao que tudo indica, foi bem visitada²⁶, mas em termos de vendas, sem notícias. A revista *Vida Paulista*, no entanto, nos informa que os preços das telas estavam "módicos" o que, no dizer da revista, só poderia ser reflexo do "mal-estar econômico" que viva o país...²⁷

No ano seguinte, especificamente em junho, no mesmo edifício à Rua do Rosário, no Rio de Janeiro, Parreiras monta nova exposição. Segue o catálogo²⁸:

1. Carnaval na roça (cinzas);
2. Vilota de pescadores;
3. O espinho;
4. Súplica;
5. Cabana de pescadores;
6. Mau tempo;
7. Pescador;
8. Violeta;
9. Ponte velha;
10. Vinháticos;
11. Efeito de sol;
12. Ovelha ferida;
13. Os meus modelos;
14. Hora triste;
15. Campo do Inguita;
16. Morte do pastor;
17. Capela;
18. Parque abandonado;
19. Modelo em repouso;
20. Brejal;
21. Nordeste;
22. Matriz do Rio Bonito;
23. Margem de Lagoa;
24. É ali...
25. Chalanas.

Não é o intento aqui aprofundar nas questões próprias das críticas que recebeu em cada uma das exposições²⁹. De maneira geral, cabe dizer que essa sua XXIV exposição foi um sucesso de crítica e público, tendo, aproximadamente,



Figura 4 – Antônio Parreiras. *Morte do Pastor*, 1904, óleo sobre tela, 52,4x84cm
Acervo: Museu de Arte de Belém

10.000 visitantes nos 20 dias em que esteve aberta à visitação. E, dentre as telas que receberam as mais entusiasmadas críticas, destacaram-se *Morte do pastore Carnaval na roça*, sendo essa declarada a grande tela da exposição, posto que nas exposições de Parreiras, sempre havia uma tela pensada para ocupar esse lugar. Uma tela geralmente grande, mas principalmente que funcionasse como um chamariz.

A obra capital da exposição ostenta-se na grande tela - A Morte de Virginia. Parreiras costuma sempre agrupar as suas revistas de mostra artística ao redor de um quadro avantajado: Angustia, na exposição de 1903, Carnaval na Roça, na de 1904, A Morte de Virginia, na de 1905³⁰.

Mais uma vez, terminada a exposição, no mês seguinte, portanto em julho, parte Parreiras para a capital paulista. Dessa vez expõe Confraria Castelões, um total de 21 quadros³¹:

1. Morte do pastor;
2. Ovelha ferida;
3. Os meus modelos;
4. Ponte velha;
5. Pescador;

6. Mau tempo;
7. Caminho na restinga;
8. Vilota de pescadores;
9. Campo do Inguita;
10. Capela;
11. Parque abandonado;
12. Modelo em repouso;
13. Brejal;
14. Matriz do Rio Bonito;
15. Margem da lagoa;
16. Lagoa de Saquarema;
17. A tarde;
18. Vento leste;
19. Calma;
20. Tarde de agosto;
21. Caminho de aldeia.

Comparando as duas listagens podemos chegar à conclusão que, da exposição do Rio de Janeiro, de 25 telas, certamente 15 não foram vendidas, posto que 14 são expostas novamente um mês depois e uma é *Carnaval na roça*, que não foi levada para essa exposição e que já vimos qual destino levou. Já a exposição de São Paulo contou com sete telas que não foram expostas no Rio nem nesse ano, nem no anterior. E que, provavelmente, a julgar por ser o número 01 do



Figura 5 – Antônio Parreiras. *A morte de Virgínia*, 1905, óleo sobre tela, 220 x 150cm:
Acervo: Museu do Estado do Pará

catálogo, o papel de grande tela da exposição ficou com *Morte do pastor*.

E finalmente em 1905, mais especificamente em abril, Parreiras fez mais uma exposição no Rio de Janeiro, no mesmo edifício das Grandes Ocasões. Mas, sem mais delongas, vamos ao catálogo de abril³²:

1. Morte de Virgínia;
2. Lar infeliz;
3. Esperando o zagal;
4. Vencido;
5. Levantando covos;
6. Água dormente;
7. Pescador de traíras;
8. Ressonando;
9. Alvorada;
10. Último clarão;
11. Dia chuvoso;
12. Tormenta;
13. Navio em perigo;
14. Labor;
15. Aretusa;
16. A minha cabana no arraial;
17. Snr. Vigário;
18. Esperando o Norte;
19. Volta da pesca;
20. Mataruna (rio);
21. Final de tragédia;
22. Triste notícia;
23. Adormecida;
24. Manhã de roça;
25. Sem trabalho;
26. Aguada;

27. Calmaria;
28. Agonia das amendoeirás;
29. Depois da chuva;
30. Nevoaça.

A exposição foi um sucesso de crítica e público. A cada mostra sua, o público aumentava, tendo sido registrada dessa vez, a visita de mais de 12.000 pessoas. Particularmente, *Morte de Virgínia* (figura 5), *Aretusa*, *Tormenta*, *Esperando o zagal* e *Lar infeliz* chamaram a atenção dos críticos de toda imprensa carioca. Mas dessa vez Parreiras não partiria para São Paulo ao fim desta exposição. E, no decorrer do evento, notícias de que Parreiras já se preparava para rumar para Belém sempre eram veiculadas. Por elas sabemos que em abril, o pintor já tinha, inclusive, trabalhos concluídos em seu atelier, que pretendia levar algumas das telas expostas ali e já anunciava sua ida a Manaus para lá formar “nova coleção de telas pintadas às margens do Amazonas e talvez no interior das opulentas florestas desse grandioso Estado do Brasil”³³.

Assim, a viagem para o Pará seria para venda, enquanto a viagem para o Amazonas seria uma de suas excursões artísticas para pintar. Sua intenção era, ao voltar, fazer uma exposição sobre suas impressões de viagem, tornando-se assim, um artista viajante³⁴. E, pensando que os destinos visados por Parreiras, naquele momento, ainda



Figura 6 – Cartão Postal – Exposição de Antonio Parreiras, 1905

Fonte: Coleção Habib Fraha Neto

não eram comuns aos pintores que viajavam para venda de suas telas, essa pretensa exposição teria o diferencial de expor paisagens representando a floresta e rios amazônicos.

Vimos que em 1903 comenta-se na *Vida Paulista* que há certo mal-estar econômico na capital paulista. Em 1904 vimos que menos da metade das telas foram vendidas na exposição do Rio e muitas delas, mesmo sendo expostas em São Paulo, viajarão também para o Norte. A citação que abre este artigo fala da necessidade do artista em dar vazão às obras que pintara... Para 1905, então, Parreiras arrisca-se e sai em uma viagem mais ousada, para um mercado onde jamais esteve. Sua escolha, portanto, não é em vão, cidades como Belém e Manaus estavam bem economicamente e, mais que isso, abertas às artes³⁵! Não podemos nos esquecer que o Norte havia ganhado destaque no cenário nacional com o comércio gomífero, que proporcionou o crescimento econômico da região, com conseqüente enriquecimento de uma parcela da população e necessidade de modernização de suas capitais e dos costumes

de seu povo³⁶. Investia-se na cidade e nos modos, sendo a arte considerada peça-chave para o engrandecimento moral da nação. Depois de Parreiras, vários outros pintores, talvez até diante de notícias de seu sucesso por lá, farão o mesmo movimento, de subir o Brasil e expor nos mercados de Belém e Manaus.

E esse período da carreira de Parreiras é justamente quando ele sai do lugar confortável de grande paisagista, para alçar novos voos e conquistar o gosto daqueles que já não queriam só paisagens. É o período que vai se aprimorando em novos contornos³⁷. O Parreiras dos primeiros anos do século XX, o que vai se aventurar para novos mercados, vai levar consigo suas paisagens e seus mais recentes sucessos: suas telas de gênero. Não à toa, portanto, o catálogo da exposição realizada em Belém em 1905 trazia três elogiosas críticas publicadas na *Kósmos*, n' *O Paiz* e no *Jornal do Commercio*, todas sobre a sua recente e exitosa exposição de abril. E, por ter sido o catálogo impresso na própria oficina da *Kósmos*, apresenta também as imagens publicadas na crítica feita por Gonzaga

Duque na revista: *Aretusa; Pescador de traíras; Vencido; Esperando o zagal; Lar infeliz.*

Pelo que foi até agora exposto, vemos que a exposição em Belém trazia as telas que mais mereceram destaque na crítica a sua última exposição. No caso a imagem da exposição, vemos o destaque dado às telas *A Morte de Virgínia* e *Esperando o zagal*, as maiores expostas e que maior sucesso havia tido. Mas ainda assim vejamos a relação de obras expostas, entre as quais podemos identificar metade delas como sendo já conhecida do público do Rio de Janeiro e de São Paulo:

1. A morte de Virginia;
2. Esperando o zagal;
3. Tormenta;
4. Morte do pastor;
5. Ovelha ferida;
6. Tarde de agosto;
7. No tanque;
8. Cena da roça;
9. Naufrágio;
10. Cabana abandonada;
11. Interior de cabana;
12. Brejal;
13. Rochedo da boa viagem;
14. Mau tempo;
15. Tarde de dezembro;
16. Sudoeste;
17. Luz matutina;
18. Parque abandonado;
19. Marinha;
20. Vilagem de pescadores;
21. Lar infeliz;
22. Vencido;
23. Manhã de neblina;
24. Ressonando;
25. Alvorada;
26. Trabalho;
27. Aretusa;
28. Cabana de pescadores;
29. Esperando o norte;
30. Reflexo;
31. Solidão;
32. Adormecida;
33. Triste notícia;
34. Calmaria;
35. Agonia das amendoeiras;
36. Depois da chuva;
37. Nevoaça;
38. Uma impressão;
39. Pasto em julho;
40. Impressões;
41. Aspectos.³⁸

A avaliar pelo número de obras, a exposição foi bem maior que as realizadas nos últimos em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, mas isso não muda a característica de se abrir

uma exposição com parte do que foi exposto em outra. Em alguns casos, temos telas que não são para venda, são para chamar a atenção para o artista. Essas telas podiam ser doadas pelo artista a algum político local ou apenas expostas de um lugar para o outro como um cartão de visitas. Uma tela já conhecida da crítica, que introduz e legitima o pintor a um novo público.

Assim, percebemos que um artista ao se colocar em trânsito, coloca também toda uma cultura visual em circulação. Quando um artista sai em viagem levando quadros que já foram vistos num determinado local, ele coloca mais que o objeto em trânsito, ele coloca uma visualidade, uma forma de representação e a legitimação dela, pois segue viagem com apresentações e críticas que o credenciam ele e sua arte. Talvez seja até mais interessante, para nós hoje, pensar justamente o trânsito dessas imagens não vendidas numa primeira exposição e que seguiam para outros lugares. Mais que uma tela feita para um determinado lugar e que ficou ali, "restrita" a um público local, essas telas em trânsito acabavam sendo vistas e vividas por centenas e até milhares de outras pessoas de diferentes lugares. Em certa medida, a necessidade desses artistas em se deslocar pelo país para pintar e vender, fez com suas obras ficassem por cada lugar por onde passaram e essas imagens, ao se espalharem pelo Brasil, passaram a criar narrativas distintas dos caminhos da história da arte no país.

É interessante também pensarmos que um artista como Parreiras, por exemplo, tem suas telas mais badaladas pela crítica contemporânea a ele, espalhadas por diferentes estados brasileiros. Falando nas três telas adquiridas respectivamente pelos governos de Manaus e Belém, *Angústia (Tormento)*, *Carnaval na roça* e *A morte de Virgínia*, notamos que cada uma foi o carro chefe de uma exposição anual sua - também respectivamente, 1903, 1904 e 1905 - e talvez pelo próprio afastamento do centro de visibilidade da arte e de museus do Brasil, essas telas foram se silenciando, ao ponto até de uma delas mudar seu nome, tamanho seu esquecimento. Essas e outras telas adquiridas pelo poder público no período não foram compradas para museus, foram compradas para coleções públicas, mas que ornariam as salas de administração de palácios do governo

ou intendência e que, já em meados do século XX, portanto, décadas depois de suas aquisições, passaram a compor os acervos do museu, ganhando relevância local pelos artistas que as pintaram, reconhecidos nacionalmente, e não por terem desempenhado marcos na trajetória desses artistas ou mesmo no gosto de um sociedade de um passado então próximo.

Já outras obras de Parreiras e de outros pintores tão relevantes quanto ele na época, que ficaram em lugares de maior visibilidade, mesmo com todos os movimentos seguintes na arte e a própria desvalorização, em um certo momento, de uma chamada “arte acadêmica”, tiveram maior destaque na construção de uma espécie de memória visual dos brasileiros. Ou seja, essa visibilidade que futuramente foi estabelecida, fez com que essas telas mais facilmente passassem a ser requisitadas para estampar livros, propagandas, ou objetos que representassem ou a história do país, ou sua natureza, ou mesmo sua arte. Com isso, passando a estar presente nos mais diferentes tipos de objetos, passam também a integrar circuitos de visualização³⁹ que suplantam as instituições ou locais para vivência e criação de laços e afetividades com a arte e com isso, podem ser mais facilmente lembradas. São os caminhos da arte e seus trânsitos produzindo sempre novas narrativas...

NOTAS

01. PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo* (1881–1936). 3ª ed. Niterói, RJ: Niterói Livros, 1999. p. 123

02. *A Província do Pará*, “Exposição Parreiras”, 30 de junho de 1905, p. 01.

03. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890–1910*. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistacio>. Acesso em 25 de julho de 2011.

04. Hoje, oito dessas telas compõem o acervo do Museu de Arte de Belém. Sobre as telas representando a cidade ver: ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895–1909*. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado) – UFPA, Belém, 2006.

05. *A Província do Pará*, 30 de junho de 1905, p. 1

06. *A Província do Pará*, 12 de agosto de 1905.

07. No entanto, o *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, ao comentar a exposição, diz terem sido apenas duas telas. *Notas de Arte*. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1905, p. 03.

08. *A Província do Pará*, 28 de setembro de 1905.

09. *A Província do Pará*, 13 de agosto de 1905.

10. BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2010.

11. *Esperando o zagal* foi comprada por um grupo de amigos do governador Augusto Montenegro e oferecida a ele e *Tormenta* foi comprada pelo então intendente Antônio Lemos.

12. *Jornal do Commercio*, Manaus, 08 de julho de 1905, p. 2. Faz necessário esclarecer que esse jornal é o do estado do Amazonas, e não o do estado do Rio de Janeiro.

13. Parreiras, 1999. p. 123.

14. *Folha do Norte*, 09 de agosto de 1905, p.2. Grifos do jornal.

15. *Pinacoteca do Amazonas: 50 anos*. Manaus: Edições Governo do Estado/Reggio Edições, 2016. p. 249.

16. Anotações pessoais de Álvaro Páscoa em uma espécie de inventário das obras do museu. Suas notas estão de posse da família e me foram gentilmente cedidas por Luciane Páscoa.

17. Não há informação, no museu, de em que momento as telas cambiam novamente de nome. A tela *Carnaval na roça*, por muito tempo esteve cedida para o governador, sendo devolvida ao espaço do museu em 2016, estando, assim, novamente acessível ao público.

18. *Correio do Norte*, 25 de março de 1906, p. 1

19. *Correio do Norte*, 01 de fevereiro de 1906, p. 01

20. *Folha do Norte*, 21 de junho de 1905, p.1.

21. ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. Dissertação

(Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013. p. 148-149.

22. APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Niterói: Eduff, 2008.

23. A Federação, 13 de dezembro de 1911, p. 1

24. Correio Paulistano, 19 de novembro de 1903, p. 3

25. Correio Paulistano, 14 de novembro de 1903, p. 3

26. Vida Paulista, n) 11, ano I, 21 e 22 nov., 1903, p. 01

27. Vida Paulista, n) 11, ano I, 21 e 22 nov., 1903, p. 01

28. Catálogo da XXIV Exposição de Antônio Parreiras. Rio de Janeiro, junho de 1904. Acervo do Museu Parreiras.

29. Há, inclusive, uma dissertação de mestrado que se ocupa da análise da trajetória do pintor por meio de sua crítica, compilando, ao final, um bom número das mais significativas críticas que recebeu ao longo de sua carreira. MOTTA, Liandra. Antônio Parreiras: a trajetória de um pintor através da crítica de sua época. Dissertação [Mestrado]. Unicamp: Campinas, SP: [s.n.], 2006.

30. DORIA, Escragnoille. *Renascença - Antônio Parreiras*. Kósmos, maio de 1905, ano II, n) 5.

31. O Comercio de São Paulo, 17 de julho de 1904, p. 2

32. Catálogo da XXVI Exposição de Antônio Parreiras. Rio de Janeiro, abril de 1905. Acervo do Museu Parreiras.

33. Exposição Parreiras. O Paiz, 25 de abril de 1905, p. 2.

34. Exposição Parreiras. O Paiz, 10 de maio de 1905, p. 2.

35. ALVES, Moema de Bacelar. Op. Cit.

36. SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: riquezas produzindo a belle époque: 1870-1912*. Belém: Paka-Tatu, 2000.

37. MOTTA, Liandra. Op. Cit. p. 48.

38. Folha do Norte, 04 de junho de 1905, p. 1.

39. ABREU, Marcelo. Imagens consagradas: impressos, circulação e consumo da pintura histórica oitocentista. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (Orgs.). *Cultura visual e história* [recurso eletrônico] 1. ed. São Paulo: Alameda, 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Marcelo. Imagens consagradas: impressos, circulação e consumo da pintura histórica oitocentista. In SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto (orgs.). **Cultura visual e história** [recurso eletrônico] 1. ed. São Paulo: Alameda, 2016.

ALVES, Moema de Bacelar. **Do Lyceu ao Foyer:** exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2013.

APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**. Niterói: Eduff, 2008.

ARRAES, Rosa. **Paisagens de Belém:** história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras 1895-1909. 2006. 159 f. Dissertação (Mestrado) - UFPA, Belém, 2006.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2010.

BRAGA, Theodoro. **A arte no Pará, 1888-1918:** retrospecto histórico dos últimos trinta anos. Revista do Instituto Histórico e Geographico do Pará. v.7. Belém, 1934. pp. 151-159.

CASTRO, Raimundo Nonato de. A Produção artística e o Imaginário de República. **História e-história**, Campinas, 12 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=418>>. Acesso em: 06 jun. 2012.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **Pintura de paisagem, modernidade e o meio artístico carioca no final do século XIX** - Reflexões sobre Antônio Parreiras (1860-1937), Baptista da

Costa (1865–1926) e Eliseu Visconti (1866–1944). Relatório Final de Renovação de Bolsa de Fixação de Pesquisador -FAPERJ, Rio de Janeiro, 2003.

CINTRÃO, Rejane. **Algumas exposições exemplares:** as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930. Porto Alegre: Zouk, 2011.

COELHO, Geraldo Mártires. Anteato da Belle Époque: imagens e imaginação de Paris na Amazônia de 1850. **Revista de Cultura do Pará**, Belém, v. 16, n. 2, pp.199–215, jul/dez de 2005.

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. **Impressões de um amador:** textos esparsos de crítica (1822–1909). Organização Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins. Belo Horizonte: Editora UFMG; Fundação Casa de Rui Barbosa; 2001.

FERNANDES, Caroline; ALVES, Moema. Da Pinacoteca ao museu: formas de olhar e consagração política no Pará. **Cad. Pesq. Cdhis**, Uberlândia, v.24, n.2, jul./dez. 2011. pp. 333–346. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/13421/9488>.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos:** uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908–1929. (Tese de Doutorado), São Paulo: Unicamp, 2001.

_____. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898–1908. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). **Maços na gaveta:** reflexões sobre mídia. Niterói: EDUFF, 2009.

_____. **Quimera Amazônica:** arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890–1910. Disponível em: <http://www.ufpe.br/revistaclio>. Acesso em 25 de julho de 2011.

_____. O vernissage da história: Antônio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903–1908. In: **Concinnitas**. Rio de Janeiro: UERJ, 2003. v. 4. n. 5. pp. 166–125.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Antônio Parreiras:** pintor de paisagem, gênero e história. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.

BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano T.. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (Orgs.). **Museus:** dos gabinetes de

curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentvm; Brasília: CNPq, 2005. pp. 15–84

MOTTA, Liandra. **Antônio Parreiras:** a trajetória de um pintor através da crítica de sua época. Dissertação [Mestrado]. Unicamp: Campinas, SP: [s.n.], 2006.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **As artes plásticas no Amazonas** - o clube da madrugada. Manaus: Editora Valer, 2011.

_____. O Panorama das artes plásticas em Manaus. **Revista Eletrônica Aboré Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo** - Edição 03/2007. Disponível em: <http://www.revistas.uea.edu.br>. Acesso em: 27 de setembro de 2011.

PARREIRAS, Antônio. **História de um pintor contada por ele mesmo (1881–1936)**. 3(ed. Niterói, RJ: Niterói Livros, 1999.

PINACOTECA DO AMAZONAS: 50 anos. Manaus: Edições Governo do Estado/Reggio Edições, 2016.

ROSSI, Mirian Silva. **Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 83–119 (1998–1999). Editado em 2003.

SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antônio Lemos. In: E. Nodari; J. Pedro & Z. Iokoi (Orgs). **História:** fronteiras. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2.

_____. **Belém:** riquezas produzindo a belle époque: 1870–1912. Belém: Paka-Tatu, 2000.

VALLE, Arthur, DAZZI, Camila (Orgs.). **Oitocentos:** Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2 Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/>. Acesso em: 22 de novembro de 2012.

SOBRE A AUTORA

Moema Alves é graduada em História pela Universidade Federal do Pará, especialista em Patrimônio Cultural pelo Fórum Landi/UFPA, mestre e doutoranda em História pela Universidade Federal Fluminense. Bolsista Capes.

ENTRE O ARQUIVO DE ARUANDA E O REPERTÓRIO DO AMOR, A PASSAGEM *QUEER* ATÉ UMA OUTRA BRASILIDADE:

uma análise dos videoclipes das canções “Cavaleiro de Aruanda”, interpretada por Ney Matogrosso, e “Carta de Amor” de Maria Bethânia.

**Marivi Véliz
Cuba–E.U**

Resumo

A palavra *queer* é importada dos estudos acadêmicos americanos, e pelo mesmo pode ser problemática para a análise de contextos culturais onde a sexualidade e o gênero são constantemente negociados nos processos de sobrevivência. Este parece ser o caso do Brasil, onde as influências da cultura indígena e africana fazem parte de tradições populares. Em certo sentido, estas expressam uma subversão dos binários associados ao sexo ou o gênero. Esta subversão é reproduzida e estetizada pela mídia convencional e independente num diálogo íntimo. Faz parte do que pode ser visto nos videoclipes e nas canções “Cavaleiro de Aruanda”, interpretada por Ney Matogrosso, e “Carta de Amor” de Maria Bethânia.

Palavras-chave:

Queer; Gênero; Música Popular Brasileira; Performance; Mídia.

A música popular brasileira é um fenômeno internacional que tem chamado a atenção de grandes audiências desde a segunda metade do século passado. É uma das primeiras aproximações com a cultura do Brasil e atualmente representa uma parte significativa do PIB. Em 2007, o então ministro de cultura, o tropicalista Gilberto Gil, afirmou: “A música brasileira é uma das maiores forças da música mundial e da economia da cultura no Brasil... Temos hoje um mercado interno fortíssimo onde a música brasileira domina 80% do consumo quando nos países latinoamericanos esse percentual não passa de 5%.” (Xeyla online). Este fato está indubitavelmente ligado ao desenvolvimento das tradições festivas e musicais de origem africana, passando por

Abstract

Queer is a concept imported from American academia, and for that reason it might be problematic to analyze cultural contexts where sexuality and gender are constantly negotiated in the survival process. This seems to be the case in Brazil where the influences of indigenous and African cultures form a fundamental component of the popular traditions. In some way, they can express a subversion of the binaries associated with sexuality and gender. This subversion is reproduced and aestheticized either by independent or mass media as part of an intimate dialogue. This could be seen in the video clips and the lyrics of “Cavaleiro de Aruanda” performed by Ney Matogrosso and “Carta de Amor” written and performed by Maria Bethânia.

Keywords:

Transit of artists; circulation of works of art; collections.

processos de hibridação e misturas, assim como à chegada da televisão e seu papel decisivo para a consolidação de uma forte indústria musical. Também ajudou a criar e alimentar uma cultura do espetáculo bem conectada com o que hoje poderia ser considerado *queer*.

Desde os inícios dos anos setenta, o próprio termo Música Popular Brasileira (MPB)¹ inclui figuras musicais de estilos e repertórios muito diferentes, que ao mesmo tempo podem compartilhar o uso da androginia ou a ruptura de gêneros como parte da mística do palco. Este, por exemplo, poderia ser o caso de Ney Matogrosso (n.1941) e Maria Bethânia (n.1946). Os cantores, relativamente contemporâneos, mas com trajetórias distintas, serão analisados neste trabalho desde a perspectiva de gênero,

tomando em conta os videoclipes de algumas de suas apresentações. Mais à frente, proponho-me analisar o videoclipe da faixa “Cavaleiro de Aruanda”, composta por Tony Osanah em 1972 e interpretada por Ney Matogrosso no show “Inclassificáveis” (2008) - realizado no HSBC de São Paulo e publicado no Youtube - e o videoclipe da canção “Carta de amor” (2012), composta por Bethânia, em parceria musical com Paulo César Pinheiro, gravado no show do mesmo nome no Vivo Rio, Rio de Janeiro (2013) e também publicado no YouTube. É importante mencionar aqui o YouTube como marca de uma conexão entre os meios de comunicação, as indústrias culturais e as redes sociais na atualidade, que também serão comentadas neste texto.

A música “Cavaleiro de Aruanda” foi escrita pelo multi-instrumentista argentino Tony Osanah, que naquela época não tinha contato algum com a umbanda ou as religiões afro-brasileiras. Foi gravada por Ronnie Von um ano depois, seu parceiro naquele momento, e teve um sucesso imediato. Vendeu dois milhões de cópias e foi adotada como hino da umbanda. Tornou-se um canto a Oxóssi e foi muito cantada desde então, embora não tenha sido incorporada ao repertório de Ney Matogrosso até 2008. Poderia não ser considerada como parte do repertório *queer* do cantor, se não fosse pela performance que acompanhou sua interpretação. Este é o ponto de maior interesse para a minha análise: se comparado à controversa “Homem com H” (1981) ou “Calúnias (Telma eu não sou gayi)” (1983), “Cavaleiro de Aruanda” semanticamente não aporta nada ao universo *queer*, não fosse a interpretação de Ney, que a transforma, chamando a atenção também para o entendimento da sexualidade dentro das religiões afro-brasileiras ou de origem africana em geral.

Ney Matogrosso é filho de pai militar, mas morou sempre como um cigano. Aos 17 anos deixou sua casa para ingressar na Aeronáutica. Chegou ao Rio de Janeiro em 1966, com a intenção de ser ator, enquanto sobrevivia do artesanato de couro. Em 1971 mudou-se para São Paulo, para ser voz do grupo “Secos e Molhados”, que estreou profissionalmente em 1973. O grupo de rock-MPB lançou dois discos e logo se desintegrou. Todos os integrantes apresentavam-se com o rosto coberto, embora a maquiagem e a androginia de

Ney fossem destaques desde o primeiro momento. Sua rara voz de contratenor seria um ponto de inflexão adicional. Ney canta como se fosse um *castrati*, fazendo uso magistral dos sons agudos de seu falsete. É assim como a mistura entre voz e performance cênica constituem-se plataforma de lançamento deste cantor, que em 1975 lança sua carreira só com sucesso. Nota-se que Ney transita do artesanato à concepção cênica, à interpretação e finalmente à atuação, que foi seu objetivo inicial. É interessante seguir este percurso, já que dá conta de uma dimensão plástica muito particular que ele põe em cena, assim como das conexões inerentes ao mundo da música, o espetáculo e das indústrias culturais em geral.

Na interpretação de “Cavaleiro da Aruanda” por Ney Matogrosso, os tambores soam como se chamassem um rito. Ele começa: um plano meio longo mostra seu corpo intensamente iluminado pela luz do palco. Está totalmente fantasiado: uma pele de brilho amarelo o envolve e um saiote de couro cobre suas pernas. Enquanto a câmara faz zoom nos seus genitais, ele abre sua saia, fazendo leves movimentos. Tira os colares. Tira lentamente uma tanga quase mimetizada na sua estranha pele. Fica com ela entre as mãos, a leva à boca e a passa sensualmente por seu pescoço. Os tambores repicam, enquanto uma voz de fundo soma-se ao completo cântico ritual. Ney continua o ato de tirar o que parece ser a sua própria pele. Revela agora uma outra mais natural, adornada de pinturas-tatuagens geométricas. Ele posa, é um animal sedutor que premedita todos seus movimentos. Joga com o chão, faz uso de todas as extremidades de seu corpo. Constrói e desconstrói o que significa ser um homem ereto. Pega agora uma tanga de lentejoulas prateadas, a veste e exhibe fazendo uso também de sua forma física esbelta. Coloca novos colares e o saiote. Pega o microfone e vai para o centro de palco, eleva as mãos e dança ritmicamente batendo suas coxas. Começa a cantar.

A imagem é feita toda por uma única câmara. É granulada, mas deixa ver as constantes mudanças de luz. Ney dança e estica a parte introdutória da letra. Pula e continua no estilo de seu modo dançarino. Passaram-se quase quatro minutos de performance antes da canção começar. A dança continua, embora o foco da atenção agora seja a voz interpretativa.

Os movimentos do corpo adquirem voz, palavra e, dessa forma, a performance se completa. A câmara se abre ao plano geral, que vai e volta bruscamente (zoom in - out). O videoclipe que registra esta canção no YouTube não é profissional; parece o registro feito por um espectador, usando seu smartphone. Este elemento será levado em conta mais adiante neste texto, dentro da estética *queer* e sua relação com o consumo de imagens atual.

Nos minutos iniciais anteriormente descritos, Ney Matogrosso é, sobretudo um animal sexual. No palco seu corpo subtrai-se de toda a construção social, e um corpo muito sexual enquanto o primeiro que o olho vê, para onde a gestualidade de seu corpo e câmara de vídeo aponta, é seu pênis. Embora seja este o órgão genital masculino, o que seu corpo traduz não busca ser masculino, não está relacionado com os padrões de força e virilidade associados ao masculino. Poderia ser feminino dentro da lógica dos binários de gênero, mas é uma feminilidade que revela como é bem masculina a invenção do feminino, tendo em vista que Ney não utiliza precisamente uma mulher como modelo. No videoclipe “Cavaleiro de Aruanda”, ele aponta a uma feminilidade que nasce de seu pênis e de suas peles travestidas.

Na entrevista que o ativista e jornalista gay Jean Le Bitoux deu a Michael Foucault, publicada com o título “The Gay Science” em 2011, ele diz:

One can also see, in advertising or fashion, the extent to which femininity is an invention of man for man via woman as object. [sic] In the end, there is no longer a feminine except as transvestite. This is borne out by the fascination certain men have when, through the demystifying gestures of the transvestite, they discover the ruses of what they thought to be pure femininity. It is, as it were, the projection outside themselves of a phantasm whose object has change. (397; grifo meu)

O que Le Bitoux aponta aqui, no âmbito da publicidade (advertising) e a moda (fashion), é extensivo também ao palco, à análise do corpo do performer Ney Matogrosso. João Trevisan, no livro *Perverts in Paradise*, argumenta “His importance in changing habits in Brazil can only be compared with the power of television imposed by fashions” (120). Porém o que se torna extraordinário no caso de Matogrosso é o modo como ele aprofunda no ato do travestismo,

excluindo a mulher ou a feminilidade que ela representa enquanto objeto de reprodução. Em vez de jogar com um gênero ou outro, ele joga com o próprio travestismo. O travestismo do “Cavaleiro de Aruanda” é anterior à construção cultural de gênero; é animal e ritual, totêmico.

No livro “La Simulación” (1986), o escritor cubano e crítico literário, Severo Sarduy refere-se à mimese, metamorfose, camuflagem, anamorfose, o *Trompe-l’oeil*, maquiagem e travestismo (sexual?) como categorias próprias da simulação. Para explicar essa teoria, cria pequenas histórias literárias ou reflete geralmente tomando como exemplo o corpo de travestis. Embora Sarduy refira-se ao corpo de homens travestis que se identificam com o sexo feminino, afirma que o travesti não imita as mulheres (13), mas a sua finalidade é a própria simulação. Mais que a feminilidade no corpo de travestis, Sarduy e Matogrosso estão interessados nas pulsões ilimitadas da metamorfose, que tem um vasto repertório no reino animal, chegando à arte pela mimese, como expressões da simulação e do travestismo. Este é um espaço de repetição e de dissolução dos opostos nas antípodas do mundo moderno.

Sarduy cita o catálogo *Adaptive Coloration in Animals*, de Hugh B., para mencionar a mímica aterrorizante de certos insetos (14-15), conectando o cromatismo animal ao que chama de autoplástica e cosmética travesti. Lembra ainda que, para gregos, cosmética era uma palavra derivada do cosmos. Autoplástica e cosmética são dois elementos-chave na performance de “Cavaleiro de Aruanda” e o desempenho cênico de Ney Matogrosso em geral. A fantasia de Ney em “Cavaleiro de Aruanda” o transveste como um índio muito ornamentado, que por sua vez joga publicamente com o ato de se vestir e se adornar, simulando uma nudez que nunca chega, mas sempre se simula, e assim ela é fixada. Os efeitos de cor de luz sobre o seu corpo e os sons tribais da percussão ajudam a intensificação do jogo de ficar nu. Todos são elementos que ele usa em seu ato de representação. Em uma entrevista com Ney, publicada no jornal *Lampião da Esquina* em 1979, o entrevistador (Alceste) comenta que, para ele, depois de *Secos e Molhados*, seu trabalho foi rapidamente aceito:

Alceste: Eu penso que é porque você dava um padrão de fantasia à coisa. Você vê, o fato de Caetano Veloso rebolar no teatro Municipal causou muito mais espanto...

Ney: Ou o fato de ele usar batom. Porque eu lá conversei com Caetano sobre isso uma vez; ele me disse que usava batom para agredir, e eu uso batom porque acho bonita uma boca pintada. Quer dizer, são duas formas de usar batom.

Alceste: Pois é, é um negócio mesmo no nível da fantasia. Quando Caetano usou batom, ele queria agredir o nível da realidade; já a sua agressão é no nível da fantasia.

Ney: É isso aí. Porque eu tenho uma noção de palco muito forte. Então, se uso batom e pinto o olho é porque sei que no palco, sob determinada luz, um olho e uma boca pintado fazem o efeito que eu procuro. (5)

Na representação de Ney de Oxóssi, em “Cavaleiro de Aruanda”, convergem quase todos os elementos mencionados por Sarduy. A borboleta adota a cor da folha, entenda-se o animal cromático que usa a camuflagem e a metamorfose. Não pode mudar seus órgãos, mas sim pode mudar a aparência do seu corpo. Assim atua, move-se, protege-se e ataca. Enquanto isso, o modelo de Ney, seja lá o que ele quiser copiar, não é necessariamente humano, nem tem gênero, pertence à natureza, ao reino de vida. Isto é o que Ney Matogrosso imita, fazendo uso dos dispositivos culturais e tecnológicos que ele tem. É através do uso de tais dispositivos que ele chega ao barroco, o *Trompe-l’oeil*, a plástica ou cosmética; todos são recursos de artes visuais usados para transformar a conceituação da imagem em momentos históricos diferentes. Ney os leva ao palco, à dimensão panóptica do olho do observador, à câmera profissional e dos amadores. Ney explora a simulação multiplicada na era digital de reprodução de imagem, e Oxóssi, o cavaleiro, dialoga com a simulação de tempos ancestrais.

Além da performatividade visual, a letra de “Cavaleiro de Aruanda”, com Oxóssi, lembra a África, num sistema de crenças em que muitas vezes os deuses não têm só um gênero. O homem ou a mulher são animas da natureza, posteriormente, ressignificados pelo impacto da modernidade colonial. Diz a letra:

Ô lua Branca lê uê
Ô lua Branca lê uá

Quem é o Cavaleiro
Que vem de Aruanda
É Oxóssi em seu cavalo
Com seu chapéu de banda

Ele é filho do verde
Ele é filho da mata
Saravá, nossa senhora
A sua flecha mata

Vem de Aruanda uê
Vem de Aruanda uá
Vem de Aruanda uê
Vem de Aruanda uá
Vem de Aruanda uê
Vem de Aruanda auê!

Quem é este cacique
glorioso e guerreiro
montado em seu cavalo
desce no meu terreiro

Ele é filho do rei
Ele é filho da mata
Saravá, nossa senhora
A sua flecha mata

Vem de Aruanda uê
Vem de Aruanda uá
Vem de Aruanda uê
Vem de Aruanda uá
Vem de Aruanda uê
Vem de Aruanda auê!

Ô lua Branca lê uê

Quem é o Cavaleiro
Que vem de Aruanda
É Oxóssi em seu cavalo
Com seu chapéu de banda

Quem é o cavaleiro
Que vem de Aruanda
É Oxóssi em seu cavalo
Com seu chapéu de banda

Galo cantou
tá chegando a hora
Oxalá tá me chamando
caçador já vai embora

Galo cantou
tá chegando a hora
Oxalá tá me chamando
caçador já vai embora

Ô lua Branca lê uê
Ô lua Branca lê uá

Oxóssi é uma divindade esquecida hoje na África, mas bem viva no inconsciente coletivo afro-religioso do Brasil e de Cuba, principalmente. Embora sua origem seja iorubá, adota um

papel importante como entidade sincrética, sobretudo na Umbanda, onde sob influência do espiritismo europeu de Alan Kardec², as divindades religiosas africanas que chegaram com a escravidão e a dos índios nativos alçaram um mesmo plano espiritual, conformando um mapa cognitivo espiritual de forças naturais que se expressam especialmente no espaço de mistura brasileiro. Oxóssi é a entidade do mato, da floresta, é um caçador, o dono da terra, pois na África o caçador encontrava o lugar ideal para habitar. Aparentemente foi rei de Ketu, uma cidade destruída no século XVII, onde os habitantes foram escravizados e vendidos no Brasil e nas Antilhas. O tráfico de escravos dos portugueses até o Brasil teve como porto importante Aruanda (São Paulo de Luanda) nos séculos XVI e XII, assim que pôde ser que o rei fora levado ali. Em todo caso, isso não é relevante, o mais importante é como Aruanda passa a ser um espaço utópico, de liberdade, de transição entre uma terra e outra, entre sistemas epistemologicamente diferentes. Isto dentro do sistema religioso da Umbanda é justamente adotado como espaço de transição entre o físico e o espiritual, um momento de revelação e iluminação. Na interpretação de Ney Matogrosso, ele é Oxóssi e o cavaleiro de Aruanda, a força das folhas, da natureza, o portador da luz e da divindade. Além disso, ele chega montado em seu cavalo; sua flecha mata, é guerreiro que desce no terreiro. Ele traz autoridade e luz, e vai embora, no momento em que uma autoridade maior chama: Oxalá, considerado o criador de mundo.

Ney representa o papel de Oxóssi desde que sua interpretação de “Cavaleiro da Araunda” começa. Ainda que na maioria das histórias ligadas a Oxóssi ele seja visto como uma figura masculina, há dois elementos que desidentificam³ a sua interpretação dentro do marco de representações patriarcais e machistas. Estes dois elementos são sua voz aguda e o sincretismo de Oxóssi com o santo católico São Sebastião, uma das primeiras figuras adotadas pelas comunidades homossexuais masculinas como ícone.

A voz de contratenor é um som em geral entendido como vibração feminina só porque é um timbre muito agudo. Mas é um alcance vocal masculino que se desenvolve pela substituição

dos *castrati* nas óperas. Ney pode estendê-la mediante a técnica do falsete quase até o soprano, a voz mais aguda e feminina. As possibilidades vocais de sua voz, além do próprio espetáculo, fazem dele uma figura única, assim como têm contribuído para identificá-lo com a imagem da androginia e dualidade harmônica entre os gêneros. Mas pode a voz como vibração existencial, única e particular, satisfazer as demandas da construção social de gênero?

Perto da voz de Ney na interpretação de “Cavaleiro de Aruanda” está a sonoridade do português brasileiro e suas possibilidades vocais em termos musicais/sonoros. Aqui ele usa especialmente estas vogais desde o começo, repetindo, quase como se fosse um outro instrumento, “O lua branca uê/O lua branca uâ”, ou no refrão “Vem de Aruanda uê/Vem de Aruanda uá/Vem de Aruanda uê/Vem de Aruanda uá/Vem de Aruanda uê/Vem de Aruanda auê!”. O cantor e compositor brasileiro Lenine comenta este tipo de musicalidade no documentário *Palavra (En)cantada* (2014). Depois de comentar o quanto as suas viagens servem para ampliar e conhecer o mundo, diz:

Eu venho confirmando isso a cada vez que eu saio. Um tipo de relevo que a língua brasileira, a portuguesa-brasileira tem e que adquiriu. Isso realmente é muito ímpar. Não só pelos tempos das palavras, o oxítono, o paroxítono e o proparoxítono - portanto, as palavras podem ser *padandâ*, *padanda* ou *pânpada*. Só essas possibilidades rítmicas são incríveis. Além disso, a gente inventou umas duas outras vogais. A gente tem o *a*, tem o *ê* (fechado) e o *é* (aberto), a gente tem o *i*, o *ô* (fechado) o *ó* aberto e o *u*. São sete sons de vogais. Isso também é maravilhoso! Além disso, tem a coisa dos nasais. Toda vez que eu ouço um *inh*, um *enh*, um *ã*, é de partir o coração; acho muito bonito. (0.51.57)

A voz de Matogrosso, os recursos vocais e a letra da canção enfatizam o aspecto espiritual e ritual da performance, mas também o relacionam com a flexibilidade sonora do português brasileiro, a ópera-rock e algumas práticas do primitivismo contemporâneo⁴. A vocalização de Ney Matogrosso é uma viagem além do tempo.

Outro elemento quase imperceptível, mas simbolicamente bem importante dentro do deslizamento cênico de Oxóssi-Ney Matogrosso no palco, é sua relação com São Sebastião.

No repertório católico-cristão, este santo é representado como jovem, quase seminu, penetrado pelas flechas e com uma expressão de dor e prazer no rosto. Essa expressão fez que ele fosse adotado como uma imagem do homoerotismo masculino. É assim que a recepção do “Cavaleiro da Aruanda” de Matogrosso, além dos elementos nativos, afro-religiosos e sincréticos que dominam a cena, tem também um nível simbólico não evidente, diretamente relacionado à cultura homossexual dentro do contexto católico brasileiro. Em algum nível de significação, o “Cavaleiro de Aruanda” também é parte do repertório *queer* de cultura moderna, mesmo seja como mártir cristão, como um São Sebastião dos artistas franceses Pierre e Gilles nos anos oitenta⁵, como Oxóssi ou como o cavaleiro da Aruanda. Todas são representações possíveis no repertório da cultura popular brasileira.

O repertório é tudo aquilo que vive na tradição oral, nos cantos, a memória, os ritos, os processos de transe e cura, os costumes ancestrais ainda não totalmente coisificados pelo capitalismo. No livro *The Archive and the Repertoire* (2003), Diana Taylor diz que o repertório junto ao arquivo se constitui como um processo cultural de diálogo que permite compreender as artes performáticas nas Américas. O arquivo seria aquilo que conserva o conhecimento classificado, ordenado, a história, a ciência. O ato performático é aquilo que os unifica efemeramente, embora hoje os meios de reprodução da imagem os fixem contribuindo simultaneamente para incluir ambos. Disso também dá conta a interpretação de Ney Matogrosso de “Cavaleiro de Aruanda”. A letra mostra uma trama de crenças religiosas sincréticas muito vivas, longe do sistema de organização moderno, enquanto a performance corporal da artista integra por excelência um tipo de memória pré-histórica com a mais moderna tecnologia. A plasticidade que brota de seu corpo (autoplasticidade) e suas fantasias são também fruto da tecnologia, de uma cultura do carnaval e fantasias, de uma história de arte nacional e uma tradição organizada na MPB e nas indústrias culturais relacionadas a ela. A Música Popular Brasileira é um amplo repertório vivo que se recicla e também um arquivo da

indústria fonográfica, a rádio, a televisão e as origens das indústrias culturais e de reprodução das imagens. Dentro desse sistema, o diálogo é quase infinito, ao mesmo tempo em que cria um sentido de comunidade nacional paralelo. Frederick Moehn, em um trabalho que faz parte da coletânea *Brazilian Popular Music and Citizenship* (2011), publicado com o título “We Live Daily in Two Countries”, afirma:

Because music is so closely associated with national identity in Brazil, it enjoys special currency as a mediator between different social classes and spaces on the one hand, and between the state and civil society on the other. I see discourses about music and practices associated with making, consuming and even legislating music as framing a “third Brazil” between the two Brazils. This “space in between” bears comparison with what Josh Kun calls *audiotopias*, or the “spaces that music helps us to imagine” and in which one can take “refuge”. The psychologist Maria Rita Kehl, for example, writes of having “dual citizenship”: one in the Brazil “of widespread injustices and futile struggles”; the other in the country of popular song, “where all Brazilians have the right to exile when real life becomes too insipid” (110).

Levando em conta as ideias de Taylor sobre a performance como um ato que percorre o arquivo e o repertório, e as de Moehn sobre a MPB como um terceiro país, ou uma *audiotopia*, poderíamos dizer que na MPB o que é arquivo e o que é repertório estão bem próximos, quase indizivelmente ligados, e que na performance há entre eles uma ideia de nação, de brasilidade fomentada hoje pelas indústrias culturais e a mídia. Isto se acentua com o impacto da era da reprodução digital das imagens, as redes sociais e os usuários de *smartphones* fazendo vídeos que são publicados no Facebook ou YouTube - caso do “Cavaleiro de Aruanda” no show “Inclassificáveis”. Este último ponto também fomenta um tipo de *audiotopia* transnacional, uma brasilidade midiática e um sentido de nacionalidade alienado do sistema de Justiça, mas não do universo de desedificações *queer*.

Outras possibilidades dentro das indústrias culturais e a mídia, na lógica da economia criativa e da cultura como empreendimento comercial, também se relacionam ao contexto mencionado anteriormente. Um exemplo é a gravadora Biscoito Fino, com a qual Maria Bethânia trabalha desde 2001. O fato de se

desligar de uma gravadora comercial e começar seu trabalho com uma gravadora independente devolveu liberdades criativas à cantora. Segundo Gene de Souza, brasileiro, produtor e diretor de desenvolvimento da *Rythym Foundation* em Miami⁶, a etapa que inicia a cantora com Biscoito Fino permitiu-lhe níveis criativos muito parecidos aos da fase inicial de sua carreira. É parte deste processo a letra da faixa “Carta de amor”, o primeiro poema completamente seu gravado no álbum.

O videoclipe desta canção, considerado para a análise deste trabalho, é uma cópia extraída do DVD original e publicado no Youtube um ano depois (2013). Neste uma tela preta abre o vídeo e apenas segundos depois a voz da cantora se inicia. Uma luz ilumina apenas Maria Bethânia, enquanto que, no fundo escuro, um som único, percutido, repica por detrás da voz dela. É um primeiro plano longo, que se dissolve em trinta segundos para formar um plano geral. Volta ao primeiro plano e, daí, novamente ao geral, enquanto alterna algum plano médio geral. A cena, a instrumentação e a sequência de imagens que reproduzem “Carta de amor” são muito simples. Só há luz e escuridão, percussão e cordas e a voz-corpo de Maria Bethânia no centro do palco.

Desde uma perspectiva visual é muito difícil fazer uma análise de gênero porque a performance corporal e os movimentos da cantora são mínimos. Seu vestuário lembra o jeito das mulheres do candomblé baiano pela saia ampla e as pulseiras nas mãos. Mas essa imagem é uma associação do contexto afro-religioso e algo que não se ativa na cena que a gente vê. Lá Bethânia é, sobretudo, uma voz que têm força maior como instrumento. Aqui volta o questionamento feito anteriormente sobre se a voz poder cumprir as demandas de gênero.

No documentário *Música é perfume* (2008), dedicado à cantora, sua mãe, Dona Canô, diz o seguinte: “Ela gostava muito de cantar. Tudo o que eu cantava ela aprendia, gostava e repetia, mas a voz dela sempre foi essa voz grave e, no colégio, nos concertos da escola, ela não cantava, porque a voz dela era feia. Ela só fazia representar” (25’30”). Maria Bethânia tem uma voz grossa, de contralto, um tipo de voz feminina baixa e pesada - e também a mais rara. Neste

sentido, ela e Matogrosso constituem dois tipos de vozes excepcionais e opostas. Ele é um homem com uma voz aguda, enquanto ela é uma mulher de voz grave. O que é raro (*queer?*) é que aguda seja uma característica de um corpo comandado a cumprir uma função masculina e grave seja uma característica de um corpo comandado a cumprir uma função feminina, segundo uma construção social, que tomando em conta este exemplo, poderíamos dizer se naturaliza. Nesse sentido, embora seja a voz classificada também pelos binários de gênero, o que não é possível é analisar a performance de gênero seguindo os registros da voz, e isso também poderia dar conta de como até na voz as construções sociais se manifestam.

No ensaio “Undoing Gender”, escrito por Francine Deutsch para a revista “Gender and Society” (2007), ela indaga as origens da teoria do gênero como algo que é continuamente feito (*performed*) e nos usos dessa teoria no âmbito acadêmico. Deutsch afirma que os autores Candance West e Don Zimmerman publicaram no primeiro número de “Gender and Society” (1987) o ensaio “Doing Gender”, onde eles escrevem “Gender is not something that we are, but something that we do” (107). A seguir, ela explica quanto à teoria “Doing Gender” (fazer o gênero) serviu o âmbito das pesquisas focadas nas relações de trabalho e reforçou certos convencionalismos de gênero. Embora à ideia de *doing gender*, Butler adiciona no ano 2004: “Gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might be very well the apparatus by such terms are deconstructed and denaturalized.” (42). Desconstruir e desnaturalizar os gêneros é o que Maria Bethânia faz usando seu registro de contralto apenas como um ponto de partida para logo percorrer todos os registros vocais possíveis. De fato, os críticos de suas experimentações voco-sonoro-poéticas, dizem que desafina⁷, coisa que lembra as origens do samba e sua relação com a canção de João Gilberto, “Desafinado” (1958). Este é um contexto similar de discussão, onde se interpreta a arte e a música popular dentro de uma norma ou técnica canônica europeia para assim desacreditá-la.

Na interpretação de “Carta de Amor”, e na maioria dos espetáculos minimalistas onde Maria

Bethânia declama, ela passa de sons graves a agudos. De fato, “Carta de Amor” também tem outra versão em que ela começa cantando em falsete. É assim que o uso profissional da voz, embora leve em conta normativas dos binários de gênero, pouco controla sua performance. A voz é a expressão mais invisível e irracional da existência e, sobretudo, quando é usada no canto, desfaz o gênero. A voz de Maria Bethânia é um espetáculo, é uma performance em que a voz e a língua estão profundamente conectadas. Em “Carta de Amor”, a palavra vai –semântica e sonoramente – construindo tempos, ritmos poucos codificados como sistemas comunicativos ou sociais. Por isso, em algum sentido, é um canto espiritual profundamente íntimo, de religião sem igreja. A letra de “Carta de Amor” é o seguinte:

Eu tenho Zumbi, Besouro, o chefe dos tupis,
Sou tupinambá, tenho os erês, caboclo boiadeiro,
Mãos de cura, morubichabas, cocares,
zarabatanas, curares, flechas e altares.
À velocidade da luz, o escuro da mata escura, o
breu o silêncio a espera.
Eu tenho Jesus, Maria e José, e todos os pajés
em minha companhia,
O Menino Deus brinca e dorme nos meus sonhos,
o poeta me contou.

Não mexe comigo, que eu não ando só,
Eu não ando só, que eu não ando só.
Não mexe não! (2x)

Não misturo, não me dobro.
A rainha do mar anda de mãos dadas comigo,
Me ensina o baile das ondas e canta, canta, canta
pra mim.
É do ouro de Oxum que é feita a armadura que
cobre meu corpo,
Garante meu sangue, minha garganta.
O veneno do mal não acha passagem
E em meu coração Maria acende sua luz e me
aponta o Caminho.
Me sumo no vento, cavalgo no raio de lansã, giro
o mundo, viro, reviro.
Tô no recôncavo, tô em Fez.
Voo entre as estrelas, brinco de ser uma, traço o
cruzeiro do sul com a tocha da fogueira de João
menino, rezo com as três Marias, vou além, me
recolho no esplendor das nebulosas, descanso
nos vales, montanhas, durmo na forja de Ogum,
mergulho no calor da lava dos vulcões, corpo
vivo de Xangô.

Não ando no breu, nem ando na treva
Não ando no breu, nem ando na treva
É por onde eu vou, que o santo me leva
É por onde eu vou, que o santo me leva

Não ando no breu, nem ando na treva
Não ando no breu, nem ando na treva
É por onde eu vou, que o santo me leva
É por onde eu vou, que o santo me leva

Medo não me alcança.
No deserto me acho, faço cobra morder o rabo,
escorpião virar pirilampo.
Meus pés recebem bálsamos, unguentos suaves
das mãos de Maria
Irmã de Marta e Lázaro, no Oásis de Bethânia.
Pensou que eu ando só? Atente ao tempo. Não
começa, não termina, é nunca é sempre.
É tempo de reparar na balança de nobre cobre
que o rei equilibra, fulmina o injusto e deixa nua
a Justiça.

Eu não provo do teu fel, não piso no teu chão,
E pra onde você for, não leva o meu nome não
E pra onde você for, não leva o meu nome não
(2x)

Onde vai valente?
Você secou, seus olhos insones secaram, não
veem brotar a relva que cresce livre e verde
longe da tua cegueira.
Teus ouvidos se fecharam à todo som, qualquer
música, nem o bem, nem o mal, pensam em ti,
ninguém te escolhe.
Você pisa na terra mas não sente, apenas pisa.
Apenas vaga sobre o planeta, e já nem ouve as
teclas do teu piano.
Você está tão mirrado que nem o diabo te
ambiciona, não tem alma.
Você é o oco, do oco, do oco, do sem fim do
mundo.

O que é teu já tá guardado.
Não sou eu quem vou lhe dar,
Não sou eu quem vou lhe dar,
Não sou eu quem vou lhe dar.(2x)

Eu posso engolir você, só pra cuspir depois.
Minha fome é matéria que você não alcança.
Desde o leite do peito de minha mãe, até o sem
fim dos versos, versos, versos, que brotam do
poeta em toda poesia sob a luz da lua que deita
na palma da inspiração de Caymmi.

Quando choro, se choro, é regar o capim que
alimenta a vida, chorando eu refaço as nascentes
que você secou.
Se desejo, o meu desejo faz subir marés de sal e
sortilégio.
Eu ando de cara pra o vento na chuva, e quero
me molhar.
O terço de Fátima e o cordão de Gandhi, cruzam
o meu peito.
Sou como a haste fina, que qualquer brisa verga,
nenhuma espada corta.

Não mexe comigo, que eu não ando só
Eu não ando só, que eu não ando só (2x)
Não mexe comigo!

A estrutura da letra de “Carta de Amor” está composta pela tensão de um “Eu” (maiúscula intencionada) que fala a um “você”. Esse “Eu” fala usando, principalmente, três tipos de substantivos, o principal conecta diretamente com os antepassados, nomeia o universo indígena cristão-católico ou afrobrasileiro: zumbi, tupis, erês, caboclos, cocares, pajés, flechas, Jesus, Maria, José, Rainha do Mar (Iemanjá), Oxum, Iansã, João Menino, Fátima, Oxum, Xangô, santo. Logo podemos identificar outros dois grupos, os substantivos que se referem ao corpo: sangue, garganta, coração, cara, peito, ouvidos, olhos, corpo; e os que se referem à matéria do universo: deserto, terra, chão, cobre, ouro, chuva, sal, vento, capim, vulcões, treva. Há adjetivos significativos, como escuro, breu, mal em oposição à luz, sonhos, espera. A análise poderia ser mais ampla, mas até aqui já permite ver a trajetória de uma voz que mediante o canto transita ao encontro de sua força. Isso se faz possível nomeando, apoiando-se na reiteração dos substantivos e transformando os níveis de significação mediante formas verbais: brinco, aponto, mergulho, canto. A forma verbal mais importante, a que paralisa, é obviamente uma negação: não mexe (comigo). O canto e a letra de “Carta de amor” são outra viagem simbólica a Aruanda, ao lugar fora do raciocínio que está ligado ao nascimento em Salvador da Bahia da cantora.

Maria Bethânia nasceu no povoado de Santo Amaro da Purificação, em Salvador da Bahia, rodeada do mundo do canto e as tradições sincréticas brasileiras. Foi através da atuação que chegou ao canto em 1965, e teve sucesso imediato. Quase toda sua carreira é centrada no canto, embora nos últimos anos também escreva. Tudo o que ela faz não escapa nunca de seu lugar de origem. Bahia, a Roma Negra, é o epicentro de sua língua, seu som, e sua visão cósmica do mundo.

Idelber Avelar e Christopher Dunn, no ensaio “Music as Practice of Citizenship in Brazil” (2011) referem-se a Salvador de Bahia na relação com o nordeste brasileiro e o que culturalmente representa:

“Within the region defined as northeast, the state of Bahia –and specially its capital city, Salvador– has been particularly prominent in the national imaginary, primarily due to Afro–brazilian sacred and secular cultural practices. In the 1930 and 1940, the singer–songwriter Dorival Caymmi enjoyed national acclaim and success with his utopian songs about Salvador that described

the city as a place of magic and sensuality removed from the stressful process of industrial modernization taking place in the major cities of the center–south” (23)

Caymmi, Bahia e as práticas sagradas e religiosas afro-brasileiras são o mapa cognitivo de Maria Bethânia. De fato, ela é uma adepta ao candomblé. Mas, se bem ela canta desde esse lugar geográfico e de sincretismo cultural e religioso, fora da modernização, representado pela Bahia, ela canta para o mundo moderno, ela é um produto moderno. Não seria quem é sem as indústrias culturais e a mídia. As indústrias culturais fazem das tradições e da cultura popular um produto de consumo, que é reproduzido e desejado mediante a circulação de imagens, essa é a função da mídia. Mas já na era global e digital como podem ser lidas? De cara à mídia convencional, comandada pela mídia americana, e as redes sociais, qual estética representam Ney Matogrosso e Maria Bethânia? É *queer* a resposta?

A mídia convencional e as redes sociais são dois fenômenos diferentes, mas não totalmente exclusivos. Hoje, um e outro se retroalimentam, assim o mostram os vídeos analisados ao longo deste trabalho. Os produtos comerciais vão às redes sociais (o vídeo de Maria Bethânia) e os vídeos feitos por *smartphones* ou não profissionalmente também vão às redes sociais (o vídeo de Ney Matogrosso) e podem potencialmente viajar até a mídia mais convencional. Hoje o tráfico de imagens e vídeos é grande, rápido, paradoxalmente imperceptível, e intenso. No meio desse tráfico, o que distingue estes cantores nas performances de “Cavaleiro de Aruanda” e “Carta de Amor” são suas recriações de estéticas ancestrais e rituais, seus cantos–invocações dentro do sistema religioso afrobrasileiro, a singularidade de suas vozes (Ney contrateno e Bethânia contralto), e a plasticidade visual e vocal com que fazem e desfazem os binários de gênero. Esses elementos são suficientes para definir uma estética *queer*, pois não são heteronormativos ou homonormativos e mostram uma resistência do corpo e da cultura contra os sistemas de poder e classificação hegemônicos (o show de Ney tem o nome de “Inclassificáveis”). É assim que as interpretações e representações

de Ney Matogrosso e Maria Bethânia de “Cavaleiro de Aruanda” e “Carta de Amor” podem ser entendidas como produtos de uma modernidade *queer* e além do nacionalismo e a brasilidade. Apesar do *ianquismo* da palavra *queer*, ela contém uma estratégia de formação e identificação das comunidades contraculturais transnacionais. “Queer is not an essential identity” (Sullivan 44). É aquilo que é raro, excêntrico e fluido, oposto às binaridades da sexualidade e o gênero. O *queer* é interseccional e provavelmente no Brasil tem origem nas desidentificações próprias que aportam às culturas afro-brasileiras e indígenas ao contexto nacional, e na apropriação e reprodução que fazem destas as indústrias culturais e a mídia na busca de um produto local excêntrico.

NOTAS

01. Christopher Dunn menciona que o termo MPB começou a ser utilizado por artistas e críticos no ano 1965–66 para se referir a um estilo acústico particular da música popular moderna (18). McGowan e Pessanha apontam que, a partir dos anos setenta, os artistas com carreiras dentro e fora do Brasil, que misturavam sons e fontes ecléticas, foram considerados como parte da MPB. (14).

02. Allan Kardec (1804–1869) foi o nome que o escritor e educador francês Hippolyte Léon Denizard Rivail utilizou para assinar seus livros. Dedicou-se a estudar o espiritismo e a teoria da transmigração das almas, em que reconhece todas as formas de vida além da humana, a qual entende como uma consequência evolutiva. Seu pensamento filosófico espiritual teve uma grande influência na Europa e na América.

03. José Muñoz argumenta que a desidentificação é um processo mediante o qual principalmente os sujeitos subalternos, especificamente *queers*, reciclam e repensam significados codificados, dando poder a suas identidades e aos processos de identificação mediante os quais eles se reconhecem e validam.

04. Musafar, Fakir criou a expressão *Modern Primitivism* em 1979, na Primeira Convenção Internacional de Tatuagem em Reno, Nevada US. O primitivismo moderno refere-se às práticas de

alterações e automutilações do corpo para liberá-lo da cultura ocidental. “Body Play: State of Grace or Sickness?” in *Bodies Under Siege: Self-mutilation and Body Modification in Culture and Psychiatry*, A. R. Favazza, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 325–34

05. Pierre e Gilles são um casal de pintor e fotógrafo gay. Desde meados dos anos setenta começaram a expor seus trabalhos sobre a cultura gay. Nos anos oitenta levaram este tema até a mitologia e a religião. A imagem criada por eles de São Sebastião converteu-se num ícone.

06. A *Rythym Foundation* está orientada a trazer músicos de todas as partes do mundo ao sul da Flórida, nos Estados Unidos. Existe desde 1998 e é responsável pela maioria das apresentações não comerciais nessa área. Em 2011 produziu um show de Maria Bethânia no Jackie Glason Theater, em Miami.

07. Ver <http://www.mariabethania.com/mlp.php?ID=153>.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Idelber; DUNN, Christopher (Ed.). **Brazilian Popular Music and Citizenship**. Durham: Duke Press University, 2011. Print.

BUTLER, Judith. **Undoing gender**. Psychology Press, 2004.

BUTTERMAN, Steven F. **Invisibilidade Vigilante: As Representações Mediáticas da Maior Parada Gay do Planeta**. São Paulo: NVersos editora, 2012.

_____. **Ney é gay, não é? : The Emergence and Performance of Queer Identities in Brazilian Popular Music (MPB) Under Dictatorship**. (Inédito)

CHRYSÓSTOMO, Antônio *et al.* “Ney Matogrosso sem bandeira: Liberação? Cada um cuide da sua.” **Lampião da Esquina**. Ano 1, n 11, Abril. 1979, pp 5–6. Disponível em . Acessado em 9 de Dezembro de 2016.

DEHESA, Rafael de la. **Queering the Public Sphere in Mexico y Brazil: Sexual Right Movements in Emerging Democracies**. Durham: Duke University Press, 2010.

DEUTSCH, Francine M. "Undoing Gender". **Gender and Society** 21.1 (2007): 106–27. Disponível em: . Acessado em 7 de Dezembro. 2016.

DICIONÁRIO CRAVO ALVIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br>. Acessado em 11/25/2016.

FOUCAULT, Michel. **The Gay Science.** Chicago: University of Chicago, 2011.

HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure.** Durham and London: Duke University Press, 2011. PDF.

LYOTARD, Jean Francois; BENNINGTON, Geoffrey MASSUMI, Brian; JAMESON, Frederic. **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.** Manchester: Manchester University Press, 1984. Print.

MARIA BETHÂNIA: MÚSICA É PERFUME. Dirigido por Georges Gachot. ArtMattan Productions, 2005. 82 min. Amazon Video. Acessado em 9 de dezembro. 2016.

MATOGROSSO, Ney. **Cavaleiro de Aruanda.** YouTube, publicado por alannoorkut, em 11 de Agosto de 2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VTNiTnjxjUw>. Acessado em 12 de dezembro de 2016.

MCGOWAN, Chris; PESSANHA, Ricardo. **The Brazilian Sound. Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brazil.** New York: Watson-Guption Publications, 1991. Print.

MUÑOZ, E. José. **Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics.** Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 1999.

PALAVRA (EN)CANTADA. Dirigido por Helena Solberg and Marcio Debellian. Radiante Filmes, 2009. 84 min. DVD.

PERRONE, Charles A. **Brazil, Lyric and the Americas.** Gainesville: University Press of Florida. 2010. Print.

ROWE, William; Shelling Vivian. **Memoria y Modernidad.** Cultura Popular en América Latina. Ciudad de México: Grijalbo, 1993.

SARDUY, Severo. **La simulación.** Caracas: Monte Ávila Editores, 1982. Print

SOARES, Licia (Org). Dicionário de Personagens Afrobrasileiros. Salvador: Quarteto Editora, 2009.

SOUZA, Gene de (Rhythm Foundation Executive Producer). Personal communication, em 30 de Novembro, 2016.

SULLIVAN, Nikki. "A Critical Introduction to Queer Theory." **Queer: A Question of Being or a Question of Doing?** New York: NYU Press. 2003, pp 37–56. PDF.

TREVISAN, João. **Perverts in Paradise.** London: GMP Publishers Ltd, 1986. Print.

TROPICÁLIA. Dirigido por Marcelo Machado. Bossa Nova Films, 2012. 87 min. DVD.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas.** Durham e London: Duke University Press, 2003. Print.

VELOSO, Maria Bethânia. **Carta de Amor.** YouTube, publicado por Felipe Azevedo em 15 de Dezembro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tjZgiXwDxwQ> . Acessado em 12 de dezembro de 2016.

XEYLA, Regina. **Música é a Maior Força da Cultura no Brasil.** Publicado em 7 de Fevereiro, 2007. Disponível em: <http://www.administradores.com.br/noticias/negocios/musica-e-maior-forca-da-economia-da-cultura-no-brasil/9482/>. Acessado em 10 de dezembro de 2016.

SOBRE A AUTORA

Marivi Véliz (Cuba–E.U) é licenciada em História da Arte pela Universidad de la Habana. Também trabalhou e estudou antropologia cultural (Fundación Fernando Ortiz, 1999–2002), e no mundo editorial (Universidad Complutense, 2006). Morou na Guatemala desde o final do 2003 até 2012, onde foi profesora, pesquisadora e curadora de arte contemporânea, principalmente na área da América Central. Atualmente é estudante de doutorado do programa em Literatura, Linguística e Estudos Culturais na Universidade de Miami, na qual trabalha na área dos estudos brasileiros, queer e decoloniais.

VOU POSTAR NO INSTAGRAM! O NARCISISMO E A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Amanda M. P. Leite
UFT-TO

Resumo

Diariamente somos submetidos a enxurradas de fotografias. Redes sociais e aplicativos permitem que compartilhem imagens sobre a vida e seus acontecimentos, mas o que elas comunicam? O texto explora a questão do Narcisismo, o fetichismo visual contemporâneo e as possibilidades de tomar a fotografia como um dispositivo aberto ao ver e ao pensar. Ao produzir visualidades (fotógrafos amadores e profissionais) podem transitar entre ordem e caos, temor e vontade, mistério e imaginação na tentativa de desterritorializar o olhar, deslocar o sujeito e romper com um comportamento domesticado diante da imagem. A fotografia pode desassossegar o olhar e nos convidar a perceber as imagens que nos cercam de outros modos.

Palavras-chave:

Artes Visuais; fotografia; fotomontagem; vídeo; Samy Sfoggia.

Resumen

Diariamente estamos sometidos a inundaciones fotográficas. Redes sociales y aplicativos nos permiten compartir imágenes de la vida y sus acontecimientos. Que es lo que comunican? El texto explora la cuestión del narcisismo, el fetichismo visual contemporáneo y las posibilidades de tomar la fotografía como un dispositivo abierto para ver y pensar. Mediante la producción de visualidades (fotógrafos aficionados y profesionales) pueden moverse entre el orden y el caos, el miedo y el deseo, el misterio y la imaginación para tratar de desterritorializar la mirada, deslocar el sujeto, y romper con un comportamiento dócil ante la imagen. La fotografía puede perturbar la mirada y nos invitar a percibir las imágenes que nos rodean de otras maneras.

Palabra-chave:

Fotografía; fetichismo; narcisismo; ver; pensar.

Abstract

Daily we are subjected to flurries of photography's. Social networks and apps allow us to share images about life and its happenings. However, what do they communicate? The text explores the issue of Narcissism, the contemporary visual fetishism and the possibilities of taking photography as an apparatus open to seeing and thinking. By producing visualities (amateur and professional photographers), they can move between order and chaos, fear and will, mystery and imagination in an attempt to deterritorialize the look, to displace the subject and to break with a domesticated behavior before the image. Photography can make our eyes uncomfortable and invite us to perceive the images that surround us in other ways.

Keywords:

Visual arts; photography; photomontage; video; Samy Sfoggia

"O fotógrafo é o ser contemporâneo por excelência; através dos seus olhos, o agora se torna passado"

(SONTAG, 2004, p. 82)

Que fotografias nos (co)movem hoje? Fotografias de artistas, catástrofes, eventos beneficentes, comerciais, expedições, exposições? Fotografias amadoras estampadas em redes sociais e sites populares? Que imagem é capaz de atravessar ou mesmo pausar o nosso olhar na velocidade dos tempos que corre? Se por um lado estas questões são amplas, por outro, mostram que a fotografia se situa num lugar de passagem, está aberta a uma infinidade de percepções, leituras e críticas. É, sobretudo, um dispositivo de controle e de poder. Por isso a relevância de percebermos como a fotografia está se difundindo, mais precisamente não como arte, mas como um ritual, uma ansiedade contemporânea de nos colocar em evidência.

A massificação imagética de nós mesmos nos acompanha da infância até o fim dos nossos dias. Nos álbuns de família, por exemplo, encontramos diversos modos de como às pessoas narram a própria existência. As fotografias compõem recortes de nós. São imagens análogas das que estão presentes, assim como permitem recordar àquilo que resta dos que faleceram ou dos que estão distantes. Lidávamos antes com a fotografia impressa, com o registro gravado em papel. Agora as fotografias são disponibilizadas por via digital. Os álbuns de família podem facilmente ser vistos por qualquer pessoa que tenha acesso a uma conexão direta à *Internet*. Estas variações acabam por estabelecer outros códigos sociais.

Metaforicamente Susan Sontag (2004, p. 19) acaba por associar o comportamento do fotógrafo ao do turista que, ao viajar, sente-se obrigado a levar uma câmera fotográfica para registrar (e provar) que algo aconteceu ou mesmo que *a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão*. Para a autora, *viajar se torna uma estratégia de acumular fotos [...] os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram*. É como se a pausa para o registro lhes autorizasse seguir adiante.

Mas, o que move o fetichismo visual contemporâneo na busca por instantâneos? Um *voyeurismo* desenfreado? Um novo modo de experienciar? A aflição por comprovar que conhecemos alguém famoso? Que compramos algo novo? Que estamos cozinhando, lendo um *best seller*, ou simplesmente, que não estamos fazendo nada? Por que tirar fotos e, mais que isso, tornar visíveis imagens tão corriqueiras?

Aqui não importa entender as causas desse gesto contemporâneo, mas, saber que as fotografias podem revelar eventos de nós mesmos. Eis a foto! Eis a eleição de um acontecimento. Eis a memória! Eis o *mundo-imagem que promete sobreviver a todos nós*¹. Eis o fotógrafo, o jogo e o espectador. (O triunfo da fotografia?) O fotógrafo se desafia na medida em que escava temas já conhecidos para, a partir deles, descobrir novas perspectivas. A busca incessante está em fotografar (quem sabe) o avesso das coisas. Um olhar nômade que encontra na fotografia a sua

expressão. Para além de mera representação, a fotografia é uma ficção capaz de ampliar a dimensão poética, ética e estética do olhar, dos modos de *ver* e *pensar*.

A velocidade com que as imagens são publicadas pelas tecnologias digitais parece configurar uma via de mão dupla onde, não negamos o impacto que as imagens têm, constituindo-se como um dos mais importantes artefatos de alfabetização do indivíduo na leitura do *mundo-imagem*, e por outro lado, alertamos sobre a necessidade de se pensar e se problematizar o uso das imagens e os modos como lidamos com elas em nosso cotidiano. Uma reflexão que tome as imagens para além de seu fim. Não significa pensar a imagem pela imagem, mas potencializá-la como um código social que ultrapassa os limiares da linguagem visual.

Ao pensar sobre o fetichismo visual contemporâneo vemos que o fotógrafo (profissional e amador) age como um colecionador, um poeta, um detetive, um invasor que apreende pela câmera as paisagens e cenas que conhece. É ele quem percorre o tempo e cria o passado (o *isto foi* para lembrar Barthes (1984) uma vez capturado o *agora-passado* é arquivo móvel, papel portátil, um produto da fábrica de retratos ou ainda uma parcela da realidade empacotada (*pocket*) que tende a parecer invisível dado o arrastão imagético a que somos sucedidos. Tomar, portanto, a ficção e, neste caso, a fotografia como um dispositivo poético para se pensar nossa própria existência é um desafio atual. Pensar com o caos, com fissuras, com inconstâncias... Ao eleger a poesia como pensamento da própria existência Garcia² (2006, p.140) recorda que:

[...]ela, enquanto máquina rítmica, recorta o caos. Este caos é aceso por meio do olhar, por meio do enfrentamento insuportável para o homem, o qual, quer pela sua necessidade de controle, quer pelas necessidades de sobrevivência no convencional, tende a abrir guarda-sóis, até que o poeta – até que a criação enquanto heterogênesse – volte a realizar, tal como Lúcio Fontana, a seu modo, em seus experimentos espaciais multidimensionais, rasgões no toldo que o protege do sol (ainda que novos remendos venham a ser feitos)

O fotógrafo-poeta (artista, professor e/ou estudante) é aquele que transita entre

ordem e caos; temor e vontade; mistério e imaginação - duos que se retroalimentam sucessivamente. A ficção necessita provocar rasgões, desterritorializar o olhar, deslocar o sujeito entre as fantasmagorias impressas num jogo cadencioso, capaz de romper com um comportamento domesticado diante da fotografia. O registro do instantâneo e/ou a micro parcela de tempo que separa o olhar e o disparo do obturador é capturado, multiplicado, torna-se vertigem nas mãos do fotógrafo e pode desassossegar nossa forma de *ver* e *pensar com/entre/a partir de* uma fotografia.

Vemos pessoas envelhecer nas fotos. O tempo assusta o rosto que sorri. Trabalhadores, crianças, professores, palhaços do circo, gente da rua... todos tornam-se alegorias, nuvens de fumaça, vida que jaz... *a fotografia é o inventário da mortalidade. Basta, agora, um toque do dedo para dotar um momento de ironia póstuma* (SONTAG, 2004, p. 85). Talvez, o que move o fotógrafo continue sendo os segredos de cada fotografia, seus trançados, sua verba ficcional e fragmentada. Aquilo que se dá visível e que sobrevive ao tempo. É a convergência da fábula em linhas, traços e cores.

Para lembrar Garcia (2006, p. 142) *segredo e mistério habitam o espaço entre o efêmero e o eterno. Neste sentido, o que constitui o poeta como tal não é a resposta, mas a pergunta*, então, se a fotografia hoje é objeto de consumo, que tipo de fotografias consumimos? Um tipo de vanguarda, de pós-verdade que deseja deslocar tradições? Ao apresentar o vazio, o caos, o Outro, a fotografia assume sua composição ficcional imanente e revela algo menos verdadeiro, talvez, mais desnudo?

Dá-se o *clique* a fotografia surge como um estilhaço revolvido a leituras e cooptações intermináveis. Quando revis(it)adas, certas fotografias fazem-nos uma espécie de convite que transita do êxtase ao lirismo sempre que associada a emoções de um olhar carinhoso, apaixonado ou mesmo autodepreciativo. Afinal, quem são os mascarados a quem vemos envelhecer nos retratos? De quantos remendos a fotografia contemporânea é tecida? A arte fotográfica confronta o caos para dentro si? É possível trafegar contra a corrente e promover um gesto antifotográfico?

O NARCISISMO E A PRÁTICA FOTOGRAFICA CONTEMPORÂNEA

Saímos à caça munidos de câmeras fotográficas em busca de novos cânones de beleza. Narcisicamente³ aprendemos a fotografar. Eis uma enxurrada contemporânea de *selfies*⁴. O belo parece ser a nossa própria imagem. Tentamos retê-la e publicá-la para todo o sempre. Fotografamos a beleza daquilo que construímos e/ou cultivamos como "o belo" - o nosso melhor ângulo - como se tivéssemos a obrigação de fazer um retrato por dia. Sontag (2004, p. 102) afirma que *muitos se sentem nervosos quando vão ser fotografados: não porque receiem, como os primitivos, ser violados, mas porque temem a desaprovação da câmera. As pessoas querem a imagem idealizada: uma foto que as mostre com a melhor aparência possível.*

Na mitologia Narciso morre afogado ao tentar abraçar o seu reflexo na água. Após sua morte, nasce ao lado do rio uma flor que recebe o nome de Narciso, em homenagem ao belo rapaz. Por isso adotamos o termo narcisismo para nos referirmos à devoção do ser humano sobre sua própria imagem. A psicanálise, através de Freud, acrescenta que a criança ao tomar sua própria imagem como objeto de adoração ou alvo de seu próprio amor, pode apresentar-se como narcisista ou alguém que se convence e até mesmo faz fantasias sobre si mesmo.

No narcisismo há uma preocupação exacerbada em manter-se jovem, com uma aparência impecável, especialmente no que tange o aspecto físico, externo, visível aos olhos. Isto é possível com a ajuda de um grande espelho. Espelho muitas vezes fotográfico, revelado por inúmeras postagens de *selfs* publicadas nas redes sociais e aplicativos, por exemplo - numa *tragi* cultura narcísica contemporânea. Espelho/reflexo que na atualidade conta com *sites* de edição e manipulação em busca de nossa "melhor faceta".

O narcisista pode ser arrogante e não mostrar interesse naquilo que vem do Outro, mas, ao contrário, voltar a atenção e empenho para a gratificação de seu próprio eu. É difícil um narcisista se apaixonar pela imagem do Outro, há antes disso, a projeção da imagem própria no Outro e nas relações que se estabelecem. Se o reflexo

dessa projeção não é a autoimagem, a relação estará sujeita ao descontentamento narcísico, pois Narciso se enamora do espelho por nele encontrar a representação da própria imagem.

No ensaio de Susan Buck-Morss⁵ (1996, p. 27–29), intitulado: *Estética e anestésica: o “ensaio sobre a arte de Walter Benjamin” reconsiderado*; a autora menciona que Jacques Lacan foi um dos precursores a se pronunciar sobre o estágio do espelho ou mais precisamente, quando uma criança de seis a dezoito meses consegue reconhecer e se identificar na imagem refletida – uma experiência narcísica diante do reflexo especular. A autora relembra que Hitler, por exemplo, fora orientado por Paul Drevient (cantor de ópera), a praticar diante de um espelho suas expressões faciais no desejo de encontrar o *efeito apropriado* de seus gestos.

O braço direito estendido é um cumprimento firme que, concomitantemente, saúda, estabelece distância e marca um gesto nazista. Gesto hierárquico, autoritário que espelha e acata a imagem refletida de um líder (reverenciado). Nas palavras de Buck-Morss (1996, p. 29) *há razões para acreditar que este efeito não era expressivo, mas reflexivo, devolvendo ao homem-da-multidão a sua própria imagem – a imagem narcisista de um ego intacto, construído com o medo do corpo-em-pedaços.*

A imagem de Narciso nos remete ao corpo sem órgãos⁶ de Deleuze. A criação do corpo sem órgão interrompe o corpo anestesiado estimulando-o a criar algo novo, mais intenso. Um corpo afetado que se percebe vivo, imerso a sensações e sentidos. Para Deleuze (1996, p. 15) o CsO é *“campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo”*.

No caso de Narciso, o reflexo de sua imagem abre um campo de possibilidades onde gozo e morte coabitam o mesmo espaço. Narciso deleita-se em seu espectro e contempla o próprio gozo. Há de um lado o movimento entre a testemunha e o gozo e, de outro lado, o olhar e o reflexo da imagem. A delicada linha que divide o reflexo e aquele que vê (Narciso), parece se configurar numa zona de risco onde o improvável pode acontecer.

Diante do espelho (a câmera fotográfica, o celular), Narciso admira, aproxima a sua

mirada em busca daquilo que ainda não viu – o corpo, a súplica pelo gozo, o próprio desejo. O conjunto de práticas ou os modos deste corpo sem órgãos parece esquadrihar outros jeitos de estar ali, de durar perante o reflexo *os modos são tudo o que se passa: as ondas e as vibrações, as migrações, limiares e gradientes, as intensidades produzidas sob tal ou qual tipo substancial a partir de tal matriz* (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.14).

Na pintura de Caravaggio (*Narcissus*, 1598–1599), por exemplo, notamos sutilmente o modo como Narciso procura o sensível, como deseja agarrar a beleza de seu rosto estampado nas águas. O corpo vibrante não se move, pois, qualquer gesto ríspido pode interromper o prazer contido naquele espetáculo. A imagem refletida é hipnotizante. Narciso está paralisado em pleno fascínio, exaltação e espasmo.

O reflexo é instigante na medida em que tira o corpo da inércia e promove novos agenciamentos, outras realidades e possibilidades em uma potência vital, em um arranjo de forças. Narciso teria se lançado nas águas a fim de apanhar o belo ou o espectro teria transbordado as margens seduzindo-o a ponto de induzi-lo a atirar-se no lago?

Eis um corpo que escapa, que suspira... onde o prazer começa e se finda. Neste jogo de espelhos, diante do arrebatamento absorvente da imagem, Narciso vê, cobiça e se apaixona por seu espectro. Narciso sofre ao contemplar a dança de sua imagem na superfície das águas. O fato de estar tão perto e tão distante faz com que ele se projete para dentro do espelho e nele encontre abrigo, *ele mesmo e sua sombra* (DELEUZE, 2007, p.25).

O espelho é um lago profundo e opaco onde o corpo submerge. Narciso ama a imagem. Seu espectro é um Outro tão real quanto a possibilidade do gozo entre ambos. O campo de imanência do desejo do CsO aparece na figura do fantasma projetado nas águas – o homem que Narciso toma por real – a intenção erótica é o amor de uma imagem, uma vibração e um gozo impossível de acontecer.

Assim como na mitologia, na música Sampa, Caetano Veloso, cantor e compositor brasileiro,

faz uma metáfora a partir do mito de Narciso para mostrar seu sentimento ao olhar, pela primeira vez, a cidade de São Paulo:

[...] quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto. Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto o mau gosto. *É que Narciso acha feio o que não é espelho*. E a mente apavora o que ainda não é mesmo velho. Nada do que não era antes quando não somos mutantes [...] [grifo meu].

Mas, se o *Narciso acha feio o que não é espelho*, na fotografia poderíamos partir de fragmentos para o registro de uma realidade inventada, imaginada. Se o rio interrompe seu fluxo e se torna espelho, Narciso é aprisionado ao reflexo. Poder-se-ia dizer que é um prisioneiro do novo Deus sol - a fotografia - *para contemplar sua imagem trivial no metal* (BAUDELAIRE, 1859). A magia e o encantamento estaria ligada a beleza do jovem rapaz, aos segredos contidos no reflexo e na verossimilhança?

Cabe lembrar que Baudelaire foi um teórico crítico de seu tempo sobre a arte. Quanto a fotografia produzida no século XIX, Baudelaire problematizava sua composição resistindo veemente a fragilidade do caráter estético das imagens que, para ele, eram inferiores a escultura e a pintura, embora fossem uma sedutora fonte de expressão.

Nos meados do século XIX, a fotografia tornou-se popular. O mundo se mostrava mais íntimo. Os retratos revelavam paisagens desconhecidas e/ou contextos que antes eram anunciados pela narrativa escrita e pictórica. Pintores e artistas se sentiram ameaçados pelo processo de captura fotográfica. Temiam o fim da pintura⁷ e a falta de emprego. Muitos trataram de se apropriar da tecnologia moderna para atender a uma nova classe de clientes, sobretudo, nos grandes centros. Baudelaire, questionava a fotografia e os pintores modernos que aderiam facilmente ao invento.

Quando Baudelaire escreveu as cartas sobre o Salão da Acadêmica de Belas Artes da França, em 1859, adotou um tom de ironia para expressar sua insatisfação com a fotografia. No texto *O público moderno e a fotografia* o autor apresentou suas suspeitas sobre a representação do real. No escrito *As flores do Mal*, Baudelaire foi mais além e enfatizou que a

decadência da arte na sociedade francesa tinha relação com a obstinação pela representação do real através da fotografia e, ainda, pela produção demasiada de imagens.

[...] como a indústria fotográfica foi o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos, esse deslumbramento universal teve não somente o caráter de cegueira e imbecilidade, mas também, a cor de uma vingança. Que uma tão estúpida conspiração, dentro da qual, como em todas as outras, encontramos os perversos e os equivocados, possa vencer de maneira absoluta, eu não acredito, ou pelo menos não gostaria de acreditar; mas estou convencido de que o progresso mal aplicado da fotografia muito contribuiu, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro". (BAUDELAIRE, *O público moderno e a fotografia*, Carta ao Sr. Diretor da *Revue Française* sobre o Salão de 1859)⁸.

As cartas foram encomendadas pela *Revue Française*. No fragmento abaixo podemos ver como Baudelaire dissemina sua frustração diante do Salão da Acadêmica de Belas Artes francesa:

[...] Meu caro Morel, quando o senhor me honrou pedindo-me a análise do Salão, disse-me: "Seja breve, não faça um catálogo, mas um arrazoado filosófico através das pinturas [...] O embaraço teria sido grande se eu me tivesse perdido numa floresta de originalidades, se o temperamento moderno francês, repentinamente modificado, purificado e rejuvenescido, houvessem dado flores tão vigorosas e de um perfume tão variado a ponto de criar uma comoção irrepreensível, se houvesse motivado elogios abundantes, uma admiração eloquente, e a necessidade de categorias novas dentro do idioma crítico. Mas de modo algum, felizmente (para mim). Nenhuma explosão, nada de gênios desconhecidos. Os pensamentos sugeridos pela aparência desse Salão são de uma ordem tão simples, tão antiga, tão clássica, que poucas páginas serão sem dúvida suficientes para desenvolvê-los (BAUDELAIRE, "*O Artista Moderno*", 1959)⁹.

Esperava-se que as galerias de Arte e os Salões, apresentassem grandes nomes e novas tendências da arte na França. Por isto, muitos intelectuais, artistas e curadores voltavam suas atenções às exposições ocorridas no século XIX. Entretanto, as propostas artísticas do século XX romperam com a antiga estrutura dos Salões de Arte para promover aquilo que conhecemos como Arte Moderna, fazendo com que as paredes e os espaços das galerias se tornassem algo quase sem estimativa para a sociedade francesa.

As cartas críticas de Baudelaire ganharam o cenário francês em 1859, embora tivessem sido escritas em 1845 e 1846. É curioso observar em sua trajetória que o encantamento e a aversão pela fotografia paradoxalmente caminharam lado a lado. Um exemplo é o desejo de Baudelaire em ter um retrato de sua mãe. Apesar disso, exigia que a fotografia fosse feita dentro de padrões estéticos defendidos nas cartas *Salons*¹⁰.

[...] Gostaria de ter seu retrato. É uma ideia que se apoderou de mim. Há um excelente fotógrafo em Havre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes, têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes. Além disso, eu gostaria que o rosto tivesse a dimensão de duas polegadas. Apenas em Paris há quem saiba fazer o que desejo, quero dizer, um retrato exato, mas tendo o flou de um desenho. Enfim, pensemos nisso, não?" (BAUDELAIRE, 22/12/1865¹¹).

Baudelaire se permitiu fotografar algumas vezes pelos fotógrafos Charles Neyt, Etienne Carjat e Nadar. Seria este outro exemplo de sua admiração pela fotografia? Estaria Baudelaire diante de um entusiasmo narcísico cuja crítica havia feito anteriormente nos *Salons*? Diante da contemplação de sua própria imagem Baudelaire dizia: *caso não tenha destruído esse clichê, faça-me algumas cópias dele. Algumas! Quer dizer quantas você puder* (BAUDELAIRE, 6/10/1863)¹².

Embora Baudelaire tenha se mostrado bastante conservador ao escrever sobre a fotografia, seu trabalho manifesta a busca pela inovação artística francesa. Enquanto crítico sua função era desconfiar das técnicas atribuídas ao campo da representação artística. Nisto, desde a criação do daguerreótipo¹³, observava a tentativa humana por registrar detalhes da realidade não capturados pela pintura. No entanto, seria ingênuo pensar a fotografia como um documento incontestável e representativo do real. Baudelaire temia a consagração banal desta representatividade. Para ele, "uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real" (DUBOIS, 1993, p. 30).

Rouillè (2009, p. 59–60) ao citar uma passagem de Baudelaire sobre a ocasião do Salão de 1859 menciona a recusa de Baudelaire, sobre a fotografia, que deseja *ferir* o público, *surpreendê-lo, choca-lo*, sem deixá-lo elaborar o lento trabalho da memória, *nem aflorar o domínio do impalpável e do imaginário*". Para Baudelaire fotografia era desprovida de aura/alma. As fotografias *são irremediavelmente inseparáveis do real, enquanto arte tenta alcançar o ideal*.

É verdade que as contribuições de Baudelaire sobre a fotografia podem ter sido precipitadas e que o tom irônico de sua crítica seja questionado, mas, seus ensaios possibilitam pensar como a disseminação imagética é vigente e como consolida uma nova cultura atravessada pela fotografia. Vivemos o culto às imagens, mas o que fazemos com isto?

É interessante pensar ainda sobre o clichê e o fetiche das imagens, mais precisamente sobre o processo de reificação das imagens. Aumont (1995, p. 129) aponta que *tudo pode ser fetichizado, inclusive uma imagem*. A magia, o encantamento, o interesse e a excitação que uma fotografia pode originar nos convoca a estudar a relação entre o real e o imaginário, a cognição e o desejo, de modo a superar a *falência dos clichês*, como sugere Deleuze (1990, p.31):

[...] um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bérson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas.

A fotografia pode abrigar o fetiche e o clichê. Como sabemos existe nos espaços artísticos, nos museus de arte contemporânea, nas instalações e intervenções urbanas, certa estética erótica, certo fetiche, certo clichê. Camille Paglia (1993, p. 24) declara que *para projetar alguma coisa para uma câmera, deve-se ter autonomia auto-erótica, aguda autoconceitualização e até mesmo perversidade fetichista: a câmera é uma máquina com a qual se faz amor*.

Neste sentido, e pensando especialmente na questão do clichê e do fetiche da imagem, podemos ainda considerar a experiência do

voyeur que, ao observar uma fotografia, pode (ou não) aceitar seu convite; pode (ou não) jogar com a intencionalidade do fotógrafo e com a potência da imagem. É o imaginário do leitor que arriscará novas leituras e significações, ou como anuncia Deleuze, (1990, p. 18) *olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo em que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade.*

Como vimos, cada época é marcada por sua evolução tecnológica. Desde o seu surgimento a fotografia se tornou um instrumento de comunicação que permite ao ser humano daguerreotipar e documentar sua existência - consequentemente produzir visualidades. A propagação fotográfica consegue caracterizar povos, espaços, territórios, atividades comerciais, militares, escolares estabelecendo assim uma antropologia visual, além de democratizar a arte e incentivar o consumo de imagens em múltiplas dimensões.

UMA APOSTA NA E-DUCAÇÃO DO OLHAR

Carecemos ultrapassar o simples ato de passar os olhos por uma fotografia, para o ato de *ver*, isto é, de investigar a imagem, examinar os detalhes, numa visão mais esquadrihada das coisas - um novo modo de ver (e capturar) temas já conhecidos àquilo que Sontag (2004) vai classificar como o *heroísmo da visão*¹⁵. Neste sentido, a proposta de Masschelein (2008, p. 36) sobre de *e-ducuar* o olhar nos lança em um movimento de *conduzir para fora, dirigir-se para fora, levar para fora. E-ducuar não significa adquirir uma visão crítica ou liberada, mas sim libertar nossa visão. Vai além de um estímulo aos olhos, mas de fato propõe olhar atentamente aquilo que vê, tomar consciência de algo, transver o mundo. E-ducuar é uma prática onde o sujeito pode trans-formar-se, por isso requer pesquisa e deslocamentos (físico e mental). Para o autor, e-ducuar o olhar significaria um convite a caminhar.*

O percurso também é importante, mas é o caminhar que nos expõe a acontecimentos que se dão na medida em que se anda. Caminhar desacomoda o corpo, desassossega os olhos. No caminhar projetamos nossos olhos para janelas/paisagens e, mesmo as paisagens já conhecidas, podem ganhar outras nuances. Quando olhos livres (de qualquer julgo) percorrem o que se põe visível, podem deslocar

e experimentar diferenças. Não é um evento que deseja apenas ultrapassar os limites da própria visão, mas alcançar a experiência proposta por Benjamin¹⁵ pelo olhar. Um olhar capaz de nos transformar, nos ex-por, nos lançar para fora de um determinado ponto de vista.

Olhar pode ir além de uma perspectiva já que toda perspectiva se prende ao ângulo de um sujeito ou de uma subjetividade. Quando fotografamos, produzimos visualidades, nosso olhar fragmenta uma cena, um texto, um contexto, transmite algo sobre aquilo que vemos e nos provoca a pensar sobre aquilo que não vemos. Fotografamos e, ao mesmo tempo, imprimimos o nosso olhar na imagem. Olhamos uma fotografia e também somos afetados pelo olhar do fotógrafo. Na relação com a captura vemos o que nela está presente-ausente. Qual é a força de uma fotografia? O que aprendemos com ela? O que nela é evidente?

Se *e-ducuar* o olhar perpassa a entrega do sujeito aos atravessamentos que se dão transversalmente pelo olhar, não se trata de ler criticamente uma imagem, por exemplo, mas, oportunizar deslocamentos do olhar para ver, ou como diria Masschelein (2008, p. 39) *ver aquilo que é evidente [...] trata-se de estar ou tornar-se atento ou expor-se.* Uma relação que se estabelece com o espaço e o tempo presente. Um movimento que não necessariamente parte de um ponto para se chegar a outro, ao contrário, não existe um ponto de partida ou de chegada. O que existe é o caminho, a caminhada. É a caminhada que excita o deslocamento do olhar e nos pede a pensar sobre nós mesmos, sobre quem somos, onde estamos, que experiências vivenciamos... um pensamento que não se localiza exclusivamente em uma área ou ponto de vista particular, por isso, um pensamento transversal.

[...] pode-se dizer que caminhar é a atividade física de deslocar o olhar (ou seja, deixar uma posição, ex-posição) ao longo de uma linha arbitrária, um trajeto que ao mesmo tempo existe (e é recapturado) e abre caminho para novos olhares (sem levar, portanto, a um lugar anteriormente determinado, mas a um caminho sem destino ou orientação) (MASSCHELEIN, 2008, p. 39).

A crítica que tanto enfatizamos na educação está ligada ao posicionamento do sujeito, um exercício de expor-se, emancipar-se, descobrir

a sua autonomia. Não é uma crítica que defende um conhecimento específico, mas uma prática de libertação. Isto é, não se refere apenas à conscientização do sujeito em torno de algo, mas proporciona que ele se manifeste sobre o presente, não para julgá-lo, mas para exibir seus próprios limites, num movimento de transformação de si e do próprio presente.

Assim, para se alcançar a crítica que, aqui tem a mesma intencionalidade da *e-ducação* do olhar pontuada por Masschelein, é preciso entender que não somos expectadores distantes de conteúdos e paisagens. Para se estabelecer relações entre o olhar *e-ducado* e o cotidiano, tomamos consciência das coisas e dos fatos entendendo que uma reflexão crítica libera o olhar de representações e julgo. Ou seja, repudiamos qualquer forma de valor e verdade. Suspendemos a análise para nos colocar à espera de algo; experimentamos o presente por ele mesmo. Não representamos o presente, mas o apresentamos no sentido de projetar o olhar para o *estar atento* de Masschelein.

[...] estar atento é abrir-se para o mundo. Atenção é precisamente estar presente no presente, estar ali de tal forma que o presente seja capaz de se apresentar a mim (que ele se torne visível, que eu possa ser transformado ou “atravessado” ou contaminado, que meu olhar seja liberado (pelo “comando” daquele presente). Pois tal atenção torna a experiência possível (MASSCHELEIN, 2008, p. 42).

É o caráter paradoxal da fotografia que interessa de imediato para além de sua materialidade. É a probabilidade de movimentos e perspectivas intermináveis que retém nossa atenção. Não me preocupa acompanhar a propagação sem escalas da fotografia, mas, encontrar meios de interromper o gesto do *click* para uma reflexão mais densa sobre o ato fotográfico em si. E, neste sentido, entender a fotografia enquanto uma tessitura de discursos (ato político) capaz de instituir os modos de como tecemos (ou não) as concepções imagéticas na sociedade atual. A arte fotográfica convoca a circular àquilo que não se dá a ver.

Sugiro observar a fotografia como texto. Texto feito de luz, de encenação, de manipulação, de desejos... A fotografia é um vestígio que deixa rastros para o imaginário. Dubois (2007, p. 268–269) diz que *a foto é também um verdadeiro*

material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável, etc). Sabemos que a fotografia é polissêmica e capaz de produzir em nós a expansão de sentidos e significações. Então, que tipo de prazer está contido no *click* fotográfico? Um tipo de fetiche que move o olhar *voyeur*? Se realidades e ficções estão presentes na fotografia, é a partir desta ambiguidade que refletimos sobre a produção de visualidades. Eis a fissura onde morte e vida coexistem e se sobrepõe como em camadas de parcelas de tempo. Um platô, que pode se deslocar e comunicar algo ainda não dito.

Quando produzimos fotografias, traçamos linhas, contornos, fabulamos universos, fabricamos sentidos que se intercalam às nossas vivências cotidianas. A imagem extravasa sua materialidade corpórea e nos pede a ver coisas, revela algo que noutra instante parecia despercebido. Miramos certas fotografias e passamos a pensar por imagens. Ítalo Calvino (1990) fala de uma possível *Pedagogia da imaginação*, um processo de experiência sensível que dá visibilidade e voz aos nossos pensamentos (devaneios, desejos, abstrações, representações culturais, etc). O olhar surge como uma ponte entre as sinapses biológicas, a fabricação de imagens e sentidos e a proposta de uma pedagogia da imaginação. Barthes (1984) completa este pensamento e nos provoca ao dizer que as imagens tem o desafio de despertar a imaginação de quem olha, lançar o observador no terreno fértil da imaginação - lugar de criação e leituras mais amplas sobre as coisas e o mundo.

Se a fotografia é capaz de tecer memórias daquilo que somos e daquilo que nos sustenta, talvez seja a hora de lidar diretamente com a desconstrução da imagem, a desmontagem da captura, o desmanchar do próprio olhar (político/perfomático), o deslocamento da imagem pensante. Pensar a fotografia enquanto espaço aberto ao entrecruzamento da Arte e da Vida. A fotografia aparece como uma cadeia complexa de práticas artísticas que requer um pensamento mais denso sobre sua própria desmontagem. Pensar sobre o processo de desmontagem das representações é, de certo modo, procurar a presença ausente (do

fotógrafo e de outros *eus*) nas capturas que temos produzido. Gosto da ideia de despir o conceito de representação contido na imagem fotográfica. Parece haver aí um apelo para que o fotógrafo se mostre, para que voltemos a origem das ideias, dos esboços, dos roteiros, das pesquisas fotográficas... Quem é a presença oculta por trás da captura e qual sua relação com a cena capturada?

A fotografia pode ser uma tentativa de representação, que foge de uma imitação e/ou reprodução do real. Não se trata tão somente de perceber uma presença simbólica, semiótica e representacional contida na fotografia, mas atingir outros textos - visuais; corpóreos; sonoros; dançantes; documentais... Por si só, a fotografia evoca que o espectador testemunhe um acontecimento (real e/ou ficcional) e transcenda sua limitação provisória.

Na Era de Narciso e no fetichismo visual contemporâneo parece haver um entusiasmo demasiado pela aparência do real corporificado e presentificado pela via crucis da imagem. Mas, ao invés de representar uma realidade universal, as capturas efêmeras a que somos sobrepostos, parecem evocar realidades plurais. Exibem pontos de vista diferentes sobre uma dada totalidade e, de algum modo, mostram como os acontecimentos diários acabam por modificar o próprio modo como produzimos fotografias.

Ao problematizar a desmontagem da fotografia exponho a vontade por encontrar as hibridizações, os cruzamentos, as fronteiras e os rasgos contidos nos rituais da imagem contemporânea e, concomitantemente, questionar os territórios da arte, da política, da poética, da ética e da estética fotográfica. Além do mais, ao desnudar a fotografia, talvez seja possível descobrir exposições do imaginário, frutos do desejo (individual e/ou coletivo), o desclausuramento de presenças que não necessariamente tenham sido capturadas com um fim artístico. O intento se revela então por extrapolar a estrutura da fotografia para conhecer outros modos de produção da imagem, seus deslocamentos e efeitos. Afinal, o que nos impulsiona a narrar algo?

NOTAS

01. SONTAG, 2004, p. 22.

02. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1581>> acesso 15/04/13.

03. Caberia reler o Mito de Narciso da mitologia greco-romana.

04. *Selfie* significa autorretrato. Refere-se a uma foto tirada pela própria pessoa e/ou grupo para ser compartilhada nas redes sociais como *Facebook* e *Instagram*, por exemplo. Para se capturar uma *selfie* a pessoa não precisa de um bom equipamento fotográfico, basta usar a câmera de um aparelho celular, *tablet* ou webcam.

05. *Travessias* - Revista de Literatura, n.33. UFSC - Ilha de Santa Catarina, ago-dez. 1996; 11-41.

06. Termo usado por Gilles Deleuze em *Anti-Édipo* (1972) e *Mil-Platôs* (1980, vol.3), também conhecido como (CsO).

07. "No momento em que o Daguerre conseguiu fixar as imagens da câmera obscura, os técnicos substituíram, nesse ponto, os pintores. Mas a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura. A evolução foi tão rápida que por volta de 1840, a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos" (BENJAMIN, 1994, p. 97).

08. ENTLER Ronaldo. *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. FACOM - n) 17 - 1) semestre de 2007. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>> acesso em 29 de maio de 2012.

09. Idem.

10. Referente ao Salão de Belas Artes da França de 1859.

11. Idem.

12. Idem.

13. Aparelho inventado por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 - 1857), responsável pelo princípio de fixação e imagens de melhor qualidade. A invenção foi levada ao público na França, no dia 19 de agosto de 1839. "Em 1839, a invenção de Nièpce-Daguerre é solenemente

anunciada e em seguida oferecida pela França “liberalmente ao mundo todo”, enquanto a Inglaterra reivindica a paternidade. Sem apresentar um real interesse, essa primeira querela sublinha, todavia, que a fotografia surge quase simultaneamente na França e na Inglaterra, na “era do maquinismo” e no seu epicentro” (ROUILLÉ, 2009, p. 32).

14. “A fotografia inaugurou um novo modelo de atividade autônoma - ao permitir que cada pessoa manifeste determinada sensibilidade singular e ávida. [...] o momento apropriado é aquele em que se consegue ver coisas (sobretudo aquilo que todos já viram) de um modo novo. A busca tornou-se a marca registrada do fotógrafo na imaginação popular [...] o que é belo tornou-se apenas aquilo que o olho não consegue ver (ou não vê): a visão fraturante, deslocadora, que só a câmera proporciona” (SONTAG, 2004, p. 106-107).

15. BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. *In*: Obras escolhidas. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, George. **O público moderno e a fotografia**. Carta ao Sr. Diretor da Revue Française sobre o Salão de 1859.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, v. II, Rua de mão única**, trad. de R.R. Torres F. e J.C.M. Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “ensaio sobre a arte de Walter Benjamin” reconsiderado *In*: **Travessias - Revista de Literatura**, n.33. UFSC - Ilha de Santa Catarina, ago-dez. 1996; 11-41.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**; Lisboa: Teorema, 1990. Trad. José Colaço Barreiros.

DELEUZE, G. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2007.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.18.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. São Paulo, SP: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 1 / Gilles Deleuze, Félix Guattari; tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurelio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. V. 1.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

MASSCHELIEN, Jan. E-ducando o olhar; a necessidade de uma pedagogia pobre. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p. 35-48, 2008.

PAGLIA, Camille. **Sexo, arte e cultura americana**. São Paulo, Cia das letras, 1993, p.24.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução Costancia Egrejas - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**/ Susan Sontag; tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

VELOSO, Caetano. **Sampa**. Interprete: Caetano Veloso. Ano: 1978.

SOBRE A AUTORA

Amanda M. P. Leite é fotógrafa, pesquisadora e professora na Universidade Federal do Tocantins. Graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual de Mato Grosso; Mestre e Doutora em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina; Pós-Doutoranda em Educação pela Universidade Estadual de Campinas.

Contato: amandaleite@uft.edu.br – Site: <http://amandampleite.wixsite.com/amandaleite>

A GERAÇÃO 80 NO AMAZONAS E A TRAJETÓRIA DE CRISTÓVÃO COUTINHO: A ELOQUÊNCIA DA PINTURA E A DISCRIÇÃO DO *GRAFFITI ART* (1985-2017)

Sávio Luis Stoco
ECA-USP
Ricardo Agum Ribeiro
UFF-RJ

Resumo

A reflexão apresentada no artigo se direciona para dois pontos. Primeiramente reconhecer a existência de um cânone referente à Geração 80 em Manaus, formado pelo grupo de pintores Bernadete Andrade, Jáder Rezende, Jair Jacqmont, Otoni Mesquita e Sérgio Cardoso. Em seguida, buscamos problematizar essa noção, contrapondo à presença e importância de diversos artistas que também alcançaram reconhecimento local. A segunda parte debruça-se sobre a trajetória do artista amazonense Cristóvão Coutinho, que iniciou em 1985 e intersecciona o quadro da Geração 80. Por meio de uma análise histórica e estética das principais obras e exposições desse artista, identificamos duas linhas de força: a constância do Graffiti Art entrecruzado com diversos outros meios; assim como preponderância dos assuntos e posturas contestadores/políticos. O que constituiu uma produção que, valendo-se dos preceitos mais à margem que a crítica da época concebia, foi responsável por uma das mais originais obras que foram levantadas no campo das artes visuais. Com a articulação dessas duas partes do artigo, buscamos promover um esforço de revisão de dogmas críticos e noções postas.

Palavras-chave:

História da arte; Geração 80; Manaus.

Este artigo pretende em sua primeira parte traçar uma compreensão sobre a Geração 80 no Amazonas, mais precisamente em Manaus, onde o circuito de artes visuais se concentrou. Antes de tudo iremos reconhecer a existência de um cânone referente a essa geração, formado por cinco pintores que foram reconhecidos e legitimados no início de suas trajetórias. Em seguida, buscamos problematizar essa

Abstract

The reflection presented in the article is directed to two points. First recognize the existence of a canon referring to the Generation 80s in Manaus, formed by the painters Bernadete Andrade, Jáder Rezende, Jair Jacqmont, Otoni Mesquita and Sérgio Cardoso. Next, we try to problematize this notion, contrasting the presence and importance of several artists who also achieved local recognition. The second part focuses on the trajectory of the artist Cristóvão Coutinho, born in Amazonas state, who began in 1985 and intercecidates the picture of Generation 80s. Through a historical and aesthetic analysis of the main works and exhibitions of this artist, we identified two lines of force: constancy of Graffiti Art intertwined with various other means; as well as preponderance of the subjects and positions answering / politicians. What constituted a production that, using the precepts more to the margin than the critic of the time conceived, was responsible for one of the most original works that were raised in the field of the visual arts. With the articulation of these two parts of the article, we seek to promote an effort to review critical dogmas and notions.

Keywords:

History of art; 80's generation; Manaus.

noção padrão que pairou sobre esse grupo, contrapondo à afirmação de que houve outras trajetórias artísticas tão significativas quanto a deles. Nossa hipótese será balanceada e/ou confirmada pelas considerações de pelo menos dois argutos observadores da cena das artes visuais, João Bosco Ladislau de Andrade (1986a, 1986b) e Leila Leong (2013), que em textos da época e recentes mencionaram o quinteto, além

de outros criadores que também se ligaram aos pontos nodais da arte dessa década. Também consideraremos o caso ímpar da trajetória do artista Roberto Evangelista e da Arte Conceitual, que se pronuncia a partir de 1976 em Manaus. As obras desse artista atravessaram esse período sem aderir aos preceitos afamados da Geração 80, ocasionando em moderada reverberação no meio local, ambiente não afeito às experimentações.

Para essa parte, valerá, metodologicamente, os indicativos da História Social da Arte, que se preocupa em reconhecer as trajetórias dos indivíduos e grupos em sociedade. Assim como nos é significativo o esforço de compreensão de críticos e historiadores, tais como Agnaldo Farias (2010) e Fernando Morais (1991), de consolidação e revisão de noções com fito na Geração 80 do sudeste - modelo para a Geração 80 amazonense.

Essa introdução sobre o cânone pretende situar o leitor no quadro particular das artes visuais em Manaus. O objetivo é que fique mais compreensível a chave de entendimento que aplicaremos para o nosso objeto principal, a trajetória e produção do artista e curador amazonense Cristóvão Coutinho, assunto da segunda parte do artigo.

Buscou-se refletir a respeito da trajetória de Coutinho, tendo como ponto de partida o ano de 1985, quando criou e expôs sua primeira obra. Observamos que se tratou de uma heterogênea e profícua carreira - ainda em curso - no cenário das artes visuais em Manaus. Um trabalho que resultou tanto em uma instigante experiência como criador quanto ainda se desdobrou em um consistente trabalho curatorial a partir do ano 2000. Percebido aqui como um percurso que fomentou em profundidade o discurso relativo à arte contemporânea, não apenas na capital do Amazonas assim como em boa parte da região amazônica, sobretudo em sua porção ocidental. Com sua atuação multifacetada, como artista, à frente da concepção de exposições de arte, espaços públicos e privados, propositor de projetos, ocupando cargos públicos relacionados à cultura, como conselheiro municipal de cultura, ele se apresenta como um ator social relevante para o debate da atualidade das artes no Brasil.

Essa parte do texto baseou-se em uma pesquisa prévia, promovida pelos autores desse artigo que resultou no Dossiê Cristóvão Coutinho, que nos auxilia na melhor compreensão de sua trajetória em perspectiva. Assim, temos esse pano de fundo de investigação, partindo das memórias e considerações do artista, de documentos de seu acervo pessoal, do levantamento de fontes primárias e do estabelecimento da cronologia de sua produção artística.

Com isso, investimos em uma proposta de análise histórica e estética da produção do artista. Focamos neste artigo no viés contestador e político, concernente aos meios, formas e conteúdo de suas elaborações presentes em suas mais significativas exposições/obras e pinçamos uma significativa proposta curatorial, a exposição *Pixo* (2006). A partir dessa delimitação, compreendemos que o emprego do meio *graffiti* estruturou-se como uma de suas linhas de força, presente em toda a sua trajetória. Ele utilizou esse veículo de maneiras diversas, resignificando-o; nunca de forma pura. Promoveu entrecruzamentos com outros meios com os quais trabalhou, a saber: fotografia, objeto, pintura, ambientes e instalações, cenografia; além de ter abordado o trabalho de jovens artistas do *hip hop* na exposição mencionada que organizou promovendo o *debut* desse grupo no meio artístico amazonense.

QUESTÕES E EMBATES DE UMA GERAÇÃO

Na capital amazonense, o cânone da Geração 80 pode ser compreendido como sendo integrado pelos pintores Bernadete Andrade, Jäder Rezende, Jair Jacqmont, Otoni Mesquita e Sérgio Cardoso. A consolidação desses nomes se deveu ao reconhecimento individual, com premiações locais e nacionais. Mas algumas vezes esse destaque se deu coletivamente, o que contribuiu para a percepção do quinteto conjuntamente. As mostras mais significativas que agregaram as obras desses artistas foram a *Verde contemporâneo* (jul./ago. 1989), organizada no espaço expositivo Solar Grandjean de Montigny (PUC RJ), no Rio de Janeiro, e a *Artistas contemporâneos do Amazonas* (mar./abr. 1989), no Museu de Arte Brasileira da FAAP, em São Paulo. Além disso, entre esses artistas também houve uma afinidade pessoal/estética explicitada por um plano de

agrupamento, não implementado, sob a alcunha In *CIA das Índias de Manaus*.

É certo que não há um consenso com relação a esse cânone a que nos referimos. Um exemplo de discordância está em um texto de Leila Leong, jornalista, ex-empresária do ramo cultural (inclusive galerista) e administradora pública do segmento da cultura na década de 1990. Essa autora considerou que a Geração 80, em Manaus, foi integrada por Cardoso, Jacqmont, Mesquita - sem Bernadete ou Rezende - além de incluir Auxiliadora Zuazo e Roberto Evangelista no time (LEONG, 2013). Pensamos que não apenas Zuazo e Evangelista, mas Arnaldo Garcez, Rita (Rita Loureiro) e Zeca Nazaré (José Nazaré), dentre outros, poderiam ser considerados nessa geração caso o critério fosse a boa circulação e reconhecimento crítico de produção fora das cercanias do Amazonas.

É significativo colacionarmos uma carta escrita por Bernadete Andrade em 1989, endereçada a Otoni Mesquita. Nesse documento, Andrade reforçou a afinidade que existiu entre ela, Cardoso, Jacqmont e Mesquita para justificar a exclusão de Arnaldo Garcez no que supomos ter sido os preparativos para uma exposição coletiva. Ao noticiar ao amigo Otoni que não conseguiu contato com Garcez, Bernadete acrescentou: "E penso que é uma questão bem delicada [incluí-lo]. Acho que o nosso próximo passo é assumir o grupo dos 4. JAIR, OTONI, BERNA E SÉRGIO. Sem constrangimento. Somos 4 pessoas que nos identificamos, principalmente, pela forma de entender a arte. Há uma aproximação muito grande entre a gente" (PINTO, 2014, p.33). A autoimagem de coesão desse grupo, de certa forma, acabou por se consolidar na historiografia e até hoje foi pouco ou nada problematizada.

Outro ponto interessante a ser considerado quanto o cânone da Geração 80 amazonense é que todos, exceto Jäder Rezende, tiveram o início de suas trajetórias fincadas nas décadas anteriores, 1960 e 1970. Conjeturamos que a adesão desses artistas às características da Geração 80 nacional/internacionalmente (valorização da pintura, gigantismo das obras e suportes diferenciais) foi facilitada por não terem se ligado esteticamente às práticas da

vanguarda preponderante nos anos 60/70, ou seja, à arte conceitual ou minimalista. Fato esse que é compreendido quando consideramos que na capital amazonense tais estéticas eram precariamente difundidas tanto na esfera do ensino formal quanto por meio de exposições.

A historiografia registra que as primeiras amostras do conceitualismo em artes visuais na capital amazonense foram apresentadas em 1976. Trataram-se das primeiras obras do artista acriano radicado em Manaus, Roberto Evangelista. Em seguida à estreia, esses trabalhos alcançaram ampla circulação nacional e internacional. Foi na "independente e inovadora" (PASCOA, 2017, p.29) exposição *Salão Aberto de Arte* (1976), com curadoria de Álvaro Páscoa e organização de Zeca Nazaré, que Evangelista apresentou sua primeira instalação, *Mano-Maná das utopias I*, com a qual participou da *Bienal Nacional de São Paulo* (1976), onde conquistou o Prêmio Ministério das Relações Exteriores, e da *XIV Bienal Internacional de São Paulo* (daqui para frente, BISP). Nesse mesmo ano, o público manauara ainda viu na mostra denominada *10 anos de Zona Franca* (1976), a instalação que foi considerada uma "obra-síntese da paisagem da desolação amazônica", *Mater Dolorosa - in memoriam I*. A análise de Márcio Souza para essa obra evidenciou o local diferencial que esse trabalho ocupou, tanto em relação à fricção com os produtos industrializados das empresas multinacionais instaladas em Manaus, dispostos no mesmo ambiente expositivo, quanto em relação aos outros trabalhos artísticos amazonenses que considerou tardios. "[*Mater Dolorosa* estava] cercada de trabalhos ainda em óleo sobre tela" (SOUZA, 1978, p.53-57). Em 1978, esse mesmo artista estreou o filme de 12 minutos, em 16mm, *Mater Dolorosa - in memoriam II (da criação a sobrevivência das formas)*, premiada no V Salão Nacional de Artes Plásticas, da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE, 1982).

Pontuamos esses três trabalhos conceituais de Evangelista para dar a ver a raridade com que se faziam presentes no meio artístico amazonense, apesar da qualidade reconhecida desses trabalhos. Tampouco essa vertente de arte foi fomentada pela formação ofertada institucionalmente. No programa dos cursos e

conferências disponibilizados pela Escola de Arte da Pinacoteca do Amazonas, sobressaíram-se as escolas artísticas do século XIX e das vanguardas históricas, pertencentes às primeiras décadas do século XX, a saber: Impressionismo, Cubismo, Fauvismo, Surrealismo, Abstracionismo e Expressionismo (PÁSCOA, 2011; PÁSCOA, 2012). Estéticas essas abordadas nas aulas de desenho, pintura, xilogravura e história da arte ofertadas como primeiro contato com a arte justamente à geração que despontou nos anos 1980. Nesse programa educacional, nenhum indício de disseminação do Concretismo, da *Pop Art* (Novas Figurações, como foi denominada no Brasil); menos ainda dos processos intermediais, do Minimalismo, do Conceitualismo, ou das instalações que marcaram a produção vanguardista dos anos 60/70.

Importa compreendermos a rara presença da Arte Conceitual, ao focalizarmos a Geração 80, para não cairmos no equívoco de pensar na valorização da pintura amazonense nessa década como contraponto ao conceitualismo amazonense. Frisamos: num ambiente em que a pintura não deixou de dar as cartas mesmo nos anos 1960 e 1970; vide a trajetória do pintor Moacir Andrade que se consagrou justamente nesse momento. A Transvanguarda e o Neoexpressionismo, conceitos que marcaram a Geração 80, seduziram os artistas amazonenses certamente no momento das suas viagens formativas às capitais do sudeste. Essa adequação à nova visualidade valorizada pela crítica e pelas galerias fez com que eles dialogassem com críticos, curadores e galeristas fora do seu estado de origem. Mas, levantamos uma hipótese que precisaria ser mais aprofundada posteriormente, no meio artístico de seu estado, suas dedicações à pintura deram continuidade à preponderância da pintura que não saiu de voga durante quase todo o século XX.

Mesmo no contexto das capitais de São Paulo e Rio de Janeiro, hoje, problematiza-se a ideia de que o cansaço com relação à “arte assexuada, hermética e fria” dos anos 1960/70 foi a razão do retorno à pintura (MORAIS, 1991, p.30). Foi essa a bandeira levantada por influentes críticos/curadores atuantes na época, ideias afirmadas em textos célebres de, por exemplo, Fernando

Moraes, então curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e Roberto Pontual, que colaborava com o Jornal do Brasil (RJ). No entanto, concordamos que não se deveria afirmar categoricamente que a razão de ser da estética da Geração 80, muito marcada pelo “retorno à pintura”, contrapôs-se ao “dogmatismo da arte dos anos 70” (MORAIS, 1991, p.13).

Abordagens de cunho histórico, e mais recentes, como a empreendida por Agnaldo Farias, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (2010, p.218–223), observaram o quanto os pintores brasileiros do sudeste tiveram um modelo de peso nas amostras da pintura alemã, italiana e norte-americana vistas nas edições de 1981 e 1983 da BISP. Assim como foi significativo, também, nos principais núcleos de formação artística do período, como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, criada em 1975, já com caráter experimental, mas que a partir de 1978, suas aulas foram conduzidas pelos artistas Luiz Áquila, John Nicholson e Charles Watson, “militantes fervorosos da pintura” mesmo nos anos em que o experimentalismo era a pedra de toque da produção artística (FARIAS, 2010, p.220).

Dessa maneira, por meio da compreensão do impacto do ensino e das exposições acessíveis aos indivíduos e outras formas de se informar, temos que compreender a circulação e contaminação de tendências no campo das artes. Assim, observamos em perspectiva o caso dos artistas canônicos da Geração 80 de Manaus, tomando contato com as novas formas de expressão durante suas residências/passagens pelo sudeste, momento em que se guiaram pelos novos paradigmas característicos da década, ou seja, além de privilegiarem a pintura como técnica, trabalharam com os tamanhos ampliados de suas telas, em alguns casos, libertas dos chassis.

Essa dinâmica de deslocamento de seu meio e adesão à voga estética/técnica, ocasionando em atualização na arte, também pode bem ser percebida na trajetória de Cristóvão Coutinho. De certo, ele não se dedicou à pintura, como seus conterrâneos; mas obras com áreas enormes, assim como outros elementos podem ser apontados como característicos da arte valorizada pela crítica em seu tempo. O que



Figura 1 – *Bandeira do não país*, obra de Cristóvão Coutinho. Releitura da obra que integrou a exposição *República Privada e Companhia* (1985). Participou de performance na exposição *des.APARECER* (2017). Imagem: fotografia de Rodrigo Duarte; obra pertencente ao acervo do artista.

inclui a eleição do meio mais à margem que o sistema reconheceu até então, ou seja, o *Graffiti Art*, assim como a politização de seus assuntos, também um dado característico de uma parcela daquela produção.

À MARGEM DO CÂNONE

Caso fiquemos circunscritos aos nomes canônicos da Geração 80 em Manaus, formado pelos cinco artistas mencionados anteriormente, certamente estaremos representando o período de forma restrita. Para tanto teríamos que excluir artistas que participaram do circuito, desenvolvendo significativas contribuições. Esse tipo de ofuscamento nos parece atingir Cristóvão Coutinho, que para nós é o caso mais notório dentre os que tendem a não ser reconhecidos - erroneamente, a nosso ver - como expoente legítimo dessa Geração 80 em Manaus.

No intuito de objetivar a inserção de Coutinho no meio cultural das artes visuais, sobretudo levantando a ideia de que se trata de um dos expoentes da Geração 80, apresentaremos sua

trajetória em um viés dialógico, contextualizando historicamente e analisando esteticamente alguns de seus principais trabalhos.

Coutinho é um artista cuja trajetória se desdobra em uma extensa e profusa produção de mais de 34 exposições, entre individuais e coletivas. Um trabalho que conciliou duas linhas de força: os temas político/sociais e o meio/estética do *Graffiti Art*, como dissemos. Levantamos aqui a hipótese de sua obra passar a ser vista sob a ótica dos preceitos da Geração 80 em Manaus, não apenas porque o início da sua trajetória ter se dado em 1985. Mas, sobretudo, porque suas questões irmanaram-se aos pontos nodais de sua época - não nos referimos ao afamado "retorno da pintura". Por isso, trata-se de uma obra das mais legítimas, como veremos em pormenores, de serem localizadas a partir dos debates conceituais desse movimento que primou pelo ecletismo. Além de também compreendermos que ele bem dialogou, numa etapa seguida a sua introdução no meio artístico, à medida que foi buscando formação, com correntes e debates mais contemporâneos nas décadas de 1990 a 2000 - assunto que não iremos adentrar nesse artigo por falta de espaço.

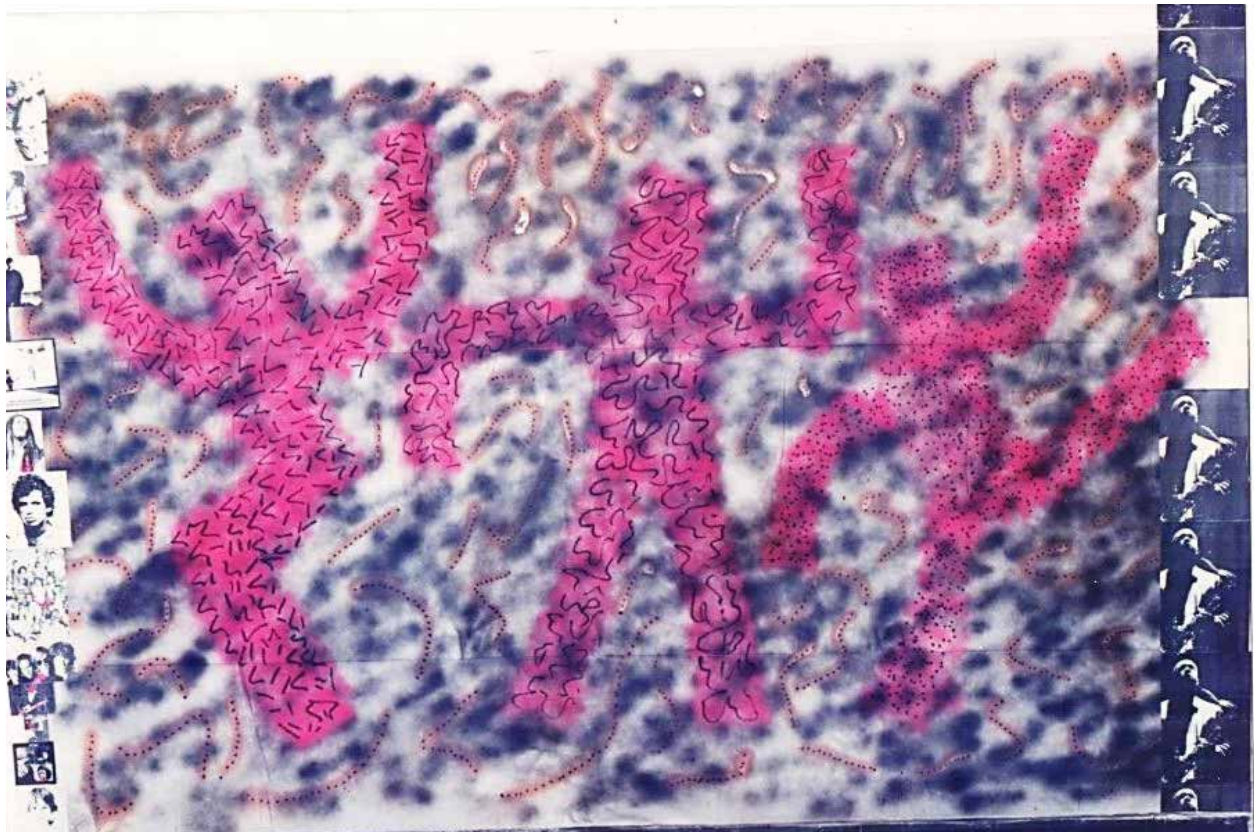


Figura 2-3 – Exposição *Rabiscos Dançantes* (1986), de Cristóvão Coutinho. Acima, um dos painéis, com colagens de fotografias xerocopiadas. Abaixo, vista parcial da galeria com três dos painéis. Imagens: acervo do artista.

A primeira participação em uma exposição se deu na mostra coletiva *República Privada e Companhia* (set. 1985) realizada na semana da pátria e cuja curadoria foi de Jäder Rezende. Coutinho resistiu a aceitar o convite feito por seu recente amigo, Rezende, justificando não ter tido qualquer formação em arte e na época não estar familiarizado com esse meio (AGUM, NASCIMENTO, TRINDADE & STOCO, 2017). Mas cedeu, preparando uma obra objetual para a mostra. Criou uma bandeira brasileira, pintada rusticamente em papel cartolina e queimou o centro da obra, provocando um buraco proposital (Figura 1). O artista apresentou um trabalho político, o qual relacionou às suas experiências não artísticas. Apesar de julgar atualmente que promoveu mais um gesto “panfletário” do que artístico, é possível notarmos a sintonia dessa criação com uma vertente nacional da arte na Geração 80. Alguns artistas estruturaram obras em diálogo com o quadro histórico brasileiro foi marcado pela abertura política, com relação à ditadura, e pela transição democrática.

O crítico Frederico Moraes, referindo-se ao texto seu que havia sido republicado no catálogo da exposição *Como vai você, Geração 80?*, expressou a presença da questão política no ideário dos jovens artistas dessa década.

“[Eles] descreem da política e do futuro. Mas não são exatamente pessimistas, tanto que aderiram de corpo e alma à campanha das Diretas-já e também sonharam com um país mais justo, transparente e verdadeiro. Aliás, não só levaram a sua criatividade à rua como acabaram por introjetar, em suas obras iniciais, aquela alegria e descontração proporcionadas pela campanha das Diretas-já” (MORAIS, 1991, 14-15).

No ano seguinte, Coutinho produziu a sua primeira exposição individual, incentivada pelo coordenador da Galeria Afrânio de Castro, Jair Jacqmont. *Rabiscos Dançantes* (jul. 1986, Figuras 2 e 3) iniciou a sua trajetória no *Graffiti Art* - negando o título de artista plástico tanto quanto o de grafiteiro (OLIVEIRA, 1986). Coutinho teve como principal referência as figuras humanas e animais criados à mão livre com *spray* pelo norte-americano Keith Haring, cuja vinda ao Brasil a convite da XVII BISP (1983) teve ampla cobertura midiática. A proposta inicial para *Rabiscos...* foi de grafitar as paredes da galeria - como Haring fazia nos

espaços externos e internos em que intervinha. No entanto, os recursos do espaço eram tão escassos que a solução encontrada foi cobrir as paredes com grandes áreas de papel-jornal que vinha em bobinas de grande bitola. A parte final dessas bobinas, que era costumeiramente descartada, foi doada pelo Jornal do Comércio para servir de suporte para a obra.

Foram produzidos seis grandes painéis de papel de 3x2 metros. Além do *spray*, foram utilizados pincéis atômicos de cores fosforescentes e cópias xerográficas de fotografias de artistas, astros e estrelas da música *pop*, escritores e intelectuais, tais como Bob Marley, Beatles, os tropicalistas brasileiros, Clarice Lispector, Carl Gustav Jung, Antonin Artaud, entre outros. Linhas sinuosas, pontos e algumas figuras humanas agigantadas somaram-se às cópias xerográficas. Uma profusão de cores, contornos marcados e apelo demótico fizeram a relação direta com a visualidade que tanto havia particularizado a obra de Haring (ARCHER, 2001). O diferencial de Coutinho, devemos notar, foi avançar e promover uma mistura de meios, tornando o *graffiti* mestiçado. Essa será uma importante particularidade de sua obra e que se intensificou nos trabalhos seguintes. Foi o que fez ele se distanciar da estética do próprio *graffiti*, inclusive de Haring, sem abandonar o uso da tinta pulverizada.

É importante observar que em um só gesto, Jacqmont acolheu na galeria um jovem artista e uma proposta diferenciada para os parâmetros locais. Tal arrojo pode ser explicado com alguns dados da sua trajetória. Esse havia estudado no Parque Lage e o frequentado nos anos de grande liberdade no ensino e na prática criativa dessa instituição, foi ele o artista amazonense mais ligado ao Parque. A partir disso, conjecturamos que o coordenador da galeria pode ter avaliado *Rabiscos Dançantes* como uma proposta de interesse, mesmo em se considerando um meio cultural como o amazonense, menos atualizado quanto às novidades artísticas “lúdicas, efêmeras, desagregadas e violentas” de então (CANONGIA, 2010, p.28).

Além do mais, a técnica adotada por Coutinho devia estar no horizonte de Jacqmont, já que em *Como vai você, Geração 80?* participaram



Figura 4 – Obra sem título de Cristóvão Coutinho, integrante da exposição realizada nos tapumes, durante a reforma do prédio do Centro de Artes da UFAM (1993).

Imagem: acervo do artista.

artistas que utilizaram o *spray*, a exemplo dos paulistas Ciro Cozzolino e Alex Vallauri. Diga-se de passagem: este último também tinha sua obra admirada por Coutinho. Seus grafites feitos com moldes, estampados nos muros da região da Praça Roosevelt, foram vistos pelo amazonense quando esse frequentou esse espaço na década de 1980.

Vale considerar, igualmente, que o *graffiti* passava há alguns anos por uma profunda aceitação do meio artístico, indo da informalidade das ruas para o ambiente de importantes eventos expositivos e galerias. Duas das três maiores e mais antigas exposições de arte em âmbito mundial cancelaram a validade dessa técnica; referimo-nos à BISP e à alemã Documenta. Esse segundo evento integrou Haring em sua sétima edição. E quanto à BISP, Vallauri foi convidado na edição seguinte a da inclusão inusitada do grafiteiro Keith Haring, ou seja, na edição de 1985. Ele criou o ambiente *Festa na casa da rainha do Frango Assado*, com 88 m², integrado por peças de mobiliário decoradas, além de suas características pinturas murais (CATÁLOGO, 1985). Esses seriam apenas alguns, mas graúdos argumentos que poderiam bem justificar a abertura da Galeria Afrânio de

Castro, um espaço oficial das artes, ligado ao Conselho Estadual de Defesa do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Amazonas, para um jovem desconhecido no meio artístico, sem formação específica, a ocupar sozinho e grafitar todas as áreas disponíveis.

Foi um caso deveras diferente dos pintores canônicos da Geração 80, cuja maioria frequentou prestigiosos cursos universitários e as escolas de arte mais renomadas do circuito sudestino. Coutinho foi integrando-se e adentrando o meio artístico amazonense tendo na figura de Jacqmont um apoiador disposto e um bem informado interlocutor crítico (AGUM, NASCIMENTO, TRINDADE & STOCO, 2017).

Em fevereiro de 1993 a Ufam promoveu uma exposição coletiva cuja proposta foi tomar como suporte para as obras inéditas os tapumes da reforma do Centro de Artes Hahnemann Bacelar (CAUA). Coutinho apresentou aquele que podemos considerar o seu primeiro e único *graffiti* puro, sem outros meios envolvidos, e sem o uso do *spray*. Além disso, também foi a primeira vez em que seu *graffiti* foi para o espaço externo. Sem título, essa obra resumiu-se por um enorme X (Figura 4). A obra aludiu



Figura 5 – Instalação *Erráticos* (1995), de Cristóvão Coutinho, integrante da exposição de arte do evento *XII Zonarte Ocupação*. Imagem: acervo do artista.

à antiga forma de grafar, em grego, o seu próprio nome, Cristóvão: Xpovam/Xpoval. Assíduo admirador da obra do artista cearense Leonilson, um dos integrantes da Geração 80 que mais se notabilizou no Brasil, Coutinho apresentou nesse trabalho indícios do que viria a desenvolver depois. O empréstimo de elementos da poética de Leonilson, reprocessando-os, como a autorreferencialidade.

Dois anos mais tarde o ambiente externo viria estruturar um projeto do artista, dessa vez uma instalação, denominada *Erráticos* (Figura 5). No evento *XII Zonarte Ocupação* (set. 1995), no Balneário do Sesc, coordenado por Jair Jacqmont, a criação partiu da proposta de ocupar um espaço gramado, próximo de uma mata. Dessa forma, o projeto envolveu a construção de um conjunto de 15 altas hastes de aproximadamente 5 metros cada, grafitadas, fincadas no solo. Na extremidade, uma meia lua ou um par de chifres. Algumas hastes possuíam uma espécie de estandarte

metálico, transpassado pelas hastes. Nesse suporte o artista elaborou um grafite que não mais lembrava as figuras animadas e coloridas de Haring. E sim desenhos de setas, linhas serpenteadas, retas, tridentes, olhos e outras formas sintéticas. Um conjunto que lembrava um tipo de escrita pictográfica de uma tribo desconhecida - seriam os tais "erráticos"? Uma tribo talvez meio urbana/meio selvagem. Esse trabalho expressa bem o momento em que Coutinho passou a apresentar sinalizações ao invés de simbologias, numa influência direta das leituras de Carl Jung (AGUM, NASCIMENTO, TRINDADE & STOCO, 2017).

A produção fica complexa a ponto de apresentar três séries de trabalhos distintos em uma mesma exposição individual *3x1* (mai. 1996). A coerência residiu no fato de que essas séries desdobraram visualidades que vinham sendo desenvolvidas anteriormente por ele e também na sugestão de que se tratava de imagens de uma sociedade em colapso. As três partes



Figura 6 – Graffiti literário *Seja realista peça o impossível* (1996) de Cristóvão Coutinho, integrante da exposição de arte do *XIII Zonarte Ocupação*. Imagem: acervo do artista.

dessa mostra foram: *Os 7 pecados do capital*, com bandeiras de tecido grafitadas com spray aludindo à TV, dinheiro dentre outros ícones da sociedade capitalista; *Anxo e os Paraysos*, pequenas pinturas abstratas em pastel oleoso, com minúsculos sinais inclusos (pictográficos); e o ambiente desértico *Minimax e a Amada Terra*, com areia, troncos pintados e objetos cotidianos, como revólveres e um sanduíche recheado por notas de dinheiro e tinta vermelha.

Na edição seguinte, *XIII Zonarte* (nov. 1996), também criou uma instalação. *Balânsia* foi projetada para ser instalada em um grande ginásio esportivo com pé direito muito alto, onde ocorreu a mostra coletiva. Esse balanço individual seria comum se não fosse pelo enorme par de cordas que o sustentava, fixado no teto do ginásio. A proposta era que a obra pudesse ser experimentada pelo público. Caso o uso fosse levado às últimas consequências, fatalmente provocaria ânsia de tão alto que as cordas desse balanço poderiam chegar. O

graffiti não deixou de se pronunciar, mesmo nessa obra mais minimalista. No piso, uma enorme seta em forma espiralada foi pintada. Mais do que orientar o procedimento de uso do brinquedo, talvez esse elemento prenunciasse o efeito desnorteante após o uso. Outra obra completou a participação do artista nesse evento, dessa vez um *graffiti* literário (Figura 6). Em uma grande “parede falsa” que integrou a arquitetura da mostra coletiva recebeu a frase “seja realista peça o impossível”. Tratou-se de uma apropriação, de uma frase célebre da escritora francesa Marguerite Yourcenar (Marguerite Crayencour).

A exposição *O que você quer dizer* (jun. 1997) constitui um marco na trajetória de Coutinho. Foi a primeira vez que ele se propôs a realizar uma exposição de pinturas - meio tão evidenciado por outros artistas da Geração 80. No entanto, sua busca por diversificar a exploração do *graffiti* não o abandonou nessa ocasião. As onze telas, com chassi, foram produzidas com tinta



Figura 7 – Vista da exposição *Home* (1999) de Cristóvão Coutinho, constituída de pinturas-objetos e ambiente. Imagem: acervo do artista.

e massa acrílica, além do *spray*. O tema não o distanciou da sua predileção pela reflexão dos assuntos sociais. Em cada um dos trabalhos aliou formas, ora mais abstratas ora mais diretas, que aludiam à religiosidade cristã e a órgãos sexuais masculinos e femininos. O resultado dessa associação, que explicitou o tamanho das formas sexuais desenhados até de maneira infantil como nos *graffiti* pornográficos de banheiros públicos, explicitavam o constante embate da sexualidade humana sob a opressão dos dogmas das igrejas, estas que na sociedade brasileira são as principais instituições que dogmatizam a vida da população.

Na mostra *Home* (1999), Coutinho experimentou outro tópico da Geração 80, a pintura-objeto, sem chassi. A mostra foi composta por nove obras, conjunto que foi acrescido de um ambiente doméstico: sofá, televisão, mesa lateral e tapete, a partir de objetos *ready-made* (Figura 7). Às pinturas com tinta acrílica, somaram-se uma cornucópia de materiais e procedimentos:

além do *graffiti*, objetos costurados (botões), colados (descartes eletrônicos das indústrias amazonenses, escamas secas de pirarucu) e intervenções (rasgos).

O processo de diversificar a produção da pintura, aglutinando meios não convencionais, foi aprofundado na série *Hibridez*, integrante da mostra *Pôrõn: narrativa visuais* (jun. 2011). O quinteto de telas (quatro grandes), estruturadas dessa vez com chassis, além de tinta acrílica, recebeu *graffiti*, colagem de tecidos com estampas e texturas alusivas a peles de animais (pelúcia, inclusive). As formas coloridas geometrizes ou abstratas, ora desenhadas a lápis na tela de fundo branco, ora pintadas rusticamente, guardam algo do sintetismo da visualidade indígena. O que coadunou com a proposta geral do projeto, premiado em um edital municipal. A proposta foi ter o deslocamento de Manaus como estímulo para a criação, considerando as experiências e observações feitas durante uma viagem do artista ao extremo noroeste do Amazonas, ao



Figura 8 – *Trombada*, obra da exposição *des.APARECER* (2017), criada por Cristóvão Coutinho em colaboração com o pichador Lucas Pezão. Imagem: acervo do artista.

município de São Gabriel da Cachoeira - região em que a população é majoritariamente indígena.

Para encerrar essa visada panorâmica às criações de Coutinho focalizando o *graffiti* e as questões políticas, concluiremos analisando uma obra preparada para a exposição que comemorou seus 30 anos de trajetória, *des. APARECER* (set. 2017). A mostra foi composta tanto por trabalhos pinçados da trajetória do artista, quanto por algumas obras novas. Dentre essas, as inéditas, *Trombada* (Figura 8) nos parece conduzir a uma reflexão que alinhava a experiência até aqui trilhada pelo artista. O uso do *graffiti* foi destacado, dessa vez, pelo que promoveu de referência direta - aliás, mais do que uma referência, ocorreu uma inclusão ou parceria. Para essa obra, Coutinho incluiu o pixo das ruas (traço mais à margem do espectro da grafiteagem) em um trabalho seu, por meio do convite que fez ao pichador Lucas Pezão. A *trombada* a qual nos chama atenção o título da obra não estanca seu significado na sua primeira leitura, que levou em consideração que o para-choque utilizado como suporte foi uma peça do carro do próprio artista que precisou ser substituída após um acidente. Outra leitura possível para a *trombada* seria a da *gíria*, que conota "encontro", como também pode ser entendida como essa reunião não proposta pela primeira vez por Coutinho. Reunião do universo da arte, ou seja, da representação (ao qual ele nunca se viu como partícipe completo mesmo), com o universo das ruas, do real, que por sua vez sempre tem seu lado de criação, hoje bem mais valorizado. Aqui chegamos a um ponto

central na trajetória artística de Coutinho. Parece ter havido uma dupla consciência que circulou constantemente da esfera da vida real à esfera das artes.

A curadoria proposta por Coutinho na exposição *Pixo* (2006), nos serve aqui como comprovação de que não se trata de interesse de uma obra só, no momento atual em que estão cada vez mais em evidência as escritas, estéticas e práticas de grupos periféricos (pelo menos para o meio artístico/cultural). Há mais de uma década ele já se propunha a promover essa "trombada" entre esses dois vetores de criação que quase nunca se encontravam em um circuito como o de Manaus, arte e rua. A proposta da exposição foi convidar grafiteiros e pichadores, quase indistintamente (e na prática essa distinção pode nem existir em cada um deles), para exibirem seus trabalhos na Galeria do Centro de Artes da UFAM, onde Coutinho trabalhou como curador. Na fala do curador, captada por um registro em vídeo sobre a exposição, compreende-se a preocupação em relação à imposição dos limites para a manifestação artística.

CONCLUSÃO

Em nossa reflexão reconhecemos a existência de expoentes dos preceitos da Geração 80 em Manaus, mas introduzimos nesse debate a presença marcante do artista Cristóvão Coutinho na narrativa apresentada, chegamos a duas considerações que apontamos como sendo principais. A da necessidade de problematização do cânone da Geração 80 na capital amazonense, e a consideração e aprofundamento das pesquisas

no caso de artistas que tiveram uma participação consistente, duradoura no meio artístico local. Não queremos dizer com isso que as pesquisas sobre os artistas hegemônicos devam ser paralisadas. Ao contrário, até suas trajetórias continuam, em parte, com pontos cegos, como nos parece ser o caso. Mas ao privilegiarmos a trajetória de um artista em específico, é salutar para a compreensão do meio em que ele dialogou assim como fixar a sociabilidade em que ele estava imerso, e não o isolar enquanto objeto a parte, unívoco. Se certas trajetórias se destacaram, nunca estiveram isoladas seja em exposições em Manaus, Belém, Rio de Janeiro, seja em São Paulo. Curadores de exposições, professores de escolas de arte, obras de outros artistas, eventos de monta, debates sociais e estéticos, e a certa interação com outros pares das artes (mais ou menos prestigiados) estarão sempre no horizonte de qualquer trajetória por mais fulgurante que seja. Trata-se de um projeto em história da arte que pode e deve, a nosso ver, ser ampliado por outros autores e pesquisadores.

A partir dessas considerações buscamos trabalhar com a hipótese do contexto amazonense da década de 1980/1990 em que se vivenciou a eloquência da pintura e a discricção do *Graffiti Art*, meio esse que foi trabalhado de forma precursora por Coutinho. Foi nesse circuito, que se reservou para sua obra uma certa exclusão tal como observamos, que ele desenvolveu suas duas linhas de força identificadas: dois polos que estão dentro do escopo da produção dessa década. O estudo histórico/contextual que privilegiamos procurou redimensionar a contribuição do artista e sua obra no sistema artístico, bem como seu pertencimento de importância frente à construção artística amazonense.

Ao experimentar essa condição de certa marginalidade, não aderindo à pintura numa época de reforço do valor da pintura, ele contribuiu para aquele que foi considerado o primeiro passo para a inclusão da Arte de Rua no circuito das artes visuais em Manaus. Um arco que se iniciou em *Rabiscos Dançantes* (1985) e seguiu até sua curadoria *Pixo* (2006).

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Radha. Temas amazônicos. **Isto é senhor**, 28 mar. 1989.
- ANDRADE, João Bosco Ladislau de. Panorama da Pintura Amazonense (II) – os contemporâneos. **Jornal do Comércio**, Manaus, 23 mar. 1986a.
- _____. Panorama da Pintura Amazonense (I). **Jornal do Comércio**, Manaus, 16 mar. 1986b.
- ANDRADE, Moacir. Rui Machado, um gênio. In: **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Vol. 36, p. 251–253. Manaus: 2017.
- ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas. (Org.). **Ritos - Roberto Evangelista**. MANAUS: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2017.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AGUM, Ricardo, MANESCHY, Orlando; STOCO, Sávio. **Escalas amazônicas: artes visuais e políticas públicas**. Manaus: FUNARTE/Valer, 2017.
- BORGES, Jony Clay. Uma história de arte no Amazonas. In: **Valer cultural**. Vol. 3. Manaus: Valer, 2012. p.18–35
- BRAGA, Robério dos Santos Pereira. Notícia da Pinacoteca do Amazonas. In: **Pinacoteca do Amazonas: 50 anos**. Manaus: Edições Governo do Estado/ Reggo Edições, 2016. p.11–95.
- CANONGIA, Ligia. **Anos 80: embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Francisco. Alves, 2010.
- CASTELNUOVO, Enrico. A fronteira na história da arte. In: **Retrato e sociedade na arte italiana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 200.
- CATÁLOGO: **XIV Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977.
- CATÁLOGO: **XVIII Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Leda Catunda**. São Paulo: Editora: Cosac & Naify Edições, 1999.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950–2000: movimento e meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

COSTA, Marcus de Lontra (Org.). **Enéas Valle:** hiperespaço curvista. Manaus: EDUA, 2005.

COUTINHO, Cristóvão. **Extremos:** relações de representações, indicativos de uma curadoria. Prefácio Cristina Freire. Manaus: Edua, 2009.

_____. Identitárias: relações de representações - indicativos a uma curadoria. **Revista Fólio**, Belo Horizonte, v. 1, n.1, p. 60-67, 2003a.

_____. Manifesto das indiferenças. In: Fernando Cochiari; Cristina Freire; Tailton Moreira & Moacir dos Anjos. (Org.). **Mapeamento nacional da produção emergente:** Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003. São Paulo: Itaú Cultural, 2002, v. 1, p. 147-150.

_____. **Manifesto das indiferenças:** Rumos Itaú Cultural artes visuais [livreto da mostra]. 2003b, 8 p.

FRANÇA, Wallace Abreu. **Lazone:** a cidade imaginária de Sergio Cardoso. Dissertação de Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, 2015.

GATTI, André Piero. Grafite: uma forma de expressão. **Jornal do Comércio**, Manaus, 02-03 nov. 1985.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Território imaginado:** imagens da Amazônia no cinema. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.

HERKENHOFF, Paulo (Org.). **As artes visuais na Amazônia:** reflexões sobre uma visualidade regional. Belém: FUNARTE/SEMC, 1985.

LEONG, Leila. Outro lado do rio. In: **Revista da Academia Amazonense de Letras**, v. 33, p. 157-159, Manaus, 2013.

_____. Xilos de Zuazo registram memórias da floresta. In: **Revista da Academia Amazonense de Letras**, v. 35, p. 269-273, Manaus, 2016.

LOPES, Valter. A Gravura Digital e o Processo Criativo de Otoni Mesquita. In: II Simpósio Nacional da ABCiber, 2008, São Paulo. **Anais Eletrônicos do II Simpósio Nacional da ABCiber** - Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura - PUC-SP, 2008. São Paulo: CENCIB/PUC-SP, 2008.

_____. **Os processos socioartísticos em**

Moacir Andrade: estilo e artes plásticas na Amazônia. Tese de doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, 2018.

MATTOS, Claudia V. O Rembrandt de Svetlana Alpers e a nova história da arte (apresentação). In: Svetlana Alpers. **O Projeto Rembrandt:** O ateliê e o mercado. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

MICELI, Sergio. Por uma história social da arte. In: Clark, T. J. **A pintura da vida moderna:** Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

MESQUITA, Otoni. **Imagens do mito:** reflexão sobre uma certa iconologia indígena contida em meu trabalho artístico. *Leituras da Amazônia*, v. 01, p. 59-72, 1999.

MONTEIRO, Milene Mírian Araújo. **Produção artística visual no Amazonas na década de 1980:** análise iconográfica das obras da Pinacoteca do Estado do Amazonas. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Programa de Pós-graduação em Letras e Artes. Universidade do Estado do Amazonas, 2017.

MORAIS, Frederico. Anos 80: a pintura resiste. In: **BR 80:** pintura Brasil década 80. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

NAZARÉ, Zeca (Org.). **Zeca Nazaré:** pintor, desenhista e artista gráfico. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2005.

OLIVEIRA, Ivana. Rabiscos dançantes. **Jornal do Comércio**, 11 jul. 1986.

PÁSCOA, L. V. B. A instalação Mano-Maná, das Utopias I. In: Araújo, James; Gomes, Verônica; Pinto, Renan Freitas. (Org.). **Ritos - Roberto Evangelista.** MANAUS: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2017, v. 1, p. 29-36.

_____. **Álvaro Páscoa:** o golpe fundo. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2012. v. 1.

_____. **Artes Plásticas no Amazonas:** o Clube da Madrugada. Manaus: Editora Valer, 2011. v. 1.

PIÑON, Néida. O ribeirinho. In: **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Vol. 36, p. 247. Manaus: 2017.

PINTO, Priscila. **Bernadete Andrade**: por entre pinturas e cidades imaginárias. Manaus: Edua – Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2012. 176p.

----- . **Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Universidade Federal do Amazonas, 2014.

SOUZA, Márcio. A geometria como último refúgio e sobrevivência. In: Araújo, James; Gomes, Verônica; Pinto, Renan Freitas. (Org.). **Ritos - Roberto Evangelista**. MANAUS: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2017, v. 1, p. 43.

----- . A expressão primeva de Rui Machado. In: **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Vol. 36, p. 250. Manaus: 2017.

VALLE, Enéas. **Tempo-cor**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes Galeria do Século XXI, 2002.

SOBRE OS AUTORES

Sávio Luis Stoco é doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP) - bolsista FAPEAM. Mestre em Artes Visuais (Unicamp). Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação (Senac). Proponente do projeto Seminários 3x3 - Fotografia Contemporânea Amazônica realizado em Belém, Manaus e Boa Vista (Programa Rede Nacional Funarte 2014) e integrou coordenação do projeto Escalas Amazônicas: seminário de artes visuais e políticas públicas (PRN Funarte 2015), realizado em Belém, Manaus e Rio Branco.

Ricardo Agum Ribeiro é doutor em Ciência Política (UFF); Mestre em Antropologia (UFF). Pesquisador Visitante na Fiocruz Amazônia. Proponente do projeto e organizador do livro Escalas Amazônicas: Artes Visuais e Políticas Públicas. Bolsista Fiotec.

A OPÇÃO TERCEIRO-MUNDISTA DE MÁRIO PEDROSA

Carmen Palumbo
MAC/USP

Resumo

O capítulo chileno do exílio de Mário Pedrosa, terminado abruptamente em 1973 com o golpe ao governo Allende, e o subsequente exílio francês marcaram a passagem do crítico do europeísmo para a defesa de uma posição terceiro-mundista. Na França, Pedrosa escreveu o *Discurso aos Tupiniquins e Nambás* (1975), ponto de partida para uma reflexão sobre a América Latina que resultará, em 1978, em um verdadeiro projeto de descolonização do pensamento eurocêntrico a partir da arte ameríndia: a exposição (não realizada) *Arte de viver, Arte de criar*. Tendo como foco a década de 1970, último período de atuação política e intelectual do crítico, este trabalho tem como objetivo apresentar a opção terceiro-mundista de Pedrosa na vertente das teorias do “pensamento liminar”, voltadas a reivindicar para o Brasil um lugar não mais de colônia, mas de *locus* de enunciação das narrativas historicamente subalternizadas.

Palavras-chave:

Terceiro-Mundismo; História da Arte; Mário Pedrosa.

A década de 1970 marca o despertar da consciência ecológica no mundo e alguns acontecimentos o demonstram: Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente em Estocolmo (1972), o surgimento do paradigma teórico da ecologia política, a proliferação de movimentos sociais ecologistas, a crise ecológica como crítica ao marxismo como modelo explicativo do funcionamento da sociedade. A suposta imensidão dos recursos naturais deixa lugar à mais-valia da natureza, que se descobre ser finita. Pela primeira vez, os problemas de degradação do meio ambiente provocados pelo crescimento econômico são percebidos como um problema global, que transcende a agenda política dos países em particular, e coloca em questão a soberania nacional de extensos territórios não devidamente protegidos.

Foi nesse clima que, no campo artístico, surgiram as críticas ao modelo desenvolvimentista e à

Abstract

The Chilean chapter of Mário Pedrosa's exile, finished abruptly in 1973 with the coup to the Allende government, and the subsequent French exile, marked the critic's crossing from Europeanism to the defense of a third-world position. In France, Pedrosa wrote the "Discurso aos Tupiniquins e Nambás", starting point for a reflection on Latin America, that will result, in 1978, in a true project of decolonization of the Eurocentric thought from Amerindian art: the exhibition (not accomplished) "Arte de viver, Arte de criar". Focusing on the 1970s, the last period of political and intellectual activity of the critic, this paper aims to insert Pedrosa's third-world option in the liminary thinking theories, aimed at revealing to Brazil a place no longer a colony, but a "locus" of enunciation of historically subalternized narratives.

Keywords:

Third-Worldism; Art History; Mário Pedrosa.

manifestação de um certo antiamericanismo (ou antiestrangeirismo) ecológico de matriz latino-americana. Se, em 1971, o artista argentino Uriburu propunha um continente latino-americano “unido pela Natureza” (PLANTE, 2012, p. 329), em 1976, Pedrosa postulava a existência de um quarto reino “mais pra lá dos três tradicionais da natureza, o animal, o vegetal, o mineral, quer dizer, o reino da arte”, posicionado na linha abaixo do Equador (PEDROSA, 2013, p.105). Em uma relação mais justa do homem com a natureza (um relação orgânica, não prejudicada pelos avanços tecnológicos) estaria, segundo Pedrosa, o verdadeiro progresso humano, como demonstraria a arte coletiva, participativa e experiencial dos povos ditos “primitivos”.

Paralelamente ao surgimento de uma consciência ecológica coletiva, assiste-se, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1970, o ingresso na



Figura 1 – *Brasil Nativo / Brasil Alienígena*, Anna Bella Geiger, 1977.
Impressão digital com jato de tinta, 30x20cm.

temática indígena no campo das artes visuais. Se, em 1978, a fotógrafa Claudia Andujar organizava em São Paulo o grupo de estudos em defesa da criação de uma área indígena Yanomami¹, um ano antes, Ana Bella Geiger tinha realizado a série *Brasil Nativo / Brasil Alienígena*, onde, em um jogo de contraposições entre a sua figura (de mulher/intelectual/branca/urbana) e a figura do índio brasileiro, questionava a postura nostálgica da velha busca por uma identificação nacional e sua representação do brasileiro “nativo”.

Frequentemente lida sob a perspectiva da irreversível degradação cultural e existencial das comunidades indígenas, a figura do índio brasileiro, condenado à perda da própria “cultura original”, encontra-se, salvo raras exceções, historicizado, confinado ao início pré-cabralino da história de arte brasileira. Uma destas exceções é representada pela abordagem à produção indígena proposta por Mário Pedrosa nos textos críticos que, a partir dos anos 1960, expressaram o interesse de

Pedrosa pela temática terceiro-mundista, dentre eles, *Discurso aos Tupiniquins e Nambás*.

Escrito em 1975², depois da experiência chilena (1970–1973)³ e durante o exílio francês (1973–1977)⁴, o *Discurso aos Tupiniquins e Nambás* se insere no conjunto de textos escritos no período de afastamento forçado da pátria, período que coincidiu com a produção crítica direcionada a uma política cultural assentada na emergência da cultura popular e no esforço anônimo da criatividade para a coletividade (SOMMER, 2017, p. 118).

A década de 1970, que coincide com o último período da crítica e da militância política de Pedrosa, abre-se com o texto *A Bienal de cá pra lá* (1970) e se conclui com *Variações sem temas ou a Arte da Retaguarda* (1978), discurso da Conferência da Primeira Bienal Latino-Americana de 1978, o qual pode ser considerado como o último grande exercício de retrospectiva sobre o mundo da arte elaborado por Pedrosa, em que o crítico, no articular do percurso da arte moderna, foca na necessidade

dos povos latino-americanos de se relacionar em uma grande unidade, a partir da “dimensão mestiça” comum a todos eles.

Discursos aos Tupiniquins e Nambás se insere no meio destes dois textos, vindo a representar a (ainda) não perdida esperança de uma nova arte latino-americana e a confiança no potencial revolucionário dos povos periféricos dos países “abaixo da linha do Equador, onde germina a vida e uma arte nova ameaça de brotar” (PEDROSA, 2013, p. 113). Tal otimismo aparecerá mais pálido, quase ausente, em *Variações sem Tema*, vindo a ser substituído, no início da década seguinte, pela dedicação total à causa política e à concretização do sonho socialista: o nascimento de um partido feito pelos trabalhadores.

Um ano antes de seu falecimento, o crítico deixava transparecer seu pessimismo em uma entrevista ao escritor Cícero Sandroni:

Estamos numa época de crise profunda, de crise ainda mais aguda no Terceiro Mundo. [...] Diante de conflitos tão radicais, terríveis, insolúveis, é natural que a arte passe para um nível secundário. A arte está em decadência e eu diria mesmo que está no fim, se é que ela pode acabar. Mas a arte não acaba. (PEDROSA apud SANDRONI, 1978).

Em 1978, Pedrosa ainda confiava na existência de sociedades propícias ao desenvolvimento do fenômeno artístico, enquanto outras já não o eram mais. No *Discurso aos Tupiniquins e Nambás*, o crítico propõe uma atenta análise geopolítica do “sistema-mundo” da arte na década de 70, apresentando as variáveis históricas, econômicas e políticas das idiossincrasias entre países do “primeiro mundo” e do “terceiro mundo”.

Pedrosa discute sobre a anunciada morte da arte, evidenciando o estado de decadência dos centros de produção e distribuição da arte, localizados nas “sociedades desenvolvidas” em que a arte “perdeu sua autonomia existencial e naturalmente espiritual”, reduzindo-se a mero capricho e objeto de luxo estetizante. “Já fora destas áreas - afirma Pedrosa - há as oficinas de artesanato, o trabalho não propriamente assalariado, mas onde se entrava o esforço anônimo da criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade.” (PEDROSA, 2013, p. 105).

Ao falar de oficinas de artesanato e de anonimato à serviço da coletividade, Pedrosa refere-se às cooperativas de artesanato da União Popular do Chile de Allende, que o crítico teve a oportunidade de conhecer durante seu exílio chileno e que cita no texto *Arte culta e arte popular*, apresentado, em 1975, no Seminário de Arte Popular no México:

Com a organização das cooperativas artesanais, o artesão torna-se livre dos comerciantes e dessa forma ganha uma nova liberdade criadora, desalienando o “gosto” ligado aos padrões sociais dominadores (...) lentamente vão aparecendo nas paredes da pequena burguesia (...) os tapetes “crioulos” e a tecelagem de palha (...), vão substituindo as más reproduções e as folhas de calendário (...) contribuindo assim a formação de um novo ambiente plástico íntimo para o chileno (PEDROSA apud ARANTES, 1995, p.329).

Organização das cooperativas, desvinculação do artesão dos comerciantes e das alienação do gosto burguês são os fatores que Pedrosa cita para descrever o processo de emancipação da arte popular chilena dos padrões da arte dita erudita durante o governo de Salvador Allende, no qual conforme relatado por Luis Corvalán: “o artesanato foi estimulado em todas suas expressões. Era outro ambiente. Dominava o desejo de estudar, de saber mais e de agradar o espírito com o prazer da arte e da cultura”⁵.

Como alternativa para a arte burguesa, Pedrosa aponta para o retorno do artista à condição de artesão, uma condição, porém, livre dos condicionamentos do mercado turístico, e que represente uma ruptura com a estrutura de classe e com o monopólio da burguesia sobre a produção artística.

Sendo os textos de 1975 a 1976 fortemente influenciados pela experiência do exílio chileno, parece-nos que, para entendermos o terceiro-mundismo de Pedrosa, seja necessário contextualizar a atuação do crítico como gestor cultural no governo de Allende que, no breve período que teve à disposição, representou a concretização da utopia socialista, seja no plano econômico seja no cultural.

Pedrosa chegou em Santiago em outubro de 1970, convidado por Allende a trabalhar no Instituto de Arte Latinoamericano da Universidade do Chile e, logo depois, a criar o Museu de Arte Moderna

e Experimental, primeiro nome do Museu da Solidariedade⁶, com obras doadas por artistas do mundo inteiro para o povo chileno. Durante seu exílio chileno, o crítico brasileiro teve a oportunidade de conhecer algumas políticas adotadas pelo governo Allende, revolucionárias em várias frentes. Em matéria de direitos indígenas, por exemplo, o governo socialista promoveu uma política, sem precedentes, de “reparação histórica” com a etnia Mapuche, orientada, principalmente, em duas direções:

– Reforma Agrária⁷, baseada na atribuição das terras usurpadas pelos latifundiários e na criação do Instituto de Desenvolvimento Indígena;

– Implementação de programas de educação⁸ focados na preservação da cultura indígena e no acesso ao sistema educacional nacional.

Com o reconhecimento da posse da terra e a introdução de medidas específicas para o reconhecimento da cultura mapuche, o governo de Allende realizava a “primeira oportunidade real que os mapuches tiveram para solucionar a difícil situação de marginalização política, social e territorial que vinham sofrendo desde a perda de sua independência”⁹.

Provavelmente inspirado pelas vivências do exílio chileno, Pedrosa começou a esboçar uma proposta política para a cultura que tivesse em consideração a realidade dos países “subdesenvolvidos”, cuja problemática seria principalmente de ordem social:

Condenados a morrer nos próximos anos estão milhões de homem que passam fome, no Terceiro Mundo, assim como os nossos índios estão condenados a desaparecerem, condenados pela civilização do branco. (PEDROSA apud SANDRONI, 1978)

O depoimento aponta para duas preocupações que se tornaram sempre mais presentes no discurso de Pedrosa dos últimos anos de vida: a crise do capitalismo com suas consequências nas economias dos países latino-americanos (a partir da perspectiva da teoria da dependência) e a questão indígena.

O *Discurso aos Tupiniquins e Nambás* aborda ambos estes aspectos, mostrando suas relações, por um lado, com o texto *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburg* de

1976 (publicado no Brasil somente em 1979), e, por outro, com a “experiência amazônica” vivenciada durante o exílio chileno.

Quanto ao primeiro aspecto, durante o exílio francês, Pedrosa teve a oportunidade de analisar o quadro geral da crise do capitalismo sob a perspectiva da “dialética do capitalista e do não capitalista”¹⁰ de Rosa Luxemburg, e de enfrentar o tema da autogestão no campo socialista francês, oriundo das experiências de maio 68. A teoria de Luxemburg, delineada no texto *A acumulação do capital* (1913), focava na relação entre imperialismo, como método específico de acumulação do capital, e o capitalismo, do qual o imperialismo representava a última etapa. Segundo Luxemburg, numa sociedade capitalista, ou seja, dividida entre capitalistas e proletários, o esgotamento da demanda interna levaria o sistema capitalista a procurar fora de si os meios para sua existência, ou seja, nas economias periféricas do mundo por meio da conquista de colônias e de novos mercados.

Apesar das críticas que a teoria de Luxemburg recebeu por mais de uma geração de economistas, teve o mérito de pensar o sistema capitalista numa escala mundial e de refletir sobre a relação dialética entre centro e periferia, contribuindo, desta forma, para a formulação das teorias do subdesenvolvimento, que nos anos 1970, tiveram uma significativa circulação na América Latina. Abrindo o espaço para as relações de interdependência entre centro (países capitalistas) e periferia (países com economias naturais), os países periféricos não foram considerados apenas como fonte de acumulação de capital, mas como fator imprescindível do desenvolvimento capitalista mundial. Ou seja, para que haja desenvolvimento, é necessária a premissa do subdesenvolvimento.

Na linha de Luxemburg, Pedrosa reflete sobre a crise brasileira e a situação dos países desenvolvidos: “A civilização burguesa imperialista está num beco sem saída. Deste beco não temos que participar – os bugres das baixas latitudes e adjacências” (PEDROSA, 2013, pp. 108–109). Mas a proposta de Pedrosa é mais radical do que a da economista Luxemburg que, embora tenha contribuído de forma original à crítica da teoria marxista do capitalismo, não chegou a atribuir

nenhum papel significativo, na luta anticapitalista, aos representantes das “economias naturais”¹¹, os ditos “povos primitivos”.

A opção terceiro-mundista se tornaria, em Pedrosa, projeto político, no qual a abolição do neocolonialismo implantado com a ditadura militar seria possível apenas com um projeto socialista democrático, em ruptura com o estado burguês, pois este “não admite [;] nenhuma transformação estrutural seja de que natureza for” (PEDROSA apud LOUREIRO, 2017). Nesse sentido, a teoria de Pedrosa exposta em *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* pode ser considerada um aperfeiçoamento da concepção marxista, na sua versão luxemburguista, por ter conferido um papel significativo ao potencial anticapitalista dos povos do Terceiro Mundo.

Quanto ao segundo aspecto, durante o exílio chileno, Pedrosa teve a oportunidade de conhecer a cultura indígena local, sua produção artística e de manter contato com o antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro¹² que, como ele, encontrava-se na condição de exiliado.

A ideia da exposição de arte indígena *Alegria de viver, Alegria de criar*, a ser realizada na volta do exílio, em julho de 1978 no MAM/RJ¹³, viria do “encantamento pela Amazônia” peruana, como o próprio Pedrosa revela em uma entrevista de junho de 1978, publicada na revista *Arte Hoje*:

A ideia de uma exposição de arte indígena foi consequência do meu exílio - interrompido pela vontade de voltar - quando ocorreu meu encantamento pela Amazônia. Foi súbito e intenso. Nasceu no Peru, onde me encontrava em visita à minha filha. (PEDROSA apud STREVA, 1978, p. 51).

Pedrosa não se aprofunda na descrição da experiência amazônica que o teria levado a imaginar a exposição sobre a temática indígena, mas, em outra passagem do *Discurso aos Tupiniquins e Nambás*, faz referência à arte primitiva, aquela que, contrariamente à arte dos países em estágio avançado de capitalismo, ainda mantém suas raízes na natureza. Nestes países pré-capitalistas a relação entre natureza e cultura não é dialética: “o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza” (PEDROSA, 2013, p.105).

Continuando na entrevista com Streva, o crítico apresenta as razões que fizeram recair a escolha do local de realização da exposição sobre o

Brasil: a não linearidade e não homogeneidade do processo desenvolvimentista brasileiro, declinado de forma diferente nas suas variadas aplicações regionais, e a ameaça existencial aos índios como resultado deste processo. A abordagem aos temas - cuja atualidade torna ainda mais lamentável a não realização da exposição de Pedrosa - prometida por ele é, na nossa opinião, o aspecto mais interessante do projeto curatorial da exposição *Alegria de viver, Alegria de criar*:

Quero mostrar que a comunidade indígena (;) é portadora de uma lição extraordinária para todos nós e sobretudo para a juventude brasileira, porque ela possui homogeneidade social e cultural, como em toda população dita primitiva, não capitalista, não desenvolvimentista, não progressista. Ela é a única que ainda vive de acordo com a natureza, que pode se isolar e manter certas características na sua constituição. (PEDROSA apud STREVA, 1978, p.51).

Pedrosa individualiza no índio o ponto de partida para despertar o país em crise, “que tende cada vez mais a ter uma arte sem profundidade e raízes, dependente, nas grandes cidades, de encomendas feitas pelo mercado de arte”. Em outra passagem da entrevista, Pedrosa, em julho de 1978, afirmava:

O indígena é descompromissado com sistemas econômicos e políticos, é mais livre, e em tudo que faz - artefatos de trabalho como ralador de mandioca, cestas e zunidor, entre outras coisas - existe um senso danado, extraordinário, de proporção e finalidade, além de muito amor. Todos seus instrumentos de trabalho são belos em si e podem ser tomados como uma obra de arte, apesar do índio fazê-los com a natural segurança de quem está trabalhando para o fim coletivo da tribo e não somente para o seu prazer. Neste sentido, ele continua a velha tradição do artesanato, o artesanato pré-capitalista, que Marx achou ser a origem de toda a grande arte. (PEDROSA apud STREVA, 1978, p. 51).

Capital *versus* prazer. Prazer da criação enquanto fonte de alegria.

Alegria de viver, Alegria de criar iria mostrar a sociedade indígena em seu processo de trabalho, seu modo de viver para que o Brasil, em crise, retomasse um pouco as suas origens, para mostrar que esta arte, desligada de tudo, é feita por uma comunidade capaz de vencer o fascínio do capitalismo.

O aspecto inovador do projeto museológico da exposição planejada por Pedrosa é tal que seu valor supera a contingência do não acontecimento daquela que, se tivesse sido

realizada, seria, muito provavelmente, lembrada como uma das exposições mais revolucionárias da história da arte contemporânea.

Na entrevista publicada na revista *Arte Hoje*, Pedrosa explica o projeto curatorial e expositivo da mostra que contava com a colaboração dos índios xinguanos, estruturando-se em três partes: a primeira dedicada à arqueologia, composta da lítica e cerâmica; a segunda concentrada no ambiente da floresta, com a apresentação da produção material indígena; a terceira dedicada aos rituais, às cerimônias, danças e músicas e à arte corporal¹⁴.

Com uma exposição que abrangeria desde a parte arqueológica até a produção contemporânea, a proposta de Pedrosa destinava-se, principalmente, “à juventude brasileira” que iria tomar conhecimento da homogeneidade social e cultural da dita população primitiva, definida pelo crítico “não capitalista, não desenvolvimentista, não progressista”.

Neste ponto consiste o aspecto mais revolucionário e anticolonial da abordagem historiográfica de Pedrosa à arte indígena: considerar a arte ameríndia não apenas como uma das raízes culturais brasileiras, mas como um elemento a partir do qual compreender a contemporaneidade.

Conforme analisado por Patricia Corrêa¹⁵, Pedrosa representaria no panorama brasileiro uma exceção, pela importância conferida à arte indígena como elemento para compreender os processos artísticos locais e vice-versa. Um interesse, aquele para a arte indígena, que coincide, no percurso crítico de Pedrosa, com a atenção dirigida, desde 1966, à arte pós-moderna que com a arte indígena compartilha seu caráter híbrido feito de materialidade e capacidade agentiva, sua dimensão coletiva e a plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais. Conforme quanto afirmado por Pedrosa, o projeto expositivo da mostra:

Tomaria todos os três andares do MAM. Não seria só de pintura, ou de arte plumária, mas de um todo da vida cultural do índio (;) Entre as obras que eu queria colocar nesta exposição está um manto Tupinambá, obra muito importante, levada para Paris nos primeiros anos da colonização, no Século XVI. Nunca mais voltou. (PEDROSA et al., 1981, p.9).

Nesta perspectiva, a inclusão, no projeto expositivo, de um dos sete exemplares de mantos Tupinambá¹⁶



Figura 2 – *Manto Tupinambá*, etnia Tupinambá, séc. XVII, fibras naturais e penas de guará, Museu Nacional de Dinamarca (*Nationalmuseet*).

existentes no mundo, levado para o exterior pelo governador de Pernambuco, Maurício de Nassau, no século XVI, ultrapassava o valor museológico da peça, apontando para a dimensão criativa do índio, definido por Pedrosa o “Homem Criador” que plasma sua obra a partir da natureza.

E, além do manto Tupinambá, Pedrosa pretendia expor outras obras de arte indígena guardadas nos acervos de instituições museais localizadas na Suíça, Dinamarca e Alemanha, dentre elas algumas gravuras de cantos indígenas brasileiros feitos na década de 20. Complementavam a parte expositiva filmes sobre a produção de mandioca, realizados com o intuito de mostrar o trabalho “da indústria indígena”, gravações, a reconstrução de uma maloca; previa-se, também uma sala totalmente dedicada à música indígena, a realização de publicações e conferências organizadas de forma colaborativa com outras instituições, como o Museu Nacional, o Museu do

Índio, o Museu Goeldi, o Museu Ipiranga, o Museu da USP e coleções particulares (STREVA, 1978, p. 52). Além disso, com o intuito de solucionar o problema de uma complicada e onerosa circulação da exposição em outras cidades e países, Pedrosa planejava a realização de um registro documental da exposição:

Pelo vulto da mostra e pela diversificação das entidades colaboradoras, torna-se impossível o deslocamento da exposição por outros estados e possivelmente para outros países. O filme surge como solução ideal para o deslocamento da informação contida na mostra, além de ampliar essa informação revelando e filmando os locais de trabalho da equipe de arqueologia da cientista Conceição Beltrão, que farão parte da exposição. A entrada do homem na América do Sul é hoje estudo que realiza Conceição Beltrão, estabelecendo novas datações que recuam para quatro mil anos a existência do homem no nosso continente . (...) Pretendemos ir aos sítios de Rio Claro, em São Paulo; Itaboraí, no estado do Rio, Paraíba, Piauí, Xingu e Rio Uaupés. (SOMMER, 2017, p. 119).

A arqueóloga Conceição Beltrão era apenas um dos nomes de profissionais que compunham a lista de colaboradores de Pedrosa. Conforme informado por Sommer, a equipe do projeto contava com Lygia Pape, curadora adjunta; com os antropólogos Heloísa Fenelon, Eduardo Viveiros de Castro e Tereza Bauman; com os fotógrafos Maureen Basilliat e Claudia Andujar; o programador visual Aloísio Carvão; o antropólogo Darcy Ribeiro¹⁷, em qualidade de consultor-geral, e com outros profissionais das áreas de arquitetura, técnica de montagem e luminotécnica (SOMMER, 2017, p. 119).

A exposição, “fundada sobre a necessidade de mostrar que Arte não é uma coisa artificial”, abordava também a questão da relação do homem com a tecnologia, entendida por Pedrosa como uma ferramenta que “prepara, mas não cria nada nem ontem, nem hoje” (PEDROSA, 1981, p.9).

Significativo é o trecho seguinte, onde, interrogado por Ferreira Gullar sobre uma revisão do concretismo brasileiro a partir da arte indígena, Pedrosa afirma que, embora reconheça a importância do movimento no Brasil (sobretudo ligado ao surgimento da arquitetura moderna), suas ideias entorno da arte já eram outras:

Não acredito mais no que se chama de Arte Moderna, embora tenha tido uma importância colossal para o desenvolvimento cultural. Mas acabou, terminou sua função” (PEDROSA et al., 1981, p.9).

Para Pedrosa, o tempo das vanguardas tinha se esgotado e a *Pop-Art* era a demonstração mais visível deste processo.

Qual o lugar conferido por Pedrosa à produção indígena no cenário da arte brasileira do final da década de 1970? Como pensá-la na contemporaneidade? Ou melhor, como fugir do perigo de conferir ao interesse para a produção artística ameríndia um caráter nostálgico ou saudosista implícito no movimento de volta às origens?

A resposta, para Pedrosa, estava na contemporaneidade do ser índio, na sua capacidade de ser solução para a crise do “nosso mundo ocidental”. Em uma “situação dramática”, como a vivida pela sociedade brasileira, aflita pela fome, a prioridade é “defender uma raça brasileira que está condenada a desaparecer (;) A saída é a revolução”. E a revolução era exatamente o que Pedrosa queria fazer com *Alegria de viver, Alegria de criar*.

Portanto, podemos entender o projeto de Pedrosa como uma tentativa de descolonização do pensamento eurocêntrico a partir da perspectiva da cultura ameríndia, cuja “alegria de viver” (e de criar) se situa fora dos condicionamentos culturais que são de todos os outros seres, se não se conta com os ditos “loucos”, outros “primitivos”. Não por acaso, Pedrosa definiria a arte indígena e a “arte virgem” dois pilares fundantes para pensar as origens¹⁸, da cultura e do subconsciente, do Brasil. Pois, logo após o incêndio que destruiu o MAM/RJ e que inviabilizou o projeto da exposição sobre arte indígena, Pedrosa planejava a constituição do Museu das Origens, composto por cinco módulos, todos afins embora independentes entre si: o Museu do Índio, de Arte Virgem (Museu do Inconsciente), do Negro, de Arte Moderna e de Artes Populares.

Em um momento em que a questão indígena começava, muito timidamente, a ganhar espaço no debate político nacional e internacional, a opção terceiro-mundista de Pedrosa surgiu, no campo da crítica de arte e da curadoria, como uma proposta extremamente viva, inovadora, não menos revolucionária, também se confrontada com projetos mais recentes¹⁹.

O índio, raiz do povo brasileiro, era a “opção terceiro-mundista” de Pedrosa, um projeto

político (ainda) por vir. Com o termo político não queremos atribuir ao discurso de Pedrosa o significado de um programa de partido ou de um manifesto partidário. Pois, é o mesmo Pedrosa que salienta a importância de distinguir a revolução política da revolução da sensibilidade:

A revolução política está a caminho, a revolução social se vai processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiveram novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir revolução política e revolução artística é, pois, um primarismo bem típico da mentalidade totalitária dominante. (PEDROSA, 1986, p. 247).

Atribuindo um significado político à opção terceiro-mundista de Pedrosa, queremos apontar para sua contemporaneidade, sua capacidade de mostrar a exigência, ainda vital, de uma nova perspectiva, de uma maneira de olhar o mundo com “novos olhos” para o despertar de “novos sentidos” que nos permitam compreender e superar as “tremendas transformações” ocorridas.

Acreditamos, também, no valor universal da opção terceiro-mundista de Pedrosa que, embora seja definida a partir de confins espaciais específicos (as terras dos *Tupiniquins* ou *Nambás* ou a linha abaixo do Equador), abrange o mundo, revelando seu potencial universal. Algo que Oswald de Andrade tinha muito bem resumido na “única lei do mundo”, a antropofagia pré-capitalista, a-gramática, pré-lógica, que não precisa aprisionar a natureza em coleções botânicas. Uma antropofagia que é universal, simplesmente por não conhecer o que era “urbano, suburbano, fronteiro e continental”. Nesta perspectiva, acredita-se que a opção terceiro-mundista de Pedrosa, assim como a filosofia oswaldiana, contribuiu para a definição da arte brasileira, a valoração e a formação de um sistema de pensamento independente, regido “segundo a lei do homem, a lei do antropófago”. Um pensamento “liminar”, segundo a definição de Walter Mignolo, em que as margens deixam de ser limites e começam

a ser o “centro”, o *locus* de enunciação de narrativas historicamente subalternizadas.

Talvez, poderíamos ver no pensamento de Pedrosa a antecipação de uma tendência que se tornará mais evidente a partir da década de 1990: o estabelecimento de um diálogo interdisciplinar entre áreas do conhecimento (história da arte, antropologia, arqueologia etc.), pois, a equipe de trabalho da exposição *Alegria de viver, Alegria de criar* contemplava profissionais de diferentes áreas. E não por acaso, entre os colaboradores de diferentes áreas, figurava o nome do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro que, em 2009, elaborou o “pensamento da alma selvagem” em termos de questionamento à centralidade do pensamento cartesiano europeu em relação à linguagem mito-poética dos ditos “primitivos”:

O “pensamento selvagem” não é o pensamento dos “selvagens” ou dos “primitivos” (em oposição ao “pensamento ocidental”), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não domesticado em vista da obtenção de um rendimento.” (CANTARINO; CUNHA, 2009 - grifos dos autores)

Ou seja, a opção terceiro-mundista de Pedrosa vira, na linguagem de Eduardo Viveiros de Castro, “pensamento selvagem”.

Neste silogismo, o “encantamento” de Pedrosa pela Amazônia transborda sua dimensão temporal e espacial, revelando o caráter extremamente contemporâneo e visionário do pensamento do crítico, segundo o qual o ponto de virada das vanguardas europeias estaria na área abaixo da linha do equador, lugar de resistência à “lei do aceleração dos ismos” imposta pela sociedade de massa. Neste “outro” centro, a relação do homem com a natureza não responde às regras do tão invocado e almejado desenvolviment(ism)o e a produção artística é imbuída de um “senso danado, extraordinário, de proporção e finalidade, além de muito amor” (PEDROSA apud STEVA, 1978, p.51). Lugar de resistência onde “encantar-se” para encontrar-se, a Amazônia torna-se, para Pedrosa, a solução à crise da sociedade contemporânea. Encontra-se neste ponto o caráter inovador da proposta de Pedrosa, representado pela abordagem revolucionária à cultura e à produção material

indígena, na medida em que torna a existência de outros mundos o ponto de partida para uma antropologia reflexiva.

NOTAS

01. O grupo criado por Andujar foi a versão embrional da ONG Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), hoje denominada Comissão Pró-Yanomami que, em 1992, conseguiu efetivar a demarcação da terra indígena Yanomami.

02. Escrito em 1975, o texto foi publicado em 1976 no nº4 da revista *Versus*.

03. Em 1969, Mário Pedrosa, então presidente da ABCA, manifestou-se publicamente contra a censura do governo militar e exerceu um papel importante na denúncia, à Anistia Internacional, dos casos de tortura praticados no Brasil. Em 1970, chamado a testemunhar em um processo aberto pelos militares para investigar a maneira de “denegrir a imagem do Brasil no exterior” de alguns intelectuais de esquerda, proclamou-se inocente, mas solidarizou com os torturados, passando de testemunha para indiciado. Avisado pelo seu advogado que seria decretada prisão preventiva, Pedrosa encontrou asilo político na embaixada do Chile, onde permaneceu até conseguir o documento que lhe permitiu viajar para aquele país, sob o governo de Salvador Allende.

04. Em 11 de setembro de 1973, um golpe militar derrubou o governo Allende. Pedrosa conseguiu abrigo na embaixada do México e, em seguida, viajou para Paris onde ficou quatro anos, até 1977, quando, revogado o mandado de prisão preventiva que havia contra ele, pôde voltar ao Brasil e, mais tarde, ser absolvido no processo ao qual respondia por “denegrir a imagem do Brasil no exterior”.

05. CORVÁLAN, Luis. *El gobierno de Salvador Allende*. Santiago: LOM Ediciones, 2003, p.31. Trecho original: “La artesanía fue apoyada y estimulada en todas sus expresiones. Había otro ambiente. Primaba el deseo de estudiar, de saber más y de darle al espíritu los disfrutes del arte y la cultura”.

06. O Museu da Solidariedade chegou a realizar apenas duas exposições, uma em maio de 72

e outra em abril de 73, que apresentaram ao público as obras doadas ao acervo do Museu.

07. O então Ministro da Agricultura, Jacques Chonchol, restituiu aos Mapuches mais de 70 mil hectares de terra, criou 37 cooperativas de produção agrícola e numerosas cooperativas de artesãos cujo trabalho era reconhecido por um preço justo e pago pelo Instituto Nacional de Desenvolvimento Agropecuário (INDAP).

08. Em 1973, o governo chileno estabeleceu 17 mil bolsas para estudantes mapuches do quarto grau até o ensino universitário, promoveu cursos de alfabetização destinados a 27 mil alunos de ambos os sexos e se criou o Instituto de Desenvolvimento Indígena, que teria como missão formar centros educacionais de caráter politécnico para os filhos dos mapuches, promovendo o ensino da língua mãe, o mapudungún, nas escolas comunitárias, com o intuito de preservar as tradições culturais das comunidades indígenas.

09. CORVÁLAN, Luis. *El gobierno de Salvador Allende*. Santiago: LOM Ediciones, 2003, p.28. A declaração é da coordenadora Mapuche Arauco-Malleco que, em 1999, reconheceu as realizações feitas pelo governo popular de Allende. Trecho original: “El gobierno de Salvador Allende fue la primera oportunidad real que tuvieron los mapuches para solucionar la difícil situación de marginación política, social y territorial que les afectaba desde la pérdida de su independencia”.

10. A definição é de Fernando Mires, em *O discurso da Natureza: ecologia e política na América Latina*, Florianópolis: Editora UFSC, Bernúncia Editora, 2012, p. 76.

11. Com o termo “economias naturais” Luxemburg designa as economias capitalistas do Terceiro Mundo, definidas também “o inimigo natural” do capitalismo.

12. Darcy Ribeiro (1922-1997) passou seu exílio nos países da América Latina (Uruguai, Venezuela, Chile e Peru), ocupando a posição de assessor do Presidente Allende no Chile e do Presidente Juan Velasco Alvarado no Peru. Neste período o antropólogo escreveu cinco dos seis livros da sua obra de maior repercussão: *Estudos*

de *Antropologia da Civilização*. Ribeiro foi também o autor do capítulo sobre Arte Indígena inserido na obra coletiva *História Geral da Arte no Brasil* organizada por Walter Zanini (1983).

13. A exposição não foi realizada devido ao incêndio que, em julho de 1978, destruiu o MAM/RJ e quase a totalidade de seu acervo.

14. É interessante notar que na parte conclusiva de *Discursos aos Tupiniquins e Nambás*, Pedrosa faz uma valoração do estado no qual se encontra a *body-art* norte-americana e europeia na década de 1970, a partir da obra do austríaco Rudolf Schwardkogler que o crítico define “um gozo estético de primeira ordem”. Pedrosa evoca a arte corporal ameríndia sem fazer alguma referência direta a ela, apenas deixando entender que, enquanto a arte corporal ocidental abortava a revolução artística prometida, tornando-se o “testemunho de um condicionamento cultural final, sem abertura, nem existencial nem transcendental” o berço da “arte nova” estava localizado abaixo da linha do equador (PEDROSA, 2013, p. 123).

15. Patricia Corrêa informa que, no período entre 1975 e 1983, três obras, consideradas até hoje referências fundamentais da historiografia artística brasileira, se preocuparam de inserir a arte indígena na narrativa de elaboração da visualidade nacional: *História da Arte Brasileira* (1975) de Pietro Maria Bardi, a obra coletiva *Arte no Brasil* (1979) coordenada por Pedro Manuel-Gismondi, *História Geral da Arte no Brasil*, outra obra coletiva, organizada por Walter Zanini. Embora com as devidas diferenças entre si, as três obras colocaram a arte indígena no começo da *timeline* da História da arte brasileira, enquanto Pedrosa, em sua análise, exaltou a atualidade da arte indígena entendida como chave de leitura da arte brasileira contemporânea (CORRÊA, 2016, p.324).

16. Até hoje a peça integra o acervo do *Nationalmuseet*, de Copenhague, na Dinamarca e só saiu de lá uma vez, para ser exposto na *Mostra do Redescobrimento: Brasil+500*, curada por Nelson Aguillar e inspirada na ideia de Museu das Origens de Pedrosa. Por ocasião desta exposição, o manto foi reivindicado pela etnia Tupinambá de Olivença, na Bahia. Desde então, porém, apesar de contarem com o apoio de universidades e outras organizações, não tiveram sucesso em reaver os objetos.

17. Darcy Ribeiro é o autor do capítulo dedicado à *Arte Índia* do livro *História Geral da Arte no Brasil*, organizado por Walter Zanini publicado, em dois volumes, em 1983 pela Editor Instituto Walther Moreira. No mesmo ano, Zanini, na qualidade de curador da XVII Bienal de São Paulo realizou, com a curadoria de Noberto Nicola, a exposição *Arte Plumária no Brasil*, desdobramento da homônima exposição realizada em 1980 no MAM/SP por Nicola.

18. O Museu das Origens não foi realizado devido também à resistência ao projeto do então presidente do MAM/RJ, o cirurgião plástico Ivo Pitanguy.

19. Em 2015 Eduardo Viveiros de Castro realizou, no Sesc Ipiranga, em São Paulo, a exposição *Variações do corpo selvagem* na qual apresentou as fotos realizadas durante o trabalho de campo realizado com os índios Araweté, Yanomami, Yawalapiti e Kulina, entre meados dos anos 1970 e início dos 1990.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy .(Org). **Mário Pedrosa, Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, no.1, maio de 1928, pp. 3 - 7 (ICAA RECORD ID 771303).

CANTARINO, Carolina; CUNHA Rodrigo. **Eduardo Viveiros de Castro**. *Entrevista*. Revista Com Ciência, São Paulo, de 10 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=46>

CORRÊA, Patricia. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, Brasília, Vol. 15, nº2/julho-dezembro, 2016, pp. 319-338.

CORVALÁN, Luis Lépez. **El gobierno de Salvador Allende**. Santiago: LOM Ediciones, 2003.

FILHO, César Oiticica (Org.). **Mário Pedrosa: Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

MIGNOLO, Walter. Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. In: **Revista de Investigaciones Literarias y Culturales**. Caracas, v.6, n.11, jan, 1998.

MIRES, Fernando. **O discurso da Natureza: ecologia e política na América Latina**. Florianópolis: Editora UFSC, Bernúncia Editora, 2012.

PEDROSA, Mário. *A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário*. Entrevista concedida a Félix de Athayde, Washington Novaes, Lygia Pape, Hélio Pellegrino, Ziraldo et al. **Pasquim**, ano XIII, nº 646, 12/18 novembro, 1981. pp. 7-11.

_____, Mário. Arte culta e arte popular. In: ARANTES, Otília (Org.). **Política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 321-332.

_____, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

PLANTE, Isabel. **Argentinos de París**. Arte y viajes culturales durante los años sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

SANDRONI, Cicero. **A arte está em decadência, mas os sindicatos estão vivos**. Jornal do Brasil, 2 de junho de 1978.

SOMMER, Michelle. Nós, os bugres das baixas altitudes e adjacências. **Desterros, terreiros: pós cadernos 2 / PPGAV UFRJ**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, Editora Circuito (co-ed.), 2017, pp. 103-128.

STREVA, Sônia. **As vanguardas já nasceram cansadas**. Arte Hoje 1, nº12, junho, 1978, pp. 51-53.

SOBRE A AUTORA

Carmen Palumbo possui graduação em Comunicação pela Universidade de Bolonha (Itália); é aluna de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte (PGEHA) do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e membro do Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC) da mesma instituição.

ARTE NA ERA DO ANTROPOCENO

**Regina Johas
DEART-UFRN**

Resumo

Partindo das questões tratadas no Projeto *Rotas Esquecidas*, o artigo trata a relação entre arte e natureza nesta nova era geológica, denominada Antropoceno. Determinado por destrutivas transformações ambientais, o Antropoceno figura no centro das discussões políticas e ecológicas que procuram entender como evitar ou como se adaptar aos seus impactos. Esta nova terminologia, assimilada em outras áreas do conhecimento, passou a fazer parte do discurso das humanidades e das artes, aparecendo em práticas culturais, na produção de artistas, em exposições e em publicações específicas sobre o assunto. Trata-se de avaliar aqui as implicações ideológicas deste termo e de como ele vem sendo tratado no meio artístico.

Palavras-chave:

Arte; natureza; antropoceno.

Rotas Esquecidas é um projeto que parte do mapeamento da antiga rota da cana de açúcar na região de Ceará-Mirim (RN), no Rio Grande do Norte. Testemunhando a decadência dos antigos engenhos que foram construídos nesta região em meados do século XIX e se mantiveram prósperos até 1920 - Ceará-Mirim se destacou na época como a principal produtora de açúcar do estado - os trabalhos que compõem este projeto endereçam algumas questões da relação arte-natureza hoje.

A intenção primeira aqui é lançar um olhar para o estado de abandono e descaso com nosso entorno e com a natureza. Reconhecer as realidades econômicas e políticas e as formas pelas quais este contexto tão humano produz espaço é precisamente o que permite que a arte compartilhe significado e transforme valores. A arte pode ser aqui uma direção possível e concreta na trilha da transformação.

Abstract

Starting from the issues addressed in the Project "Rotas Esquecidas", this paper deals with the relationship between art and nature in this new geological age, called Anthropocene. Determined by destructive environmental transformations, the Anthropocene is at the center of political and ecological discussions that seek to understand how to avoid or how to adapt to its impacts. This new terminology, assimilated in other areas of knowledge, became part of the discourse of the humanities and the arts, appearing in cultural practices, in the production of artists, in exhibitions and in specific publications on the subject. It is a question of evaluating here the ideological implications of this term and how it has been treated in the artistic world.

Keywords:

Art; nature; anthropocene.

Reverenciando o artista alemão Beuys, é sempre bom acreditar que todos os indivíduos são autônomos e operantes na sua potencialidade de pensar, criar e transformar.

A produção açucareira provoca, como se sabe, grandes impactos sobre o meio ambiente. O desmatamento e a implantação da monocultura alteram a paisagem, reduzem a biodiversidade e contaminam as águas superficiais e subterrâneas do solo, devido ao excesso de adubos químicos, corretivos minerais, herbicidas e defensivos agrícolas. Ao longo dos séculos, diversas outras fases de exploração das fontes naturais e de cultivo evoluíram continuamente contra a cadeia natural da vida, causando as transformações ecológicas que nos afetam atualmente. Ceará-Mirim é um pequeno capítulo desta história. Ali sobram poucos vestígios dos engenhos: uma parede aqui e uma torre ali disputam com os coqueiros e o mato, o horizonte do interior



Figura 1 – Rotas esquecidas I - as trilhas do Barão, 2017
imagem digital

potiguar, deixando entrever fragilmente o que foi a rota do açúcar na região, assim como suas marcas sobre a natureza ao redor.

A reflexão sobre as relações entre natureza e arte se impõe aqui, portanto, a partir do estágio avançado de destruição ambiental do planeta. As mudanças climáticas e seu impacto sobre o meio ambiente são parte de uma agenda urgente, e acreditamos que a arte, como instrumento de transformação da sensibilidade, tenha o poder de interferir no curso dos acontecimentos. Ao percorrer as rotas dos engenhos desta região do Nordeste, e ao pensar na condição caótica do clima, impossível não nos depararmos com a urgência de endereçamentos que esta agenda reclama.

A noção de natureza implícita nesta discussão nos vem do conceito de espaço de Milton Santos, “definido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações”. Ao partir da pressuposição de que a principal forma

de relação entre o homem e a natureza é dada pela técnica, Santos conclui que “as técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço”. Santos reconhece aqui as categorias analíticas internas do espaço, a saber, “a paisagem, a configuração territorial, a divisão territorial do trabalho, o espaço produzido ou produtivo”. O conceito de natureza como uma entidade externa e independente da ação humana não se aplica neste contexto. A natureza é vista aqui como uma “configuração territorial que é cada vez mais o resultado de uma produção histórica e tende a uma negação da natureza natural, substituindo-a por uma natureza inteiramente humanizada” (SANTOS, 1999). Cabe perguntarmos como esta configuração poderia se dar sem a destruição ambiental do planeta.

Nossa época é tida como uma nova era geológica, chamada de *Antropoceno*. Foi assim



Figura 2 – Rotas esquecidas II - as trilhas do Barão, 2017
imagem digital

denominada no ano 2000 pelo químico Paul Crutzen e pelo biólogo Eugene Stoermer¹. Substituindo a era anterior, chamada *Holoceno*, teria como característica principal a intensa atividade humana sobre o meio-ambiente. No site *Globaia*, dedicado a este assunto, pode-se ouvir o seguinte texto extraído do vídeo *Welcome to the Anthropocene*:

Num espaço de tempo bastante curto nos transformamos numa enorme força global. Nós movemos anualmente mais terra do que qualquer outro processo erosivo [e] manejamos três quartos de toda a área fora das geleiras. Os altos níveis do efeito estufa não haviam ainda sido registrados em milhões de anos. A temperatura está aumentando [e] estamos perdendo biodiversidade [...]. O nível do mar está subindo. A acidificação dos oceanos é uma ameaça real [...]. Entramos no *Antropoceno*, uma nova era geológica dominada pela humanidade.²

O *Antropoceno* é determinado por destrutivas transformações ambientais, figurando no centro das discussões políticas e ecológicas que

procuram entender como evitar ou se adaptar aos seus impactos. Este termo foi assimilado em outras áreas do conhecimento além da Geologia, e passou a fazer parte do discurso das humanidades e das artes, aparecendo em práticas culturais, na produção de artistas, em exposições e em publicações específicas sobre o assunto.

Entretanto, grande parte dos artistas, pensadores e ativistas não se identifica com o termo *Antropoceno*, uma vez que este contém a noção, expressa em sua constituição a partir do radical “antropo”, de que as causas da mudança climática são universais, ou seja, a raça humana como um todo seria responsável pelas catástrofes climáticas.

Sabemos que as atividades que levaram ao atual cenário crítico se deve primordialmente à ação de grandes corporações industriais, aspecto que não aparece no discurso, tampouco na visualização que sustenta as proposições do

Antropoceno. Este questionamento contém, desse modo, a dúvida acerca da função ideológica escondida nos aspectos conceituais, terminológicos e políticos do *Antropoceno*, dúvida esta que se confirma através do aparato imagético usado para lhe conferir visualidade.

Composta por uma refinada tecnologia representacional, a visualização do *Antropoceno* é feita através de complexos sistemas de gráficos, tabelas e imagens tomadas por satélites, dado que a espaço-temporalidade expandida da geologia ultrapassou o limite de alcance dos recursos da fotografia. As imagens usadas para a compreensão dos fenômenos de transformação do clima, editadas para viabilizar sua leitura, estão longe de serem transparentes e diretas, deixando de endereçar as verdadeiras “implicações de suas representações, que não somente ajudam a ilustrar conceitos geológicos, mas também os enquadram de maneiras específicas e profundamente políticas, apesar de serem raramente apresentadas ou reconhecidas como tal” (DEMOS, 2017, p. 17).

A tese apresentada por Demos é de que os instrumentos de visualização utilizados no *Antropoceno* (o mapeamento via Google Maps, a operacionalização de satélites de GPS para uso militar e civil etc.) foram articulados pelo aparato corporativo do militarismo ocidental do pós-Guerra Fria. A formação discursiva do *Antropoceno* teria se tornado uma função deste mesmo sistema, a despeito de sua origem científica. Este autor argumenta que

a retórica do *Antropoceno* - reunindo imagens e textos - frequentemente atua como um mecanismo de universalização [...] que capacita o aparato corporativo-militar a desautorizar a responsabilidade pelos diferentes impactos da mudança climática, obscurecendo a prestação de contas da catástrofe ecológica e inadvertidamente tomando todos nós como partícipes neste projeto destrutivo (DEMOS, 2017, p. 19).

Um exemplo disso seria a famosa imagem do globo terrestre chamada *Blue Marble*, feita por astronautas da NASA a bordo da nave Apollo 17, em 1972. Esta imagem, uma das mais divulgadas em nossa história,

respondia à demanda [...] por uma “perspectiva global” única, que pudesse aproximar os homens visualmente e sócio-politicamente. De acordo com os propositores, a visualização da Terra

em sua totalidade facilitaria uma nova era de paz global, baseada numa identidade planetária comum que iria superar as divisões políticas e sociais nacionais, entre outras, que então balançavam o planeta (incluindo os conflitos da Guerra Fria, a guerra americana no Vietnã, as ditaduras militares patrocinadas pelos Estados Unidos na América Latina, as manifestações sócio-políticas na Europa e nos Estados Unidos, e os processos violentos de descolonização na África e na Ásia (DEMOS: 2017, p. 21).

Além da imagem *Blue Marble*, Demos identifica outras formações discursivas e visuais do *Antropoceno* que tendem a neutralizar o ardil que universaliza a responsabilidade da ruptura climática causada pela economia do Petrocapitalismo. As fotografias de Edward Burtynsky, publicadas no texto “Enter the Anthropocene - Age of Man”³, de Elizabeth Kolbert, publicado em 2011 na revista *National Geographic*, apresentam paisagens industriais tão sedutoras quanto terríveis, num movimento de estetização em que “a toxicidade ambiental é transformada em esplendor visual”⁴. Louis Helbig é também citado por produzir uma série de imagens ao mesmo tempo perturbadoras e belas das areias betuminosas de Alberta, no Canadá, no seu catálogo chamado *Beautiful Destruction*. Neste caso, tanto os *prints* quanto o texto da autora legitimam a tese do *Antropoceno* de que entramos numa era geológica definida pelo nosso impacto sobre o planeta (onde “nosso” denota uma culpabilização de toda a humanidade na questão climática).

Vem ganhando corpo contra estas posições universalizantes e estetizantes implícitas no *Antropoceno* as propostas de artistas e pensadores socialmente engajados. Para Heather Davis e Etienne Turpin, o *Antropoceno*, como conceito político,

[...] não é simplesmente o resultado de atividades realizadas pela espécie *Homo sapiens*, em vez disso, esses efeitos derivam de um nexos particular de coalescências econômicas, epistemológicas, tecnológicas, sociais e políticas figuradas na realidade contemporânea do petrocivilização. O petrocivilização representa as relações hierárquicas dos seres humanos, a violência contínua da supremacia branca, do colonialismo, do patriarcado, do heterossexualismo e do poder que exacerbam e subentendem a violência que foi infligida ao mundo não humano. (DAVIS; TURPIN, 2015, p. 7)

Os questionamentos acerca da validade do uso deste termo para denominar a nova era acabaram



Figura 3 – Rotas esquecidas III - as trilhas do Barão, 2017
imagem digital

por convocar termos alternativos, que venham a fazer jus aos aspectos politicamente significantes para as discussões sobre o desenvolvimento ambiental. Donna Haraway propõe o termo *Capitaloceno* para substituir *Antropoceno*, apontando diretamente para um “sistema econômico político voraz que não conhece limites, um sistema em que a vida humana, a vida de outras criaturas, a beleza e a riqueza da própria terra são tidos como meros recursos e externalidades” (DAVIS; TURPIN, 2015, p. 7).

A tese do *Capitaloceno* propõe que

a crise das mudanças climáticas não se deve simplesmente a uma substância como o petróleo ou o carvão, ou a um elemento químico como o carbono - e certamente não à espécie humana - mas às complexas operações socioeconômicas, políticas e materiais envolvendo classes e commodities, imperialismos e impérios, biotecnologia e militarismo. (DEMOS: 2017, p. 86).

Perseguindo uma transição mais efetiva para

um economia de baixo carbono, no qual a culpabilidade pelo ecocídio seja assumida por aqueles que o causaram, Haraway propõe um outro termo - *Ctulukeno* - que é igualmente contrário à tese do Antropoceno. Inspirada no monstro *Ctulu*, de Howard Phillips Lovecraft, uma entidade cósmica com a forma de um monstro híbrido, a proposição de Haraway parte da ficção científica para lançar a noção de uma época marcada por interações múltiplas entre espécies. O neologismo pós-antropocêntrico de Haraway é derivado de uma mitologia densa, referenciando-se nas diversas forças globais tentaculares e em nomes como Naga, Gaia, Tangaroa, Terra, Pachamama etc. *Ctulukeno* sugere “infinitas temporalidades e espacialidades e uma miríade de entidades-em-asmblage, incluindo o humano-mais-que-o-humano, o outro-que-humano e o humano-come-humus” (HARAWAY apud DEMOS: 2017, p. 87). Desse modo, o conceito de Haraway

destaca as práticas resilientes das colaborações interespecies e a simpoiesis e a simbiogenese do co-tornar-se que determinam as condições materiais da existência. Enquanto seu termo desloca o foco do neoliberalismo corporativo, neocolonialismo e extrativismo enfatizado pela tese do Capitaloceno [...] ele tem a vantagem de delinear a ética necessária [...] para a sobrevivência em um planeta danificado, que compreende [...] a justiça entre as espécies, a reciprocidade ética e a co-pertença sustentável (DEMOS: 2017, p. 88).

Outra proposição alternativa ao *Antropoceno* foi feita pelas artistas Alexandra Pirici e Raluca Voinea. Trata-se do termo *Gineceno*, implicando um ecologismo equalizador de gênero, com base no feminismo, que localiza a violência geológica causada pelo homem como co-extensiva à dominação patriarcal. Estas artistas publicaram em 2015 o “Manifesto do Gineceno - Esboço para uma Nova Era Geológica”, reivindicando novos modelos de administração eco-feminista, que ressoam a referência pós-colonial indígena de *Pachamama* (Mãe Terra). Outras denominações salientam outros ângulos de percepção desta problemática. *Plantação-ceno*, uma subcategoria de *Capitaloceno*, destaca o sistema de plantação em relação ao colonialismo e ao trabalho escravo, assim como a mercantilização da natureza como causa estrutural da transformação geológica a partir da colonização (DEMOS, 2017, p. 92).

Plasticeno, de acordo com Heather Davis, seria outra abordagem de nossa era - a era do plástico - o material por excelência do capitalismo. O acúmulo das micropartículas de polímero, depositado em nossos aterros sanitários, lixões de resíduos, rios e oceanos, se encontram nos lugares mais remotos da natureza. Ubíquo na sociedade consumista, o plástico tem sua produção prevista para crescer: enquanto 280 milhões de toneladas de plástico foram produzidas em 2012, espera-se que ela cresça para 33 bilhões até 2050 (DAVIS; TURPIN, 2015, pp. 347-58).

Todos estes termos promovem o questionamento acerca da conceituação e da denominação de nossa era como sendo o *Antropoceno*. Do mesmo modo, trabalhos de artistas engajados na relação arte-natureza refletem as preocupações do debate em torno da questão. Formação de culturas sustentáveis baseadas

em sistemas de energia renovável, economia decrescente e economia redistributiva, justiça climática, soberania regional, direitos da natureza e novas formas de inclusão política interespecies seriam os principais vetores propostos por estes artistas para a reflexão da relação arte-natureza.

Duas obras apresentadas na última Bienal de São Paulo são exemplos interessantes de práticas artísticas com este posicionamento contra o discurso do Antropoceno: *A Gente Rio* (2016), de Carolina Caycedo (2012 - em curso), e *Forest Law - Selva Jurídica* (2014) de Paulo Tavares e Ursula Biemann.

Carolina Caycedo trabalha com contextos impactados por grandes obras de infraestrutura com caráter desenvolvimentista, analisando os danos ambientais e sociais atrelados à construção de barragens e ao controle dos cursos naturais da água. Como explica Fábio Zuker,

as barragens e as hidrelétricas (como empreendimentos de infraestrutura) surgem como uma promessa de progresso e de geração de recursos energéticos que submergem culturas e tradições, gerando um contingente de desabrigados, muitos dos quais têm os rios como parte estruturante de suas cosmologias (ZUKER, 2016, p. 116)

Por meio do envolvimento com grupos e comunidades afetadas por essas transformações, a artista investiga ideias de fluxo, assimilação, resistência, representação, controle, natureza e cultura. Segundo Zuker,

Desde 2012, Caycedo desenvolve *Be Dammed* [Barrado seja] [...] um projeto que compreende pesquisas de campo, encontros com a população ribeirinha, coleta de objetos e pesquisa em arquivos, levantamento de dados, mapas e filmagens que exploram os impactos causados pela economia extrativista e pela privatização das águas [...]. A pesquisa desenvolvida para a 32a. Bienal, *A Gente Rio* (2016), parte da Usina Hidrelétrica de Itaipu, a segunda maior hidrelétrica do mundo, e cuja expropriação de terras foi um dos catalisadores do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra); a Usina Hidrelétrica de Belo Monte, no rio Xingu, cujo processo de licenciamento ambiental é marcado por uma série de irregularidades e profunda resistência indígena; a represa de Bento Rodrigues, que se rompeu levando os detritos da mineradora Samarco e causando um desastre ambiental sem precedentes no Brasil e, finalmente, os sistemas híbridos do



Figura 4 – Rotas esquecidas IV - as trilhas do Barão, 2017
imagem digital

Vale do Ribeira, onde as comunidades caiçaras, quilombolas e indígenas resistem à construção de barragens há anos. (ZUKER, 2016, p. 116)

Forest Law - Selva Jurídica (2014), é um projeto de Paulo Tavares, arquiteto brasileiro, e Ursula Biemann, artista suíça. O trabalho

se baseia em pesquisas realizadas nas fronteiras da floresta tropical equatorial, na transição entre as várzeas do Amazonas e a cordilheira dos Andes. Essa zona fronteira é uma das regiões de maior biodiversidade e mais ricas em recursos do planeta, e atualmente se encontra sob pressão da drástica expansão das atividades de extração mineral e petrolífera em grande escala. Guiando a obra, há uma série de casos jurídicos históricos que trazem a floresta e seus líderes indígenas, advogados e cientistas ao tribunal, incluindo um de tais processos paradigmáticos, no qual recentemente teve ganho de causa o povo de Sarayaku, cujo caso argumentou pela centralidade da "Floresta Viva" na cosmologia, no modo de ser e na sobrevivência ecológica de sua comunidade. Nesses conflitos, a natureza aparece já não como cenário de disputas políticas, e sim como sujeito dotado de direito em seus próprios termos⁵

No catálogo da 32ª. Bienal de São Paulo, Raphael Fonseca explica que

Em 2012, o povo Sarayaku, de nacionalidade quíchua, venceu a causa na Justiça contra o governo do Equador, que colocara em risco a vida da aldeia ao permitir que a indústria petrolífera explorasse seu território, dentro da Floresta Amazônica.[...] O que está em disputa é a relação viva dos habitantes com o espaço que, mais que moradia, é o ambiente de suas memórias comunitárias e de uma concepção de tempo que se dá por meio da sobreposição do passado, presente e futuro. (FONSECA, 2016, p. 364)

Estes são apenas dois exemplos da arte recente que refletem as preocupações de nosso tempo com relação à natureza. Herdeiras das ideias de Joseph Beuys, estas obras desdobram o conceito de Escultura Social do artista alemão, que já na década de 80 dizia: "A Escultura Social pode ser definida em como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos. É a escultura vista como um processo evolucionário onde todo ser humano é um artista" (BORER, 2002).

NOTAS

01. DEMOS, T.J. *Against the Anthropocene*, Visual Culture and Environment Today. Berlin: Sternberg Press, 2017, p.9.
02. Globaia, *Welcome to the Anthropocene*, video digital, 3:28, do website de mesmo nome. Disponível em <http://www.anthropocene.info/short-films.php>. Apud T. J. Demos, op cit., p. 7.
03. Demos, op. cit., p. 60.
04. idem, p. 65.
05. Disponível em: < (<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2604>)>. Acesso em: 16 de out. 2017.

BIBLIOGRAFIA

- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne (ed.). **Art in the Anthropocene** - Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. Londres: Open Humanities Press, 2015.
- DEMOS, T.J. **Against the Anthropocene, Visual Culture and Environment Today**. Berlin: Sternberg Press, 2017.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: espaço e tempo, razão e emoção**. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- VOLZ, Jochen e REBOUÇAS, Júlia (org.). **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva**. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

SOBRE A AUTORA

Regina Johas é artista visual e pesquisadora, vivendo entre São Paulo e Natal. Doutora em Artes Visuais, membro do corpo docente do Curso de Artes Visuais, DEART/UFRN. Desde os anos 90 desenvolve uma prática artística endereçando formal e conceitualmente questões sociais e culturais que convergem para o campo da arte. Em seus trabalhos - desenho, fotografia, vídeo, instalação e ação - pesquisa

relações de impermanência e transitoriedade das subjetividades contemporâneas em suas relações com os territórios e com o fazer artístico. Mais recentemente, tem se dedicado a práticas colaborativas, criando um espaço híbrido entre práticas artísticas e ensino de arte, conectando leituras, reconstrução e ativação de textos à elaboração de narrativas visuais. Seu trabalho já foi mostrado em instituições como MAM São Paulo, Paço das Artes (São Paulo), SESC Pompéia (São Paulo), CCSP (São Paulo), MAC (Curitiba, Paraná), Centro Cultural Maria Antônia (São Paulo), MAC Dragão do Mar (Fortaleza, Ceará), MAM Rio de Janeiro, MAM Salvador, MARP (Ribeirão Preto, SP) - todos no Brasil. Banff Centre for the Arts, (Alberta/ Canadá), Chamalières (França), Bienal de Cerveira (Cerveira, Portugal), Cardiff - UK (Inglaterra), Galerie der Musikhochschule (Colônia, Alemanha), Galerie im Margarethenhof (Bonn/ Alemanha).

A FOTOMONTAGEM NA TIMELINE: O VÍDEO AFÉFÉ IKÚ DE SAMY SFOGGIA

Elaine Athayde Alves Tedesco
UFRGS-RS

Resumo

Este texto faz uma leitura do vídeo *Aféfé Ikú*, da artista Samy Sfoggia, criado a partir de processos híbridos envolvendo o uso de fotografias, imagens em movimento e apropriação de vídeos e áudios da internet. Compara o seu processo de edição de vídeo aos princípios das fotomontagens e, para isso, inicialmente, elenca algumas especificidades dos procedimentos de fotomontagem: instrumento técnico usado pelos fotógrafos alegoristas; elemento de composição nas obras Surrealistas, Dadaístas e Construtivistas.

Palavras-chave:

Artes Visuais; fotografia; fotomontagem; vídeo; Samy Sfoggia.

Um rosto de mulher, uma fotografia com desenhos sobre ela. Em seu olho esquerdo, vazado por recorte, uma imagem em negativo move-se, é um animal. Nas próximas tomadas, vemos que é um veado, numa cena de caça. O vídeo segue alternando fotomontagens e outras cenas em movimento. A primeira impressão, com imagens em preto e branco, pulsa pelo efeito que imita filme antigo com o áudio quase tribal e, em um minuto e trinta e oito segundos, o vídeo sugere um ritual alucinatório. Esse trabalho tem o título de *Aféfé Ikú* e é um vídeo da artista Samy Sfoggia, criado a partir de um desdobramento de uma série de fotografias baseadas no princípio da fotomontagem, usando fotografias, que, por sua vez, têm origem tanto a partir da obtenção autoral quanto da apropriação de cópias ou negativos em preto e branco, escaneamento, manipulação digital, impressão em papel, intervenções físicas sobre a cópia e novo escaneamento. Na primeira vez que vi esse vídeo, lembrei-me das colagens dos artistas dadaístas. Depois, fiquei pensando: não seria esse audiovisual – que

Abstract

The text makes a reading of the video "Aféfé Ikú", by the artist Samy Sfoggia, created from the hybrid process using photographs, moving images and appropriation of videos and audios of the Internet. It compares her editing video process with the photomontage. For this goal, it reviews and distinguishes specificities of photomontage: technical instrument used by allegorical photographers; compositional element in Surrealist, Dadaists and Constructivist artworks.

Keywords:

Visual arts; photography; photomontage; video; Samy Sfoggia

mistura aleatoriamente seus eixos sequenciais, ampliando as possibilidades das imagens estáticas, constituídas por processos híbridos –, uma forma de atualizar as fotomontagens?

Samy Sfoggia nasceu em Porto Alegre, 1984, cidade onde vive e trabalha como artista visual e laboratorista fotográfica no Instituto de Artes da UFRGS. Sua formação acadêmica inclui licenciatura em História pela FAPA (2007), Especialização em Arte, Corpo e Educação (2009) pela UFRGS e Bacharelado em Artes Visuais (2014) nesta mesma instituição.

A artista tem como interesses o cinema, a música e a literatura, sempre presentes de algum modo quando entramos em seu espaço de trabalho. A primeira sala do Laboratório de Fotografia do Instituto de Artes, onde estão computadores, livros, dissertações e teses sobre fotografia, tem sempre um filme passando, uma música tocando e um livro ao lado de sua mesa. É nesse espaço, com mobiliário dos anos de 1970, no qual recebe alunos e professores, que ela passa oito horas por dia. Num trabalho que intercala



Figura 1 – Samy Sfoggia, 2 frames do vídeo *Aféfé Ikú*, 2017

o preparo dos químicos em garrafas, bacias e o assessoramento para o uso do *scanner* e programas de manipulação de imagens. Assim como esse lugar (aonde ela também foi aluna e pesquisadora de iniciação científica, 2011 e 2012) está estruturado para o uso da fotografia em processos híbridos, que misturam a fotografia de base química com a imagem eletrônica, seu processo de criação, igualmente,

estrutura-se numa base de uso da fotografia impura. Incluindo a obtenção, revelação ou apropriação de negativos, seu escaneamento, digitalização e posterior manipulação, em alguns casos, impressão em papel ou tecido e nova manipulação e mais uma digitalização e uma impressão final. Ou ainda a transformação dessas imagens em material digital para a realização de vídeos como é o caso de *Aféfé Ikú*.

A *exploração de fotomontagens* e sequências fotográficas narrativas existe, praticamente, desde o início da história da fotografia. Dawn Ades, Annateresa Fabris, Jonh E. Bowlt, Stephen C. Foster e Rosalind Krauss têm-se debruçado sobre as fotomontagens nas artes visuais do início do século XX, suas ocorrências e especificidades, embora as sequências fotográficas ainda não tenham merecido um maior estudo teórico específico.

A fotomontagem empregada como recurso para composição espacial (elaboração de uma imagem usando elementos ou partes distintas entre si) revela eixos convergentes: o uso das colagens nas pinturas criadas por diferentes artistas no início do século XX e as montagens realizadas pelos fotógrafos alegoristas (FABRIS, 2011) no final do século XIX. Para esses últimos, o recurso de criar um quadro composto a partir de vários negativos (FONTCUBERTA, 2003,30), montados em laboratório, pretendia suprir a limitação das lentes das câmeras fotográficas, que, na época possuíam uma distância focal muito restrita, tinham eles por objetivo criar cenas contínuas, nas quais a fotomontagem deveria ser invisível. Já para os artistas surrealistas, dadaístas e construtivistas, cada um a seu modo, o uso das fotomontagens como recurso de composição espacial deixava transparecer a diversidade dos elementos de cena, sendo, na maior parte das vezes, inegável a presença de múltiplas fotografias. Para os dadaístas, a descontinuidade espacial era fundamental; para os construtivistas, a fotografia era um elemento da composição associado ao desenho e a outros materiais ou texturas; e, mesmo quando, nas obras surrealistas, encontramos alguma continuidade espacial, como afirma Dawn Ades (2002,136), é justamente na suposta continuidade das partes constituintes da imagem que estranhamos a presença de elementos díspares na composição.

Ainda que a nomenclatura fotomontagem tenha sido empregada apenas depois da Primeira Guerra Mundial (ADES, 2002,12), sua prática iniciou no final do século XIX – na vida cotidiana com a circulação dos cartões postais. Não eram trabalhos de artistas, eram retratos, paisagens, colagens inventadas pelas mais diversas pessoas para enviar a seus amigos em outros lugares

do mundo. “Caracterizadas quase sempre por combinações bizarras de objetos disparatados e por uma visualidade que, não raro, antecipa o Surrealismo” (FABRIS, 2011,126). Nesse período, a maioria dos artistas rechaçava o uso da fotografia por ser uma técnica automática, enquanto os fotógrafos procuravam inserir-se no campo das artes (ROUILLÈ, 2005,244–247). Inicialmente, denominada colagem fotográfica, a fotomontagem foi, para os construtivistas e dadaístas, um meio de contestar os limites do quadro e ampliar os espaços de inserção dos artistas, em outros termos, foi uma maneira de expandir os limites da arte naquela época.

Conforme Jonh E. Bowlt (2002,70), na Rússia, já nos anos de 1913, os artistas construtivistas passaram a usar a fotografia, com frequência, como instrumento ou modelo para revelar a verdade objetiva do entorno, e simultaneamente empregavam-na em “contextos irônicos justapondo a alusão fotográfica à vida real com formas que transformavam ou anulavam essa alusão, como a colagem fotográfica”. Eram colagens que pretendiam estabelecer um choque, uma separação, tornar evidente a estrutura da imagem.

Para o autor Stephen Foster (2002,147), “a invenção da fotomontagem pelos dadaístas berlinenses proporcionou um novo conceito de espaço que se deslocava do modelo realista da fotografia para um terreno da cultura e abstração.” Annateresa Fabris, nesse sentido, afirma:

Confrontados com uma expansão do campo visual sem precedentes, os dadaístas lançam mão da nova técnica para colocar em crise o sistema tradicional de representação, ao qual contrapõem uma superfície dotada de múltiplos centros, de sobreposições, de nexos nem sempre lógicos. (FABRIS, 2011,136)

Apesar do *modelo* realista da fotografia, baseado na estrutura renascentista de representação, ter sido preterido por conta das montagens criadas pelos dadaístas e de suas explorações de múltiplos centros e escalas, até nossos dias, ele ainda é o modelo predominante. Conceitos de espaço correspondem a visões de mundo, formas da cultura e suas ideologias. Em 1929, Moholy-Nagy já afirmava que “cada período da cultura humana desenvolveu uma concepção espacial, e todas essas concepções espaciais foram utilizadas [...] para o domínio da



Figura 2 – Samy Sfoggia, 2 frames do vídeo *Aféfé Ikú*, 2017

vida em todos os seus detalhes” (MOHOLY-NAGY, 2005,206). No espaço das composições criadas pelos dadaístas, a fotografia converteu-se em um dos principais materiais estruturadores do quadro (ADES, 2002,12), a ideia de montar tinha relação intrínseca com o sentido mecânico de montagem industrial e também significava uma atitude diante do fazer artístico.

As decorrências da colagem e fotomontagem continuam acontecendo como se fossem num *instante contínuo*¹, sempre, há algum artista colando, desmontando, lidando com o caos da vida

dita civilizada. Juntar fragmentos disponíveis, não mais apenas em revistas impressas ou jornais, mas buscar e recortar imagens fixas ou em movimento disponíveis na *web* é, na atualidade, uma prática corriqueira. Convivemos com o fragmento, as histórias por partes, as conversas duplas, a mensagem repassada, picada como um constante *Tweet*. Lembrando Miguel Arroyo, habitam-nos imagens quebradas, as imagens da bela infância ou do belo mundo que se esfacelaram, imagens que perderam o sentido que alguém lhe conferiu quando criou ou compartilhou.

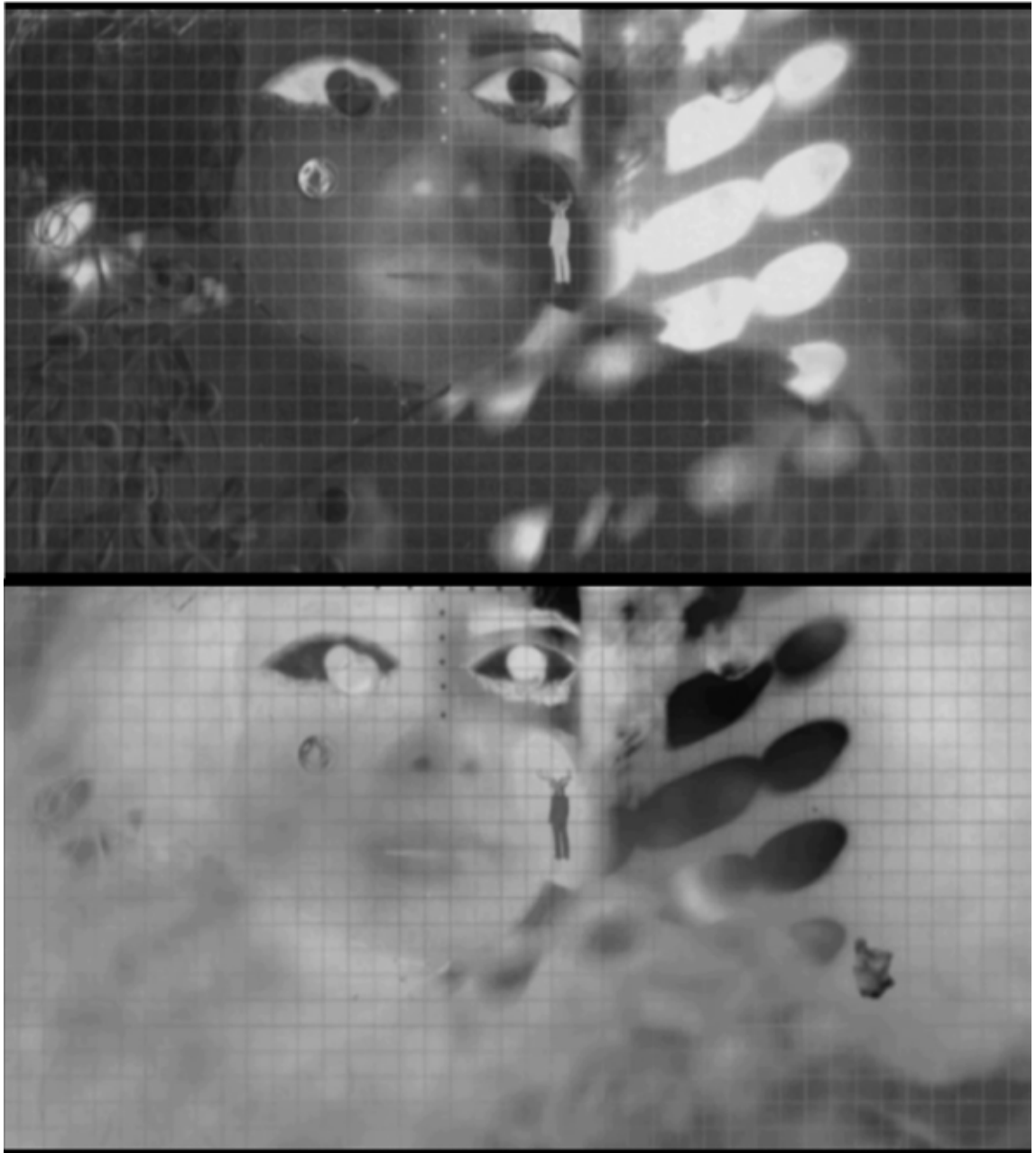


Figura 3 – Samy Sfoggia, 2 frames do vídeo *Aféfé Ikú*, 2017

A obra de Samy Sfoggia é herdeira dessa vertente de artistas que misturam suas imagens com as imagens do mundo, que fotografam, recortam, colam, apropriam-se, manipulam. Para eles, a fotografia não tem limites, é um material que necessita ser transformado.

Sua experiência como laboratorista no Instituto de Artes da UFRGS, onde trabalha com equipamentos de fotografia de base química, lidando semanalmente com a revelação de negativos associada ao processo digital para obtenção dos positivos via escaneamento, tem sido um espaço propício ao

desdobramento de suas mais diversas séries fotográficas num processo híbrido de manipulação das imagens. Esse contexto e o inevitável exercício da comunicação ruidosa programada pelas redes de relacionamento constituem o ambiente de trabalho de Samy Sfoggia. Suspense, ficção científica, filmes B, narrativas nas quais o áudio evoca sensações de esquecimento, livros de Sigismund Krzyzanowski, Franz Kafka, diretores como Jan Svankmajer e David Lynch fazem parte do seu repertório de fontes. Seus primeiros vídeos – *Benjy* e *Rapid eye movement* e *Drømmer om Skov* –, foram realizados a partir

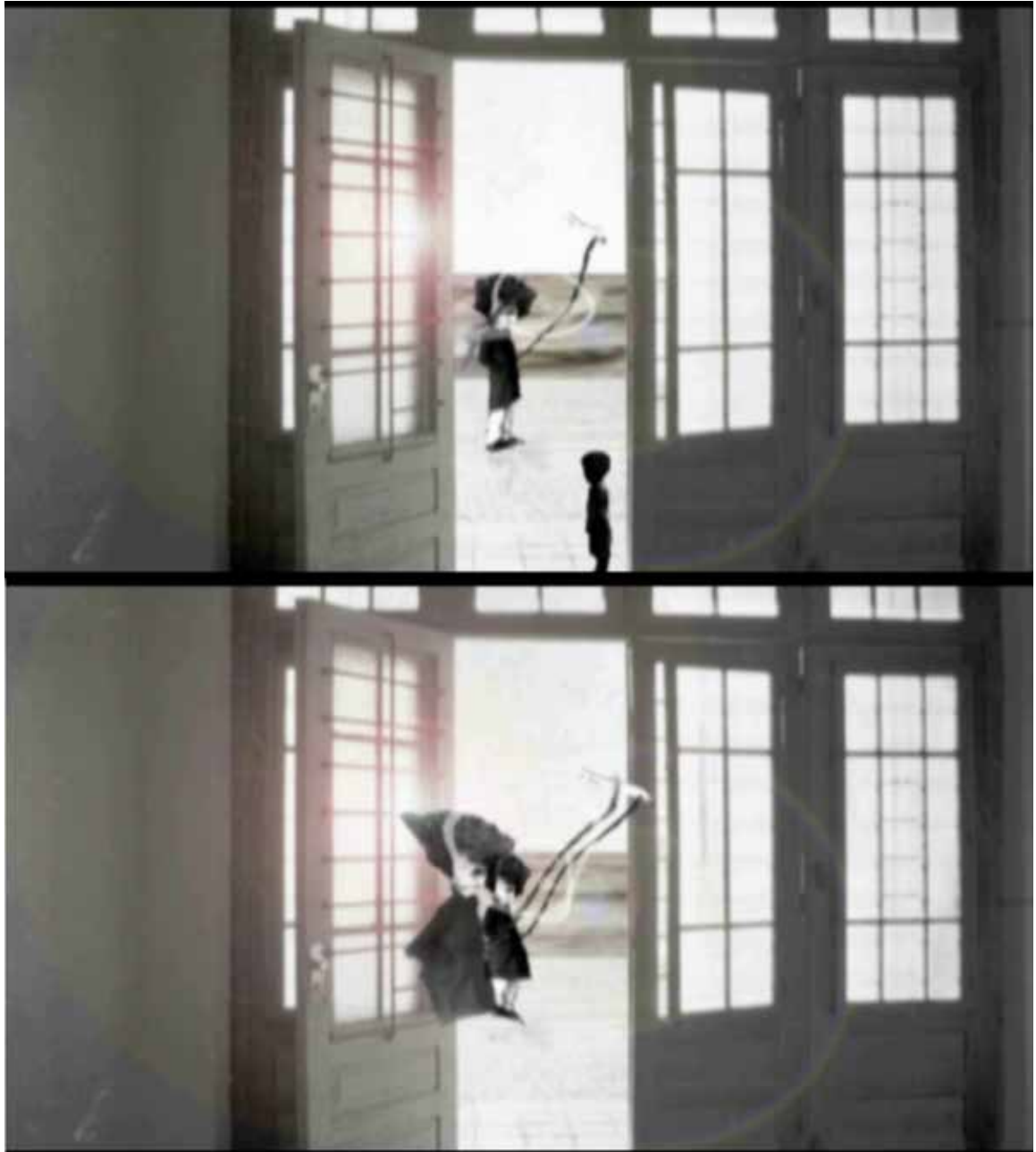


Figura 4 – Samy Sfoggia, 2 frames do vídeo *Aféfé Ikú*, 2017

de suas séries fotográficas e continham trilhas editadas com colagens de sons alterados, vozes, músicas, ruídos que conferem uma atmosfera de suspense às cenas com personagens que parecem estar transtornados. Todos foram criados a partir de imagens fixas, manipuladas e apropriações de excertos de vídeos e áudio da internet resultando em imagens ruidosas, com pouca resolução.

Para o vídeo *Aféfé Ikú*, Samy Sfoggia justapôs, na *timeline* do programa de edição de vídeo, suas fotomontagens a fragmentos de vídeos de outros autores, também recortados, desconstruídos e

descontextualizados. Usando as ferramentas virtuais, desenhou sobre as imagens, aplicou efeitos e fez novas colagens, misturou planos, positivos e negativos, jogando, com diferentes durações entre as camadas estáticas e as que estão em movimento, depois acrescentou o áudio, que é outra colagem, um *mash up*, que tem como fonte *All the things you could be by now if Sigmund Freud's wife was your mother*; e *Moanin* de Charles Mingus; *Electric pow wow drum* de *A Tribe called Red*. Nesse processo de edição audiovisual tudo se mistura, se integra.



Figura 4 – Samy Sfoggia, frame do vídeo *Aféfé Ikú*, 2017.

Como escreveu Couchot no início dos anos 80 – “a ordem numérica torna possível uma hibridação quase orgânica das formas visuais e sonoras, do texto e da imagem, das artes, das linguagens, dos saberes instrumentais, dos modos de pensamento e de percepção.” (1993,48) Assim, em tal processo, os princípios da fotomontagem de ordem numérica tornam-se componentes de modelos associativos que integram sons e textos, criando ritmos e transmitindo vibrações eletrônicas que podem ser acessadas pela internet aonde se queira.

O vídeo abre com a fotografia do rosto de uma mulher, com um recorte no olho, ali dentro um veado oscila. As cenas seguintes mostram veados fugindo na mata, até que um cai, tendo levado um tiro. Corte para o desenho de rosto feminino sobre papel quadriculado, alternando-se em preto e branco, uma fumaça perpassa a imagem, onde é destacado um homem com cabeça de alce em silhueta. Segue-se outra cena com um veado na mata, agora, com aspecto de gravação em *infra red*. Na ulterior sequência, uma fotografia de porta aberta para a paisagem marinha, sobre ela, desenhos da artista – seus retratos alterados recortados – oscilam até a silhueta de um menino surgir no canto da porta.

Um corte seco para uma montagem com o retrato de um grupo de crianças (num lado da cena em branco e, do outro, em negro), sobre ele, ocorre uma fusão com o recorte de um homem com vestimenta indígena, dançando, e um veado entrando e saindo de cena. Sobre toda a sequência, é preciso mencionar que há inserções de motivos gráficos e ruídos do início ao fim do vídeo. A trilha, que remete a um som eletrônico e ao mesmo tempo tribal, dá o clima dinâmico, como se fosse um preâmbulo de batalha, isso confere também um aspecto catártico às sequências.

O trabalho disponibilizado online, em sua página na plataforma Vimeo, pode ser visto pela perspectiva do questionamento sobre problemas sociais, com uma crítica implícita a preconceitos no presente, evocando rituais e passagens simbólicas do pós-morte. Não há em *Aféfé Ikú* alguma utopia, como nas vanguardas que empregavam a fotomontagem. O senso trágico dos *punks* diante do cotidiano, expresso por um humor ácido é mais condizente com a visualidade apresentada por Samy Sfoggia. Ao mesmo tempo o vejo como uma ordenação de lembranças de sensações da artista diante de narrativas cinematográficas, um expurgo de

impressões. Não por acaso, o título combina duas palavras da Língua Yoruba: afefé – vento e ikú significa espírito da morte. Seria o vento do espírito da morte das imagens, que ela sopra sobre nossas memórias?

NOTAS

01. O *instante contínuo* é uma ideia de continuidade temática, observada na história da fotografia, segundo a narrativa de Geof Dyexr, no livro "O instante contínuo: uma história particular da fotografia", 2008.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **Fotomontage**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

ARROYO, Miguel. **Imagens quebradas trajetórias e tempos de alunos e mestres**. São Paulo: Vozes, 2004.

COUCHOT, Edmond. **Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração**. In: Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. PARENTE, André (Org.) Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

BOWLT, Jonh E. **El arte de lo real: la fotografía y la vanguardia Rusa**. In: YATES, Steve. Poéticas del espacio. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

DYER, Geof. **O instante contínuo: uma história particular da fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FABRIS, Annateresa. **O Desafio do Olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **Estética Fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

FOSTER, Stephen C. **La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio**. In: YATES, Steve. Poéticas del espacio. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MOHOLY-NAGY, Lázló. **Pintura, fotografía, cine**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

ROUILLE, André. **A Fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2005.

SFOGGIA, Samy. Vídeo **Afefé Ikú**, disponível em: <https://vimeo.com/220663941>, acesso em 02 de abril de 2018.

SOBRE A AUTORA

Elaine Athayde Alves Tedesco É artista com produção em fotografia, instalação e videoperformance. Doutora em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009), realizou estágio doutoral no Laboratório da Luz, na Universidade Politécnica de Valencia, Espanha. É professor adjunto no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atua junto ao Departamento de Artes Visuais na área de fotografia e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Concluiu a pesquisa *Procedimentos de contato: desdobramentos da fotografia em imagem numérica na arte da atualidade e atualmente Desenvolve os projetos de pesquisa e Videoarte: o audiovisual sem destino e Imagem movente: das ações com a câmera à instalação narrativa. Participa dos grupos de pesquisa: Processos Híbridos na Arte Contemporânea e Arte & Design. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS na gestão 2015–2017 e faz parte do Conselho Consultivo da Fundação Vera Chaves Barcellos.*

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

a) A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser enviados por e-mail (revista.arteriais@gmail.com) à: Editora da Revista Arteriais.

b) A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do mesmo autor e ou coautor para um mesmo número ou em números sucessivos da revista.

c) O(s) autor(es) que tiver(em) seu texto aprovado deverá(ão) enviar à Editoria da Revista uma Carta de Cessão (modelo Revista Arteriais), cedendo os direitos autorais para publicação, em formato eletrônico, em regime de exclusividade e originalidade do texto, pelo período de 2 (dois) anos, contados a partir da data de publicação do artigo na Revista.

d) Os Artigos deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo resumo, abstract, palavras-chave, texto e referências.

e) As Resenhas deverão apresentar entre quatro e seis páginas e as Entrevistas, de dez a quinze páginas.

f) Todos os trabalhos deverão ser enviados anexados ao e-mail revista.arteriais@gmail.com, em arquivo no programa Word for Windows 7.0;

g) Os textos dos Artigos, Resenhas e Entrevistas devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens 2,5;

h) A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

TÍTULO

Resumo com cerca de 08 (oito) linhas, alinhamento à esquerda, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

Três (3) palavras-chaves, alinhamento justificado.

i) Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas e Entrevistas,

a) ARTERIAIS Journal accepts papers in Portuguese, English and Spanish. All the papers might be sent by e-mail (revista.arteriais@gmail.com) to: Arteriais Journal Editor;

b) Arteriais Journal will not accept the submission of more than one paper from the same author and/ or co-author for the same issue or for a successive issue of the journal;

c) The author(s) with an approved paper must send to the Editor of the magazine a Grant Letter (Arteriais Journal model), assigning the publication rights, in electronic format, due to the regime of exclusivity and originality of the text for the term of 2 (two) years, which might be counted after the publication of the paper in the magazine;

d) The articles might have an extension of 12 to 24 pages, including abstract, English and Portuguese, keywords, text and references;

e) The reviews must have four to six pages and interviews must have ten to fifteen pages;

f) All the papers must be sent attached to the e-mail revista.arteriais@gmail.com, in Word for Windows 7.0 format;

g) All the Articles, Reviews and Interviews must be written in Times New Roman, font 12, space 1.5, margins 2.5;

h) The first page of the Articles must contain:

TITLE

Abstract with an average of 08 (eight) lines, aligned to the left, containing field of study, objectives, methodology, results and conclusion. The Abstract must come right after the title and before the main text.

Three (03) keywords, justified alignment

i) A separate sheet must be sent containing the title of the Article, Review and Interview, followed by the identification of the author(s) - full name, institution, function, address mail, phone and e-mail;

seguido da identificação do(s) autor(es) – nome completo, instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

j) Incluir um Curriculum Vitae resumido com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) dos Artigos, Resenhas e Entrevistas.

k) Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

l) As notas dos Artigos devem vir ao final do texto, em espaço simples, fonte tamanho 12 e alinhamento justificado.

m) Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor–data. As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor–data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

n) As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor–data, devem ser estruturadas da seguinte forma:

Uma obra com um autor: (BARROS, 2011, p.30)

Uma obra com até três autores: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

Uma obra com mais de três autores: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)

Mesmo no caso das citações indiretas (paráfrases), a fonte deverá ser indicada, informando–se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

o) Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex. Tabela 1, etc.). No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

p) Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. O meta–artigo (template) pode ser visualizado em link da revista. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo

j) Include a brief Resume with no more than 150 words, containing the main activities in the area of the author(s);

k) The texts must be written on a clear and objective way;

l) The notes of the article must come at the end of the text, space simple, font 12 and justified alignment;

m) For the Articles, the quotes with less than three lines must come along with the text between quotation marks, followed by the indication of the reference by the system author–date. The quotations that exceed three lines must be emphasized, font 11, space simple, entry aligned at 4 cm of the margin, to the left, followed by the indication of the reference by the system author–date. In the case of quotations from works in foreign language, they must come according the original reference and may be translated to Portuguese, in the area for the footnotes, if the original language is not Spanish or English;

n) The indications of the references between parentheses, following the system author–date, must be structured according to the following way:

One reference with one author: (BARROS, 2011, p.30)

One reference with until three authors: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

One reference with more than three authors: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)

Even in the case of indirect quotations (paraphrase), the reference must be pointed out, also informing the page(s), even if there is a reference not to the general work, but to a specific idea presented by the author;

o) Tables and charts must be attached to the text, with the proper numeration (ex. Table 1 etc.). The place of the Tables must be indicated in the text;

p) Articles that do not follow the Editorial rules will not be accepted. The meta–Article (template) might be visualized through a link on the homepage of the magazine. At the discretion of the editors, a certain period can be set so that the author(s) can make a revision of the text (corrections of references, quotations, grammar, and spelling). In this case, the failure to follow the deadline and

determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

REFERÊNCIAS:

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

LIVROS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

PARTES DE LIVROS (CAPÍTULOS, ARTIGOS EM COLETÂNEAS, ETC.)

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. Título do Periódico, Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data

TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. Título. Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho.

IMAGENS

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto.

/ or inadequacy of the review may lead to the rejection of the paper for publication.

REFERENCES:

They must be typed simple-spaced, aligned just to the left, following the rules from ABNT, as it follows:

BOOKS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

CHAPTER IN BOOKS (CHAPTERS, ARTICLES IN SELECTIONS ETC.)

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. In: AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial from the work. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

ARTICLES IN JOURNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the Journal, Place of publication, number of the volume, number of the issue, Initial page - last page.

ARTICLES FROM SCIENTIFIC EVENTS ANNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the article. In: NAME OF THE EVENT, number of the event, year of realization, place. Title. Place of publication: Publisher, year of publication. , Initial page - last page.

IMAGES

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. Thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship must be inside the text.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PARTITURAS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF SCORES

A composição deve ser enviada em arquivo PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se mini currículo e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

The composition must be sent in PDF format with the maximum of 5MB. The score must contain the following elements, according to its use: title of the composition, instrumentation, author, date and place of composition, lyricist (if any), tempo markings, compass, dynamics and articulation, and numbering of bars and pages. For compositions using special features or extended techniques, it is recommended to send the leaflet. For works that use audiovisual media, they should be made available in the form of files: MP3 for audio, WMA for video and JPG for figure. These files must have a maximum size of 2 MB. It may also be provided a recording of the composition in MP3 file with maximum size 3 of MB. It is required a mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PORTFOLIO

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF PORTFOLIO

Pede-se que sejam submetidas até 10 imagens, acompanhadas de mini currículo e de um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. Deve acompanhar um arquivo com documento em Word trazendo as miniaturas das imagens contendo, ainda, as seguintes informações para cada imagem: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria. Caso haja dados desconhecidos, fazer uso de s.d., de acordo com a sequência de informações indicadas aqui.

It is required to be submitted up to 10 images accompanied by mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. It is required a document in Word file with bringing the thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship. If there is unknown data, use s.d., according to the sequence of information provided here.

CONTATO

CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: www.ppgartes.ufpa.br/site

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: revista.arteriais@gmail.com

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905