

DES<K>IO

arte memória patrimônio
ED #7 | 2019.2





DESVIO

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 4, n. 5 (2019)-. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

Semestral

ISSN: 2526-0405

1. Revista publicada por alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2. Arte, memória e patrimônio. I. Revista Desvio. II. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. UFRJ.

CDD: 700

Revista da Graduação da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ano 4 | n. 5 | Dezembro 2019

EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Reitora

Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor

Carlos Frederico Leão Rocha

Pró-Reitoria de Graduação – PR1

Gisele Viana Pires

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PR2

Prof^a Denise Maria Guimarães Freire

Pró-Reitoria de Planejamento e Desenvolvimento – PR3

Eduardo Raupp de Vargas

Pró-Reitoria de Pessoal – PR4

Luzia da Conceição de Araújo Marques

Pró-Reitoria de Extensão – PR5

Prof^a. Ivana Bentes Oliveira

Pró-Reitora de Gestão e Governança – PR6

Andre Esteves da Silva

Pró-Reitora de Políticas Estudantis – PR7

Roberto Vieira

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-diretor

Hugo Borges Backx

DES<IO

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes – UFRJ
Ano 4 Nº 5 – Dezembro de 2019



Diretora Executiva
Gabriela Lúcio



Diretor de Conteúdo
João Paulo Ovidio



Diretora de Arte
Ana Elisa Azevedo



Produtora de Conteúdo
Marcela Tavares



Colaboradora Temporária
Lenes Alves



Colaboradora Temporária
Natalia Candido



Colaboradora Temporária
Alice Ferraro



Colaboradora Temporária
Amanda Tavares



Colaboradora Temporária
Clarisse Gonçalves



Colaborador Temporário
Fabrice Guimarães



Colaboradora Temporária
Emmanuele Russel



Colaboradora Temporária
Juliana Sutil



Colaborador Temporário
Vitor Martins



Colaboradora Temporária
Luiza Amaral

Editorial

No fim do quarto ano de atividade, a Revista Desvio chega a sua sétima edição, última publicação do ano. Infelizmente, o cenário político do Brasil se apresenta cada vez mais aterrador, uma situação desoladora presente também nos países vizinhos. As áreas de educação e cultura sofrem de sucateamento, atitude perversa do atual governo ultraconservador que busca aniquilar o pensamento crítico. As pesquisas científicas recebem cada vez menos investimentos, os pesquisadores não conseguem se manter na universidade sem bolsa, portanto, torna-se necessário trabalhar e estudar concomitantemente. Será possível produzir com qualidade sob tais condições? Qual corpo consegue sobreviver a pressão de incertezas sobre o futuro? A minha profissão existirá amanhã? Adoecemos a cada notícia, com os absurdos aplaudidos de pé, com a violência psicológica, com a ansiedade pelo fim desse grande pesadelo.

Existimos por acreditar na pesquisa científica, entendida como uma investigação construída a partir de embasamentos teóricos, preceitos específicos e análise de dados, reconhecida por uma comunidade acadêmica. Em um momento de pós-verdade, onde as opiniões e os entendimentos não são possuídos por um fundamento ou comprovação, torna-se importante reforçar a nossa função enquanto plataforma de conhecimento, tal como o nosso repúdio às práticas de discursos manipuladores. A ciência é questionada, como o caso dos terraplanistas e os anti-vacinas; as artes são desvalorizadas e constantemente atacadas, como o recente episódio na Câmara dos Deputados, onde um trabalho foi destruído; a cultura é entendida, ou melhor, reduzida a entretenimento, sem a compreensão que para existi-lá é necessário ter memória, respeitar as identidades, conhecer o passado, viver o presente e preservar o que temos para o futuro. Como manter a esperança? A questão é pensada quando abrimos nossos olhos pela manhã e quando os fechamos a noite para dormir. Não temos respostas, mas sabemos que não podemos nos abater. Aliás, é justamente o que não devemos fazer, pois precisamos nos manter resistentes e ajudar quem está em situação ainda mais difícil que a nossa. Devemos mais do que nunca ser fortes, cuidarmos da nossa saúde, promover atividades, lutas e potências. A Revista Desvio, mais uma vez, é um espaço de resistência - a esquerda.

Na presente edição contamos com cinco ensaios, produções realizadas respectivamente por Clara Machado, Leticia Carvalho e Virna Bemvenuto, Paula Peregrina, Anthony Rodrigues e Amanda Teixeira. Contamos também com a resenha de Diego Alexandre, as críticas de Tatiana Aragão e Vítor Martins. Além desse conteúdo, mantemos o caderno especial, publicação ímpar por trazer a cada edição um tema a ser debatido com profundidade através de diferentes modalidades de textos. Dessa vez o tema escolhido foi *Culturas Populares e sociedades a margem*. Nada mais propício para esse momento social, isto é, a produção sobre questões frequentemente silenciadas ou marginalizadas. Portanto, buscamos evidenciá-las e mostrar que podem ser protagonistas também, uma vez que desacreditamos em narrativas hegemônicas e imutáveis, sem a abertura para outras perspectivas. A publicação traz os relatos de experiência de Raíza Venas e Carolina Reichet e os artigos de Aline Araújo, Priscila Leonel e Mirtes Almeida. A dupla de artista é composta por Sy Gomes & Natali Carvalho, enquanto a capa traz um trabalho de Mirella Mostoni.

Estamos aqui, mais uma vez, re-existindo, com a publicação de conteúdo sobre arte, memória e patrimônio. Valorizamos a pesquisa acadêmica nessas áreas e oferecemos um espaço livre e consciente, disponível para todos os interessados. Não aceitaremos ser silenciados, porque isso faz parte da proposta desse governo, que nos desvaloriza e diminui. Não aceitaremos. Na luta nós permaneceremos. Por fim, agradecemos a todos que acompanham o nosso trabalho, aos de longa data e aos mais recentes, e desejamos uma leitura frutífera.

Sumário

- 12** *ENSAIO* | **Arcadas** por Clara Machado
- 21** *RESENHA* | **Racismo: a igualdade perdida?** por Diego Alexandre
- 24** *ENSAIO* | **O corpo (desa)linha: desenhar como traçar caminhos** por Leticia Carvalho e Virna Bemvenuto
- 31** *CRÍTICA* | **Feira Literária das Periferias (FLUP)** por Vítor Martins
- 34** *ENSAIO* | **A subversão digerida no estômago do silêncio** por Paula Peregrina
- 45** *CRÍTICA* | **Mercado de Inutilidades** por Tatiana Aragão
- 50** *ENSAIO* | **Bacurau, Lunga, e as estéticas narrativas do cinema brasileiro** por Anthony Rodrigues
- 55** *DUPLA DE ARTISTAS* |
Sy Gomes Barbosa & Natali Carvalho

Fel Barros

Caderno Especial – Culturas populares e sociedades á margem:

- 70** *RELATO DE EXPERIÊNCIA* | **O campo, os encontros, a pesquisa** por Raíza Venas

-
- 78** *ARTIGO* | Espaços de memórias difíceis: a produção artística na penitenciária do Carandiru, suas denotações disciplinares e sua potência como resistência por Aline Araújo
- 87** *ARTIGO* | Arte afro-brasileira e a cerâmica : a memória e ancestralidade na construção de bonecas por Priscila Leonel
- 102** *RELATO DE EXPERIÊNCIA* | A Casa das Artes do Mestre Nêgo, escultor baiano por Carolina Reichet
- 107** *ARTIGO* | O desfile das casas, dos cetins, das flanelas e das fitas: um estudo sobre a materialidade e visualidade dos trajes e acessórios da taieira de Laranjeira /SE por Mirtes Almeida
- 149** *ENSAIO* | O repertório poético da cultura amazônica nas joias paraenses por Amanda Teixeira
- 163** *ARTISTA DA CAPA* | Guilherme Gurgel

Clara Machado¹

Resumo: O presente texto é uma abertura ao pensamento plástico e poético que conduz minha produção como artista a partir de alguns procedimentos de trabalho que adoto. Trata-se de um texto-processo, que não pretende analisar obras, mas sim entrar em sua dinâmica de criação, pensando com os trabalhos, nascendo da fricção entre estes dois campos – escrita e imagem – o que resulta em um texto composto por fragmentos (narrativos, processuais, analíticos, poéticos). A presença das imagens não vem, assim, como ilustração, nem tampouco o texto aparece como legenda para a imagem; ocorre uma dupla contaminação entre imagem e palavra, de modo que os sentidos se expandam neste contato. *

Palavras-chave: processo, rastro, resto, imagem e palavra

* Observação: A ausência de legenda nas imagens contidas no texto é proposital. Todas as imagens são de minha autoria.

¹ Artista visual e poeta, cursa o mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGARTES-UERJ e residente na 1ª ocupação da Casa da Escada Colorida. Possui graduação em Artes Visuais pela UERJ e realizou um ano de estudos no curso de Artes Visuais da Universidade IUAV de Veneza, Itália. E-mail: machadoalvesclara@gmail.com

I.

#

análise de arcada dentária para identificar cadáveres

#

dentes de leite caem e deixam buracos na gengiva

é gostoso passar a língua nesses buracos

e também é gostoso enfiar a língua embaixo do dente mole enquanto ele está preso por um pouquinho

#

tem pais e mães que guardam dentes caídos numa caixinha

#

marca de mordida na minha coxa

#

bruxaria

#

as crianças têm febre quando os dentes nascem

#

dentes definitivos também caem ou são arrancados e fazem adultos chorarem de dor ou de vergonha

#

tenho os dentes tortos

#

é nos dentes que fica preservado por mais tempo o material genético de uma ossada

II. (resto)



Os dentes são pedaços de corpo, protuberâncias sólidas que emergem de uma carne rosada e úmida. Eles têm um parentesco material com os ossos, rígidos e brancos, são a parte da estrutura interna do corpo que se apresenta aos olhos (os ossos ficam guardados sob a carne, enquanto os dentes a atravessam). Os dentes são uma lembrança do dentro que desponta, jogam com o que no corpo se vê e o que se esconde. Esse jogo se dá também pelo fato de ficarem guardados na boca – aparecem e somem quando a abrimos

e a fechamos. Podemos pensar que o jogo se estende para uma relação entre docilidade e violência (entre o sorriso e a mordida) e entre vida e morte (eles se apresentam no corpo vivo e permanecem após a morte, sendo inquietantemente reconhecíveis na caveira).

Um dia deparei-me com três dentes de leite em meio a uma coleção de botões dentro de uma caixa velha que pertencera à minha avó. Eu procurava um botão, mas logo esqueci disso diante daquela pequena descoberta arqueológica doméstica. Aqueles dentes fizeram parte de um corpo que eu desconhecia, mas que estava ali, presente diante de mim, através daquele resto. Não saber de quem eram aqueles dentes tornava a sua presença mais forte e misteriosa. O corpo de que eles fizeram parte estava perdido, os dentes eram o que restava.

O resto presentifica a perda, dá a ela um corpo. Só é possível pensar a ausência em relação a uma presença, a uma pista qualquer que, por alguma razão desconhecida, tenha se preservado do desaparecimento. Esse resto ganha, então, um caráter precioso, mágico. As relíquias são exemplo dessa força mágica do resto, bem como o imaginário da bruxaria que utiliza partes do corpo como ingrediente de feitiços. O resto instaura uma presença, evoca o que não se vê, é uma sobrevivência.

Mas essa sobrevivência mágica não se apresenta como pura positividade. O resto é uma presença que deforma a própria presença, é uma presença negativa, que carrega em si o buraco do que foi e não é mais, carrega a morte.

O olhar sobre o resto é ao mesmo tempo celebração e luto, celebra-se o milagre da sobrevivência e chora-se a perda. É um olhar que co-memora, celebra e lembra.

Construí uma série de objetos chamada Exéquias, palavra que se refere à prática de cerimônias ou honras fúnebres. Um dos objetos que faz parte da série consiste em um dente acoplado a um brinco de ouro com parafina dourada, e é apresentado individualmente sobre uma pequena prateleira branca, que evoca um mostruário de jóias. O jogo entre celebração e luto se coloca neste trabalho, bem como a tensão entre presença e ausência do

corpo, entre vida e morte. Como dito acima, os dentes permanecem intactos após a morte, mas são também visíveis em vida; assim, o dente separado do corpo (como resto do corpo) ativa a memória desse corpo vivo ao mesmo tempo que afirma sua ausência. Ele coloca em movimento o par vida-morte, deslocando-se entre as duas instâncias, ativando uma na outra.



Como material residual, o dente se torna uma espécie de vestígio mórbido, abjeto, mas neste objeto é “enobrecido” através de seu tratamento. Trata-se de contaminar a abjeção com a nobreza do ouro, elevando-a ao lugar de objeto precioso, e, ao mesmo tempo, de sujar a nobreza com a abjeção, tornando-a vil, num movimento de dupla contaminação que produz um efeito inquietante de que algo não está em seu devido lugar. A dinâmica do deslocamento se reapresenta aqui, como no jogo entre interior e exterior, docilidade e violência, vida e morte identificado nos dentes.

III. (rastro)



Do resto, passo ao rastro. Utilizo os dentes como matriz de gravura, imprimindo-os sobre o papel como uma mordida na pele, marca do contato físico entre corpo e superfície.

Os dentes se inscrevem no papel e se fazem escrita de um fragmento de corpo, alfabeto de uma só letra, que a cada vez se repete e se nega, se apresenta como outra e como mesma, ou como outra de si mesma. Na técnica da monotipia, as impressões nunca são iguais. O múltiplo não é confirmação, mas afirma a dessemelhança. Assim como o resto se apresenta como uma presença que deforma a própria presença, aqui o múltiplo deforma o original, a repetição é trabalho de negatividade.

E o original aparece apenas como perda, como objeto perdido inscrito na superfície do papel (sempre o mesmo, sempre outro). A imagem produzida em gravura resulta da ausência de um corpo que esteve presente. A imagem gravada é a encarnação dessa falta, à medida que só se dá a ver quando o contato entre as superfícies cessa e o original se perde. Assim, o que resta é apenas o rastro do contato, e a imagem resultante do processo torna a perda presente.

Repetidamente presente. Os dentes são gravados em sequência, um ao lado do outro, e o procedimento se repete no jogo com a alternância entre presença e ausência, reafirmando a inscrição (a escrita) da perda.

IV. Ferrugem



filete de sangue

a tua arcada dentária

me mastiga

infinita

ainda

multiplico dentes

RACISMO: A IGUALDADE PERDIDA?

*Diego Alexandre Costa de Jesus*¹

Transcrição da Ficha Bibliográfica: Ramos, Lázaro. Na minha pele/Lázaro Ramos. – 1ª ed.- Rio de Janeiro: Fontanar, 2018.

Resumo: Quem nunca ficou invisível para alguém? Sabe aquele ditado: Olhei, mas não vi? Quer violência pior? E se a causa dessa invisibilidade for decorrente da sua cor de pele? Se te desmerecerem só porque você é negro? O que fazer? É sobre racismo que o livro de Lázaro Ramos vai falar, fazendo o leitor sentir a dor da cor, rememorando a necessidade de agir diante dessa terrível prática corriqueira no dia a dia dos homens, mais cruel para quem é vitimado por ela. Eis o lema da contemporaneidade: a busca pela igualdade real entre os homens.

Palavras-Chave: Pele; Violência; Igualdade.

¹ Membro do Grupo de Pesquisa: Direito, Arte e Literatura, pela UFS-Universidade Federal de Sergipe e do CIMEEP-Centro Internacional Multidisciplinar de Estudos Épicos. Bacharel em Direito pela Faculdade Estácio de Sergipe e Pós-graduado em Direito Constitucional pela Faculdade Damásio de Jesus. E-mail: diegoeu.jesus@gmail.com

Apresentação da Obra: O tópico geral desta resenha é a busca pela igualdade racial, conquanto o autor deseje coibir as práticas racistas ainda evidentes na contemporaneidade. Tratará sobre a busca pela ancestralidade do autor, lutas diárias desta população, experiências pessoais enquanto negro, empoderamento e necessidade de exigir os seus direitos ainda não respeitados. Por isso, vislumbra trazer à memória a necessidade de se repensar acerca das sociedades à margem, fazendo com que as agruras vividas pela população negra ainda desconsiderada em seus direitos e destrutada por uma sociedade que finge respeito finde no porvir.

Credenciais do autor: Lázaro Ramos nasceu em 1978, em Salvador, na Bahia. Em sua carreira, já dirigiu, produziu, escreveu e atuou em inúmeros longas, curtas, séries, novelas, especiais e espetáculos teatrais. Começou no Bando de Teatro Olodum, e o filme Madame Satã, seu primeiro grande sucesso, até interpretar Foguinho na novela Cobras & Lagartos. Na televisão comanda o programa Espelho, no Canal Brasil e protagoniza a série Mister Brau, da TV Globo e no teatro destaques para Um tal de Dom Quixote (1998) etc.

Descrição da Obra: A Raça será alvo de explicações, desde um contexto histórico-social, até permear as questões jurídicas já avançadas na teoria, mas não aplicadas na prática. E, ao final, abordar-se-á uma sociedade que ainda não aprendeu a lidar com a diferença, principalmente a de cor.

Avaliação da Obra: O livro evidencia a questão racial, como sendo a pauta atual a ser exigida, pois mesmo diante de conquistas sociais e jurídicas, no dia a dia, ainda é preciso não só observar, mas sentir as agruras do negro.

Negativamente o livro só traz um equívoco; quando elucidada com dados estatísticos, querendo comprovar que as pessoas de: ‘tez mais escura’, não são maioria nos presídios e favelas, quando, na verdade, são.

No mais, prevalecem os pontos positivos, pois a temática ajuda na compreensão, aprimorando a escrita de quem se identifica com assuntos tão pulsantes e necessários de mudança nesta sociedade mais complexa em ‘pré-conceitos’ que em ‘conceitos’.

Recomendação da Obra: Literatura de grande valia para todos que se identificam com a temática racista, devendo unir esforços para lutar contra essas práticas desumanas e que desvalorizam a classe, sem receios, posto que a ‘igualdade material’ e a justiça só podem ser alcançadas via o ecoar do negro.

O CORPO (DESA)LINHA: DESENHAR COMO TRAÇAR CAMINHOS

Letícia Carvalho¹

Virna Bemvenuto²

Quem nunca escutou que deveria andar em linha reta? Que há perigo após a curva ou que o caminho curvo é sempre tortuoso? Mas quem nunca, diante do imprevisível, se deparou com uma deliciosa descoberta? Há quem diga que os caminhos devem ser retos, que a linha de chegada, o porvir, deve ser como se espera. Sim, a vida é cheia de deveres mas também cheia de devires: dia após dia, vem contar que os desalinhos revelam outros caminhos, que os contornos se desfazem, as formas se deformam, se transformam e performam e que, como bem dizem os versos manoeleses³ “a expressão reta não sonha/não use o traço acostumado” (2013).

1 Artista-educadora no Colégio de Aplicação-UFRJ e mestra em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF. Desenvolve pesquisa relacionada aO Corpo nas Artes Visuais, onde atua como coordenadora, pesquisadora e performer. E-mail: cabelenta@gmail.com

2 Artista-educadora graduanda em Educação Artística - Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da UFRJ, atua como pesquisadora bolsista PIBIAC no projeto O Corpo nas Artes Visuais no CAp-UFRJ. Atua como performer investigando o corpo como matéria expressiva e suas relações. E-mail: virnabemvenuto@gmail.com

3 Referência ao poeta Manoel de Barros.

No baile sísmico dos corpos sobre o papel, ensaia-se novas configurações expressivas. O grande papel-tapete forrado no chão, espaço em branco, convida o corpo ao mergulho. Quem arrisca? Os corpos crianceiros deitam-se sobre a superfície, sentem a temperatura e a textura do suporte com o corpo inteiro, assim interferem e já começam a desenhar de dentro do próprio desenho. Entre baixos e altos relevos, uma geografia começa a se compor na planaridade. Os volumes dos corpos vão se acomodando à medida que incomodam-se. Estamos acostumados a habitar por hábito, a comer correndo e a renunciar o descanso. Do mesmo modo, sentamo-nos sempre dos mesmos jeitos e para desenhar não seria diferente, passamos a acreditar que esses são os únicos possíveis modos de se fazer desenho. Um desenho “digerível” por quem vê, finalizado ao chegar ao aspecto premeditado, desenho feito com as mãos e cabeça, extremidades do corpo. Mas e quando o desenho é fruto fresco, que ao ser mordido escorre suco, lambuza a blusa e que, se jogadas as sementes na terra, corre o risco de virar árvore? Corpo. Desenho no corpo do desenho. Desenho do corpo no desenho. (Figura 1)



Figura 1: Registro de aula da turma 13A do CAP-UFRJ. Arquivo pessoal.

Aqui, ensaiamos uma encruzilhada reflexiva acerca das experiências vivenciadas por nós, professora regente e professora em formação, com as crianças do 3º ano do Ensino Fundamental no CAP-UFRJ. Atuantes no projeto O Corpo nas Artes Visuais, elaboramos uma série de proposições que articulam práticas corporais e desenho, a fim de abrir espaço para uma investigação dos modos de fazer desenho com o corpo inteiro, os modos do corpo no desenho para um desenho “sem modos”. Tal proposta se interessa por não reforçar a dicotomia corpo x mente, vigente nos processos de ensino e de aprendizagem que, por vezes, colabora para o afastamento do sujeito de si próprio, ao não atentar para as subjetividades produzidas no corpo ao longo da trajetória escolar. Portanto, no contexto do ensino formal de artes visuais, diante da infra-estrutura da sala de artes do CAP-UFRJ, foi possível a ativação do espaço-tempo das experimentações aqui compartilhadas. Podemos pensar na dilatação da escuta do corpo: quando os estados de presença são convocados, quando de algum modo, requisitamos estar de corpo inteiro, algo acontece que passamos a compreender o “corpo como unidade e princípio orientador” (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 134) e que “a consciência é produto de nossos processos corporais e perceptivos e é este meu “eu-corpo” que me coloca em contato com as coisas do mundo” (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 135).

Desse modo, propõe-se pensar o corpo como lugar, com sua geografia, seus volumes de relevo, suas linhas de contorno desenhadas pelo tempo, suas enunciações de berro e sussurro. Experienci(ações). Deitadas sobre o papel, encosta aqui, encosta acolá, as crianças em um baile de contatos que, por vezes, apavoram, por fazerem o sujeito se dar conta de suas fronteiras no encontro com o outro. E quando, ao contornar meu próprio corpo, encontro o contorno de alguém? É um terceiro corpo que se forma? A noção de corpo-território nos apareceu à medida que as crianças se situavam em seus contornos e rejeitavam, simultaneamente, as interferências dxs colegas. O conflito se instaurou no contato das peles que era marcado pelo traço: a linha expressiva passou a delinear uma fronteira e diante da fronteira, entre recuar ou atravessar, que negociações abrem caminho para co-habitar? Habitamos todxs um grande território-pele, terra-papel, superfície-cores (Figura 2).

O contorno de meu corpo é uma fronteira que as relações de espaço ordinárias não transpõem. Isso ocorre porque suas partes se relacionam umas às outras de uma maneira original: elas não estão desdobradas umas ao lado das outras, mas envolvidas umas nas outras. (MERLAU-PONTY, 1999, p.143)



Figura 2: Registro de aula da turma 13B do Cap-UFRJ. Arquivo pessoal.

Entre as afetações corporais sobre o papel, se evidência a complexa relação entre espaço e corpo. Corpo não se trata de um espaço comum que pode ser definido pelas significações costumeiras de valores espaciais fragmentados. Trata-se de um espaço-corpo unificado por um esquema corporal, o qual somos e possuímos, e não um aglomerado de órgãos. Falamos de um espaço-corpo que abriga um lugar-corpo: o primeiro é o invólucro, constantemente afetado, que se desdobra em sensações e percepções no lugar corpo. Segundo

Merlau-Ponty (1999), “ser corpo, [] é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço”. Desse modo, quando o corpo é no espaço, nos situamos nele e tornamos possível a passagem da noção de espaço para a noção de lugar: corpo como lugar que sinto, onde percebo, a partir do qual eu ajo, sendo que “a espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo.” (MERLAU-PONTY, 1999, p. 206)

A pele se revela como limiar entre eu e o mundo. Superfície porosa, permeável, nos situa em um contorno específico, cada um tem o seu. Porém, esse contorno não é definitivo: é ele constantemente (re)elaborado, dia após dia, pelo tempo e também pelas experiências que se inscrevem no corpo. Faz-se necessário tornar os processos de aprendizagem das coisas do mundo como processos de aprendizagem de si. Tais processos, no âmbito das artes, implica a compreensão de alguns conceitos através do corpo, para que seja possível a elaboração de sentidos a partir da experiência. Sendo esta, segundo Larrosa, “*o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca*” (2002), é preciso que sejamos tocadas pelo acontecimento que nos passa. Portanto, buscamos uma produção de imagem no campo das artes visuais, que nasça de uma experiência corporal de modo que a linha traçada no desenho seja articulada à movimentação do corpo, produzindo uma relação análoga em suas qualidades dinâmicas. Ratificando que “O saber da experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana” (LARROSA, P.26, 2002), na relação entre os corpos à vontade, descalços, deitados, desenhando a si próprios no mesmo território, instaurando territórios outros, assentando as relações em suas acentuações e tensões, vividas pelo toque e pela transgressão à prática daquilo que se entende por desenho na escola. “*Na minha casa também desenho assim, deitada!*” diz uma das crianças, pois assim, desse modo, poeticamente o corpo habita e faz morada no desenho, na escola, em casa. Corpo-casa.

As imagens derivadas de potentes encontros “não podem se contentar com uma redução que transforma as imagens em meios subalternos de expressão: a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens,

que a consideremos como acontecimentos da vida.” (BACHELARD, p. 63, 2008). Então, foi assim que vivemos desenhos em pele viva, transbordantes em contatos, superfícies avivadas por cores, gestos e peles. Vivemos uma grande composição coletiva, onde pudemos vislumbrar as singularidades das presenças que se constroem socialmente no mundo, assim, como nos diz Paulo Freire:

[...] que a construção de minha presença no mundo, que não se faz no isolamento, isenta da influência das forças sociais, que não se compreende fora da tensão entre o que eu herdo geneticamente e o que herdo social, cultural e historicamente, tem muito a ver comigo mesmo” (1996).

Assim, pudemos vivenciar neste acontecimento a experiência como lugar do saber e ao final das atividades, as relações de ritmo, intensidade, força, saturação da cor, produzidas entre corpo e desenho, entre movimento e linha, compreendendo o traço não apenas como rastro, registro e testemunha da experiência, mas também como elemento motor da produção de imagem neste processo de fazer desenho, onde é ativado um devir-artista que possibilita desnaturalizar os modos de fazer (Figura 3), como disse Manoel de Barros “*desformar o mundo. Tirar da natureza as naturalidades. Fazer cavalo verde, por exemplo*” (BARROS, 2013).



Figura 3: Registro de aula da turma 13B do Cap-UFRJ. Acervo pessoal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BACHELARD, Gaston. *Poética do Espaço*. 2a. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Manoel. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2013.

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

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Campinas, nº 19, p. 26, 2002.

MERLAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Feira Literária das Periferias (FLUP)

Vítor Martins¹

Periferia é tudo aquilo que não está no centro. O subalterno. O distante. O negro. A favelada. O que não é central, o periférico. Fundada em 2012, a FLUP (Feira Literária das Periferias) na contracorrente, como sempre, chegou mais uma vez ao centro. Não poderia ser mais icônico. Quatrocentos e noventa e quatro anos depois do primeiro navio negreiro chegar ao Cais do Valongo, localizado a 700 metros de distância do Museu de Arte do Rio, o cubo branco se abre, as tendas se levantam e os ouvidos da cidade por livre e espontânea pressão se enchem dos ruídos das palavras cantadas, declamadas, *slamizadas*, escritas. Palavras que antes eram escravizadas e que hoje chegam com a vontade de libertar.

Assim como em 2018, a FLUP bombardeou o centro do Rio de Janeiro. O MAR (Museu de Arte do Rio) recebeu mesas, livros e vozes dissonantes. Daqui e de fora. De Conceição Evaristo à Akua Naru. Que mostraram pluralidades e vontades. Tanto de falar sobre sua condição de periférico quanto falar enquanto periférico, e essa distinção é importante. Não foi a primeira e não

¹ Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa poéticas interdisciplinares. Mestrado na mesma linha. Bacharel em Ciência Política pela Universidade de Brasília. Graduação tecnológica em fotografia. Atua como fotógrafo, artista visual e pesquisador dentro das poéticas e práticas da imagem e da ação fotográfica. E-mail: mrtnsvitor@gmail.com.

será a última vez que um espaço vulgo elitizado se abre para pensadores e artistas disruptivos, nem mesmo um espaço com um simbolismo tão grande, construído num lugar de suor, sangue e lágrimas daqueles que estão a margem e que, ao menos momentaneamente o ocuparam. Mas não estiveram ali só por serem quem são; estão porque falam, porque tem algo a dizer. A ser. São.

A uniformidade, a universalidade, é rica, branca, central. Aos negros e negras, aos distantes, aos de fora, aos marginais, fora sempre reservado o direito de, quando podem (já que nem isso era sempre permitido), falar de si e apenas de si. O amor, o abraço, gesto que encerra tradicionalmente toda a FLUP, sempre foi um direito de partir e de ser do centro. Ao central se reserva tudo, falar sobre tudo, dissertar sobre tudo, ser tudo. À margem reserva-se a margem. Se é negro, fala-se sobre, e somente sobre, o ser negro. Ser. São.

O que a FLUP possibilitou foi simplesmente o espaço de falar. Falar, sim, sobre ser quem é. E falar, sim, sempre partindo de si. Mas a dissonância vem do partir. Daqueles que partiram da África pra cá. Daqueles que partiram do centro pra lá. E partindo de sua condição para falar sobre o que o aflige. Num país e em uma história que os apagam, o simples falar já é resistência. O gritar, o slamizar, em uma cidade que mata suas Marielles é uma urgência.

E essa urgência se fez presente. Urgência de acesso. Urgência de poder. Urgência de poesia. Há uma pluralidade muito grande em evento do tipo, com vários dizeres, várias vontades, e o que une as diferentes falas, sejam nas rodas de *slams*, nas mesas, ou em uma simples olhada nos livros expostos é exatamente a urgência de falar. As formas mudam, mas não há necessidade de dar centro ao pensamento periférico, luz a questões e gargantas. E talvez nada esteja mais longe do centro do que garganta das mulheres negras. A necessidade na centralidade, no hip-hop, na literatura, na sociedade, através da forma, através da presença talvez tenha sido o grande motor da FLUP deste ano.

Há três meios de acesso à Festa Literária das Periferias: o olho, o ouvido e boca. Os três existem sob um modo de espanto. É raro ver, ouvir e deixar falar tantos negros e negras. E sob os três meios o público é convidado a entrar. Partindo de dentro para fora, da margem para o centro. Até chegar a abraçar

tanto o ser quanto a sua vontade de ir, na contracorrente dos navios negreiros, dessa vez usurpando o direito do centro e falando sobre o que bem lhe convir. Porque o falar do seu ponto já é libertador. Abrindo-se as falas diferentes, ao feminismo negro, a maior participação feminina nas manifestações da língua, dita, escrita, declamada, na potência das diversas mesas.

A FLUP é um evento de representação mais do que visual, mais do que numérico, mais do que uma grande quantidade de negros, de mulheres negras em posição de destaque e sabedoria, mas sim um evento de várias pluralidades que se fazem presentes. Como diz Solano Trindade, o homenageado desse ano: “gemido de negro é poema”. De vários gemidos se faz a Festa Literária das Periferias. Gemidos que falam de tudo, sobre sua condição, mas não somente. Gemidos que partem do íntimo até abraçar os irmãos e irmãs. Os todos.

Nós todos. Com nossas diferenças, vivendo. Lutando. Escrevendo. Lendo. Respirando.

A SUBVERSÃO DIGERIDA NO ESTÔMAGO DO SILÊNCIO

*Ensaio crítico sobre as intervenções de M.I.A.
e o posicionamento da ArtRio*

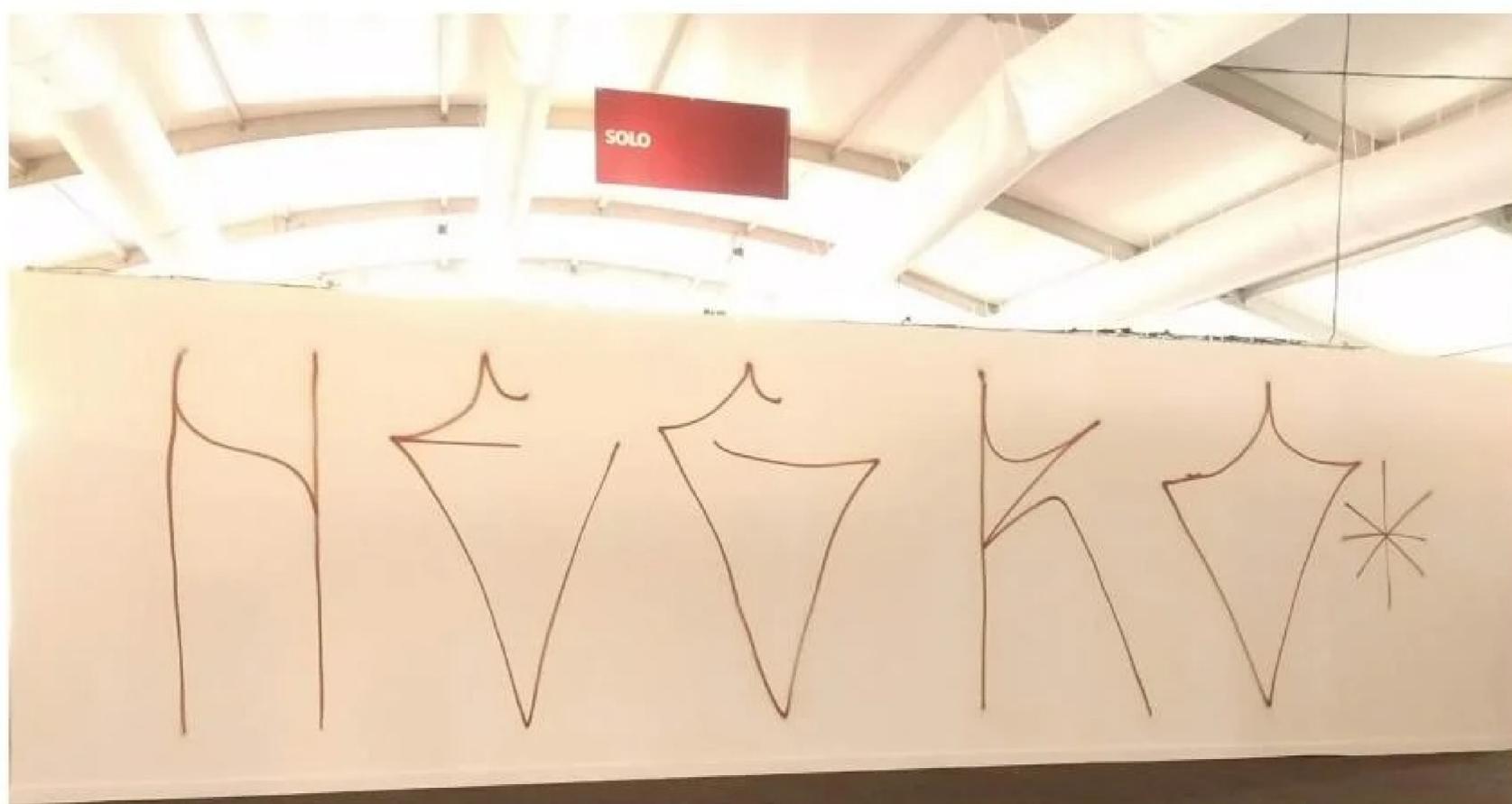
Paula Peregrina¹

Resumo: Neste texto que chamo de ensaio crítico, procuro realizar uma reflexão acerca da (não) relação da *ArtRio* com as intervenções do artista M.I.A, que na abertura da edição do ano de 2019 do evento picha a palavra NEGRO em uma das paredes *drywall* do segundo pavilhão da feira e em outro momento realiza uma intervenção direta em uma obra dos Gêmeos. Parto da experiência de contato com a feira, com a pichação, suas reverberações em redes sociais e algumas conexões teóricas para discutir sobre sua potência e tensões provocadas pelo ato, assim sobre como o silêncio da organização da *ArtRio* em relação a essas provocações implica. Por fim, procuro pensar sobre a falta que a crítica de arte, com sua força adormecida, faz nesse contexto.

Palavras-chave: Pichação. Silêncio. ArtRio.

¹ Mestranda em Artes Visuais na linha de pesquisa História e Crítica da Arte. Seu interesse de pesquisa perpassa teorias tangentes à história da arte tradicional, como a crítica feminista da história da arte. Em seu trabalho artístico explora relações entre tempo, espaço, memória, ciências, política e subjetividades. PPGAV-UFRJ. E-mail: pperegrinah@gmail.com

No segundo pavilhão da ArtRio, realizada em 2019, destinado aos projetos de artistas do eixo Rio-São Paulo, coleções de arte e Prêmio Foco, eu e minhas colegas de curso nos deparamos com uma pichação em uma das paredes de *drywall*, com a palavra *Negro* (Figura 1) em letras estilizadas e finalizadas por um asterisco, tomando quase toda dimensão do suporte. Ao visualizá-la sequer questionamos que ela fosse parte da exposição, ao que uma colega manifestou surpresa por uma “arte subversiva” estar presente naquele evento. De fato, a intervenção não era *a cara* da ArtRio, particularmente em comparação com o primeiro pavilhão, destinado às galerias. Contudo, tampouco destoava o suficiente para que se questionasse sua legitimidade, no sentido de autorização (convite do próprio evento) de sua presença naquele local.



Se muito já se discutiu sobre a pichação e seus desdobramentos serem ou não arte, particularmente dentro dos círculos artísticos, atualmente é basicamente consenso que essas práticas foram assimiladas, presentes como *obra de arte*, sob variados suportes e formatos, peças de design ou vestuário. Essa visão me levou a discordar, portanto, que naquele espaço, autorizadamente, a pichação fosse subversiva. Estava devidamente institucionalizada, como tantas outras ações, objetos, materiais, formas e por aí vai, que já foram subversivos no meio artístico e, atualmente, se ainda o são em outros espaços, neste não é. Concordamos sem maiores discussões, provavelmente pela impossibilidade de ignorar que a arte vem testando seus limites de ser, ao ponto de desafiar a integridade do corpo e até a morte, de modo que nos tornamos muito ágeis em domesticar o ultrajante (STEIBERG, 2008, p.24), ao menos no interior confortável de nossos *círculos artísticos*.

Contudo, ao chegar em casa, deparei-me com uma publicação no Instagram sobre essa pichação, que ocorreu sem o consentimento da organização do evento, como uma intervenção espontânea de um artista desconhecido. Nos comentários da página que publicou sobre o ocorrido, encontrei menção ao responsável pelo ato (M.I.A. – Massive Illegal Arts) e, no perfil dele, encontrei a filmagem de sua execução, assim como pude deduzir que atos como esse são uma constante em sua atuação. Essas informações abalaram meu posicionamento inicial: se a presença da pichação por si só não era subversiva naquele espaço, o ato do artista, em termos de intenção e contexto imediato, têm sua subversão afirmada pela não autorização, pelo confronto com a norma.

Me chamou a atenção o ato por tornar visível a presença do corpo do “sujeito pichador”, algo que nos é velado quando apenas encaramos o resultado do seu gesto: com uma entrada furtiva de naturalidade surpreendente, quase como uma aparição, seguro e ligeiro, demonstrando total domínio de sua ferramenta – o spray, M.I.A. inscreve as letras maiores que ele, em vermelho, em pouco mais de trinta segundos, desaparecendo novamente. Paralelamente, no mesmo vídeo, as pessoas ao entorno não reagem ao ato: continuam seu trânsito, suas conversas, olham rapidamente sem interromper os passos ou param por segundos, tal qual observei fazerem com boa parte das obras que se

encontravam ali. Completamente absorvido pelo ambiente, o ato subversivo de M.I.A provavelmente é interpretado como uma performance, algo do evento, tal qual a pichação visualizada por mim e minhas colegas parecia convertida, automaticamente, em obra de arte (ainda que fosse subversiva), simplesmente por estar ali.

Tomada pelo dilema subversivo ou não subversivo, continuei acompanhando tanto quanto possível os desdobramentos. Não chego a me surpreender de que não houberam grandes alardes sobre a situação. Em resumo, o que consegui visualizar dos desdobramentos do ato e da obra foram comentários animados de apoio e elogio de amigos do artista, alguns discordantes da efetividade do ato e sua intenção de denúncia, duas matérias jornalísticas na *Veja São Paulo* e *Jornal O Globo*, que falavam sobre o ato e destacavam principalmente a decisão da ArtRio em não apagar o resultado da intervenção, sua atratividade para *selfies* e alguns comentários de participantes. Houve, ainda, uma polêmica envolvendo o artista Pandro Nobã, que trabalhou na arte de um *container* do evento, e relata em sua rede ter sido equivocadamente suspeito de ser o responsável pela pichação por seguranças e organizadores da feira, chegando a sofrer uma intimidação cuja natureza não fica clara no relato, situação que chegou a ser mencionada por um participante da mesa do dia 21/09, *A arte em tempos de pós-verdade precisa ser política?*, mas sobre a qual nada se comentou neste mesmo contexto. A intervenção de M.I.A, por fim, acabou como um símbolo de protagonismo tratado com uma tolerância polida por alguns e entusiasmo por outros – aqueles que se identificavam com o ato e a palavra inscrita. Por parte da ArtRio, silêncio. Segundo Assis no *Jornal o Globo*, em matéria publicada no dia 19/09 “*A organização da feira optou pela manutenção do grafite e estaria buscando um contato com seu autor*” (ASSIS, 2019). Ao que parece, até hoje a organização da feira não encontrou esse contato, que com facilidade foi encontrado por mim, jornalistas e várias outras pessoas. Caso contrário, o artista provavelmente teria comentado sobre isso, como de costume.

Tanto é provável que esse contato não tenha acontecido que, como reagindo à falta de reação diante do seu ato, no que pareceu ser o último dia do evento, M.I.A. realiza uma intervenção, mais *ousada*, com pincel atômico sobre uma

obra dos Gêmeos escreve TOY. O artista explica que a expressão é uma crítica a pessoas que se apropriam do movimento Hip Hop para ganhar notoriedade e se tornam aliados dos opressores. Essa segunda ação do artista, embora tenha atraído mais comentários controversos dentre os seus próprios seguidores, também foi encarada como mais uma intervenção por comentadores em redes sociais, sem maiores alardes, sem notícias de sua repercussão ou posicionamento da feira. É interessante pensar nos deslocamentos que MIA faz da pichação, dos espaços urbanos para esse espaço de arte. Consonante com vários outros estudos, a antropóloga Rita Alves, da PUC-SP, entrevistada por Souza comenta sobre o ato de pichar: *“Deixar sua marca na cidade é um jeito de dizer estou aqui, eu existo, é uma maneira de se dar voz. Se o cartaz do ‘compro ouro’ pode, por que eles não podem?”* (ALVES apud SOUZA, 2008, p.76). Nesse caso, o artista desinveste sua identidade individual, colocando-se como “Negro”, reclamando a visibilidade, o reconhecimento da existência e reverberações da identidade coletiva que ele escolhe nomear dessa maneira. Confronta a lógica mercadológica a partir de seu limite último – o da ilegalidade explícita:

É possível afirmar que a ilegalidade da pichação vai de encontro com a lógica do capital, que opera no espaço urbano contemporâneo a partir da venda, ou aluguel, de todo e qualquer espaço da cidade global. Basta andar pelas ruas dos grandes centros urbanos para notar como se dá o loteamento da comunicação, seja a partir de fotos, de imagens das mais variadas, de frases, enfim, de toda e qualquer comunicação de venda e ou de oferta, de promoção de produtos e serviços para o sujeito consumidor. A pichação, ao ocupar esse espaço (público) sem a devida autorização, uma vez reservada como espaço para intermediar a compra, configura-se com ilegal. A prática da pichação pode ser entendida, nessa lógica, como uma ação de roubo de espaço publicitário. (Mittmann, 2012, p.67)

Com essas duas intervenções o artista M.I.A. traz críticas importantes para as reflexões acerca da arte contemporânea, seus mercados e rodas de conversa, num ambiente fortuito, duas delas muito claras e expressas também discursivamente por ele em sua rede social. A mais óbvia é a pouca representatividade de artistas negros no âmbito da arte e seus mercados. A outra diz respeito à apropriação de práticas contraculturais, que tem em sua origem um modo de resistência ou, para usar a palavra que escolhi como protagonista, de subversão, convertendo-as em produtos assimiláveis às instituições e aos mercados. Se considerarmos, ainda, que a pichação e, antes de sua assimilação mais marcante que a desta, também o grafite, eram e ainda são práticas marcadamente por jovens, de grupos marginalizados, que a partir desses atos buscam confrontar a privatização do espaço público como veículo que pode ser poluído legitimamente pela publicidade, mas não pelos cidadãos (principalmente não por negros e periféricos), tais expressões, quando institucionalizadas, perdem em potência e sentido.

A discussão me importa e acredito que, para além do meu achar, seja importante, pois existe uma diferença entre a “subversão” das normas da arte, – como a que é discutida por Leo Steinberg no texto *A arte contemporânea e a questão do seu público*, que ocorre nos interiores do círculo e instituições artísticas, dizem respeito aos modos de fazer arte nesse contexto –, e a que surge das ruas, das camadas sociais marginalizadas, e provocam não apenas a arte, estendendo suas reivindicações, estéticas e éticas à própria condição de existência. É possível pensar que M.I.A. atua no sentido subverter o espaço expositivo mercadológico e materializa nele a rua junto a todas as suas questões mais amplas, que incluem também a arte, mas não dizem respeito somente a ela e suas instituições, reclamando da arte, talvez, abarcá-las.

Ao que parece, M.I.A. segue o seu curso, sem maiores desdobramentos de suas ações na ArtRio 2019, ainda que seus atos ferissem a lei e tomassem a feira como um alvo persistente, pois para além da intervenção no espaço, outras referências a ela estiveram presentes em sua exposição *Resistência ou Sorte*, que ocorria paralelamente no Espaço Apis, no Rio de Janeiro. Arrisco que ao confrontar a ArtRio com o ato ilegal, o artista encurrala a feira, que ao menos nessa edição incluiu em sua programação diversas conversas, ainda que um tanto rasas e dispersas ante ao frenesi mercadológico do

evento, sobre assuntos relevantes para pensar a diversidade nas práticas artísticas e a relação entre colecionadores, instituições, artistas e sociedade. Caso tivesse uma atitude explicitamente opressiva ou mesmo apagasse a inscrição de M.I.A., a organização da feira entraria em contradição. Por outro lado, ao não fazer nada, é condescendente com um ato ilegal, o que certamente não deve ser apreciado por parte de seus admiradores. No âmbito atual e, é claro, protegendo-se de uma das mais terríveis alcunhas que pode receber qualquer artista ou coisa relacionada a arte, a de conservadora, a feira mantém a pichação intacta. Contudo, não se manifesta publicamente em relação a nenhum dos acontecimentos acerca disso, inclusive no que diz respeito ao equívoco já mencionado, envolvendo outro artista que trabalhava na feira. Esta é, provavelmente, a atitude mais sensata possível, afinal, quando não se assume um posicionamento em relação a algo, não haverá o que ser condenado – exceto o silêncio. É provável que o artista já esperasse por isso, pois é algo que me parece implícito em sua expressão *Segregação Cordial*, que utiliza para se referir à feira.

Sem querer defender M.I.A., que também tem lá suas contradições, ou condenar a ArtRio, que à sua maneira apresenta algum esforço pela arte nacional e tensões que ela implica, ao silenciar-se sobre essas provocações do artista, a ArtRio perde a oportunidade de dar corpo aos debates com os quais se comprometeu em sua programação. Mais do que contraditório com uma postura que se propõe a discutir e *conscientizar* os colecionadores, obvio público-alvo da feira, o silêncio, neste caso, expressa uma postura aniquiladora do sujeito provocador, que grita por um debate válido e supostamente abraçado por aquele espaço, conforme expressa Tiago Sant’Ana, ganhador do Prêmio Foco concedido na feira:

As feiras de arte reproduzem uma lógica da sociedade. Foi uma ação legítima, é uma maneira de reformar sua ausência de pessoas negras nos espaços institucionais da arte. Hoje nós vemos um crescimento do espaço de artistas negros no mercado ou sendo premiados, mas ainda assim é algo muito inferior ao número de pessoas dentro da sociedade. (SANT’ANA *apud* ASSIS, 2019)

O silêncio da ArtRio e, em paralelo, a insuficiência de discussão ágil e em profundidade dos interessados sobre o ato – aqueles do *círculo de arte* que mencionei, isto é, os presentes na feira, os acadêmicos e afins, deflagra a já conhecida condição moribunda da crítica, urgindo por sua recuperação para que as tensões e provocações que surgem com atos como este não sejam apenas digeridas pelo cenário artístico e lançados como problemas de estado, como vem ocorrendo. O que quero dizer é que há algo grave em perceber as variadas questões que vem sendo polemizadas e discutidas sobre a arte não estão sendo protagonizadas por seu circuito, mas tratadas como problema do jornalismo geral ou políticas públicas e, obviamente, tratado por estes termos, uma vez que são eles que chegam à população, aos que não frequentam museus, galerias ou feiras por algo além, devemos assumir sem hipocrisia, a falta de interesse. Como observa Osório, a crítica tem um papel fundamental nessas discussões, ainda que considere a exclusão de certas camadas da população desses espaços *um problema à parte*, uma vez que ela é capaz de produzir deslocamentos e criar passagens sempre políticas: “A crítica, assim como a política, procura um consenso, mas vive e habita o dissenso. Em um mundo onde a multiplicidade é a regra, a crítica é um exercício inacabado que impede que as diferenças se anestesiem ou que as identidades se fixem”. (OSORIO, 2008, p.190)

Creio que foi pelo incômodo de assistir à morte por inanição da potência da provocação de M.I.A. à ArtRio é que me enchi de perguntas sobre o quê é, ainda, subversivo na arte? Ou, a arte, por si mesma, é subversiva? E, ainda, qual seria o papel dessa subversão? Essa palavra relacionada à contradição, perturbação, revolução, transformação não parece, paradoxalmente, encontrar ar para sobreviver em uma feira de arte da envergadura da ArtRio. No universo íntimo das instituições artísticas, a subversão só tem sido confrontada quando em choque com determinações estatais. Poderíamos entender como algo positivo que no âmbito de uma feira, fora desses entraves do público, um ato que tem todos os elementos para ser subversivo, seja “respeitado”, talvez, pela liberdade de expressão, “tolerado” e até mesmo provou o gosto de ser mencionado pela mídia. Entretanto, há o silêncio. O silêncio, neste caso, é também um posicionamento: invisibiliza o ato em sua potência, o digere, absorve e o faz desaparecer no âmbito da feira e de

tudo o que ela representa. Ao calar-se, a ArtRio não compra a provocação do artista, nem para colocar em debate a ilegalidade problemática da pichação, tampouco para abarcar sua reivindicação dentro do que já estava posto na programação da feira. Ao não falar sobre o ato, a feira não escapa de escolher uma posição – a de recusar à intervenção o status de arte, uma vez que preferiu se calar sobre ela. Não a recebeu, nem a recusou, deixando-a no limbo para evitar os confrontos que discussões dessa dimensão, particularmente ante o corpo vivo do ato, trariam sem que estivessem devidamente enquadradas e orientadas pela instituição.

Fato é que M.I.A. poderia ter inscrito, em vez de Negro, outros signos como **mulher, pobre, fora do eixo Rio-São Paulo, sem origens familiares intelectuais**, e tantas outras condições sociais que afastam certos segmentos da população tanto da interação com o universo artístico quanto de tornar-se um ator dentro desse universo. O que todos eles têm em comum é, justamente, o silêncio das instituições artísticas, da história e da crítica, o que já vem sendo questionado nas últimas décadas, inclusive quanto à maneira de tratar e lidar com essas ausências passadas, visando principalmente impedir a sua reprodução no presente. Evitando o conflito proposto pelo outro, a feira acaba por se embalsamar na contradição de propor assuntos polêmicos em relação aos quais não está disposta a discutir se estiverem fora do âmbito de sua organização, contradição porque, uma vez que se traz à tona assuntos como: colecionismo consciente, arte e política, narrativas afro-brasileiras, dentre outros, é preciso assumir que o debate e o tratamento acerca da arte já extrapolaram as fronteiras da área, sendo necessário diálogos com outros saberes, inclusive o da rua – que M.I.A. trouxe para dentro da feira, não pela inscrição, mas pelo ato, com toda sua potência latente justamente por não ter sido convidado ou autorizado – trazendo elementos da história do grafite, parente da pichação, duas linguagens cuja apropriação se faziam presente em mais de um trabalho emoldurado literalmente ou pela representatividade de uma galeria.

A discussão e o enfrentamento do assunto “complicado” e retratação sobre os acontecimentos acerca dele não somente eram válidos como necessários

naquele espaço, ainda que fosse como discordância, pois a conversa, como confronto com o outro, é também um modo de reconhecer a sua existência, enquanto o silêncio a nega. Igualmente, essa não confrontação do outro mina a potência criativa da própria feira, conforme Osório comenta sobre dizeres de Rancière:

interpretar o mundo é uma forma de transformá-lo, desde que saibamos e queiramos perceber na posição do espectador e na faculdade de julgar uma potência criativa própria, fundada na certeza de que os caminhos que ligam minhas formas de sentir e pensar à minha vontade de interferir na realidade passa pelo enfrentamento sempre conflituoso do outro (e suas vontades) e pelos desdobramentos imprevisíveis dos acontecimentos. (OSÓRIO, 2008, p.192)

Chego à conclusão de que, apesar de subversivo em sua intenção e ação, o ato de M.I.A. tenha mesmo morrido na feira, digerido por ela. Ironicamente é justamente à invisibilidade e ao silenciamento que a pichação reage desde a sua origem. Ao que parece, o âmbito da arte está imune a este apelo, uma vez que tenha sido capaz de absorver quase tudo ou tudo mesmo e paradoxalmente, apresenta-se, dessa maneira, imune à subversão, imune à transformação e relação criadora, que tem como uma de suas manifestações a crítica. Por outro lado, se o núcleo dos “detentores da arte” tolera e não se abala, expressões como essa continuam a incomodar, a gerar debates e reações para além dele. Pode ser que o lugar mais potente para a arte já não seja mais em “espaços de arte”, - ao menos não naqueles que não estiverem realmente comprometidos com sua reinvenção -, mas fora deles, em todos os outros, onde ela ainda é capaz de afetar e causar caos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ASSIS, T. ArtRio é pichada e não apaga mensagem feita como protesto. Veja São Paulo. 20/09/2019 Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/blog/artes-ao-redor/artrio-e-pichada-e-nao-apaga-mensagem-feita-de-forma-ilegal/>>. Acesso em 21 set. 2019.

GOBBI, N. Galeristas na ArtRio apostam em vendas 'até o fim' da feira. Jornal O Globo. 10/09/2019 Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/galeristas-na-artrio-apostam-em-vendas-ate-fim-da-feira-23960711>>. Acesso em 29 set. 2019.

MITTMANN, D. O sujeito-pixador: tensões acerca da prática da pichação paulista. Dissertação [Mestrado]. Orientador: Maria Rosa Rodrigues Martins de Camargo. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências: Rio Claro, 2012. 125 f.

OSORIO, L. C. Para que arte e para que crítica? encontros e desencontros. In: LOPES, A. e Passos, F. (Orgs.). Arte em Tempo Indigente. Vitória: Museu Vale, 2008. p. 182-197.

STEINBERG, L. A arte contemporânea e a questão do seu público. In: Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.21-37.

SOUZA, D. C. A. Graffiti, pichação e outras modalidades de intervenção urbana: caminhos e destinos da arte de rua brasileira. ENFOQUES: Revista Eletrônica dos alunos do PPGSA-UFRJ. Rio de Janeiro, v.7, n.1, pp.73-90, 2008.

MERCADO DE INUTILIDADES

*Tatiana Aragão*¹

Em um belo dia de sol em pleno inverno no Rio de Janeiro aconteceu o preview para convidados da nona edição da ArtRio. Instalada na Marina da Glória, a feira dividiu as atenções com as espécies nativas de plantas escolhidas por Burle Marx para compor o Aterro do Flamengo e a imagem de cartão-postal do Pão-de-Açúcar. Durante cinco dias aquele que é considerado um dos maiores eventos de arte da América Latina reuniu galerias nacionais e internacionais, artistas consagrados e iniciantes, curadores, colecionadores, dentre outros personagens do circuito - além do público pagante, é claro.

Os portões foram abertos às 12 horas do dia 18 de setembro, mas na mesma data, algumas horas antes, algo relevante também acontecia em outra parte da cidade. Um helicóptero sobrevoava o Complexo do Alemão, enquanto o “caveirão” rodava as ruas. A ação, segundo a PM, visava “coibir o tráfico de drogas”. No tiroteio que se seguiu, escolas foram fechadas e moradores ficaram impossibilitados de sair de casa. Em sua página no Facebook, Thainã de Medeiros, museólogo, integrante do Coletivo Papo Reto, dizia:

¹ Museóloga graduada pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é mestranda em Museologia pela Universidade Federal da Bahia, onde pesquisa a dimensão ética e estética de textos para exposições. Em outra encarnação foi bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes e atua principalmente nos temas: Museologia, Mediação e Curadoria. Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: tatianaragao@hotmail.com

“Tem gente morrendo no Complexo do Alemão hoje! Muita gente me pergunta o que fazer nessas situações de conflito intenso como o de hoje aqui. Respondo que não tem o que fazer. Mas queria complementar: Se não tem o que fazer, o mínimo que se pode “fazer” é não fazer nada! Nada mesmo! Não ir trabalhar, ficar em casa, fazer greve! Tem gente morrendo, sendo espancada, torturada, casas invadidas! Se isso te deixa indignado, o que você deve fazer é falar pro seu patrão: “Não trabalho hoje! Estou em greve pelo genocídio que está acontecendo neste momento!” O que está massacrando a gente não é apenas o Estado, é o capital! A forma mais eficiente de atingi-lo é no capital. Tu quer mesmo ajudar?”

ArtRio de um lado, tiroteio de outro, e entre os dois acontecimentos uma imagem em comum: uma face negra. Reproduzida nos folhetos do evento, estampada em grandes dimensões em painéis pela cidade, o rosto em perfil de uma mulher ilustra o material de divulgação da feira (**Figura 01**). Sem nome, sem identificação, assim como incontáveis vítimas de balas “perdidas” na periferia. “O correto é matar o bandido que está de fuzil. A polícia vai fazer o correto: vai mirar na cabecinha e... fogo! Para não ter erro” disse o governador Wilson Witzel. Na cidade cada vez mais partida, vidas negras – e pobres - não importam.

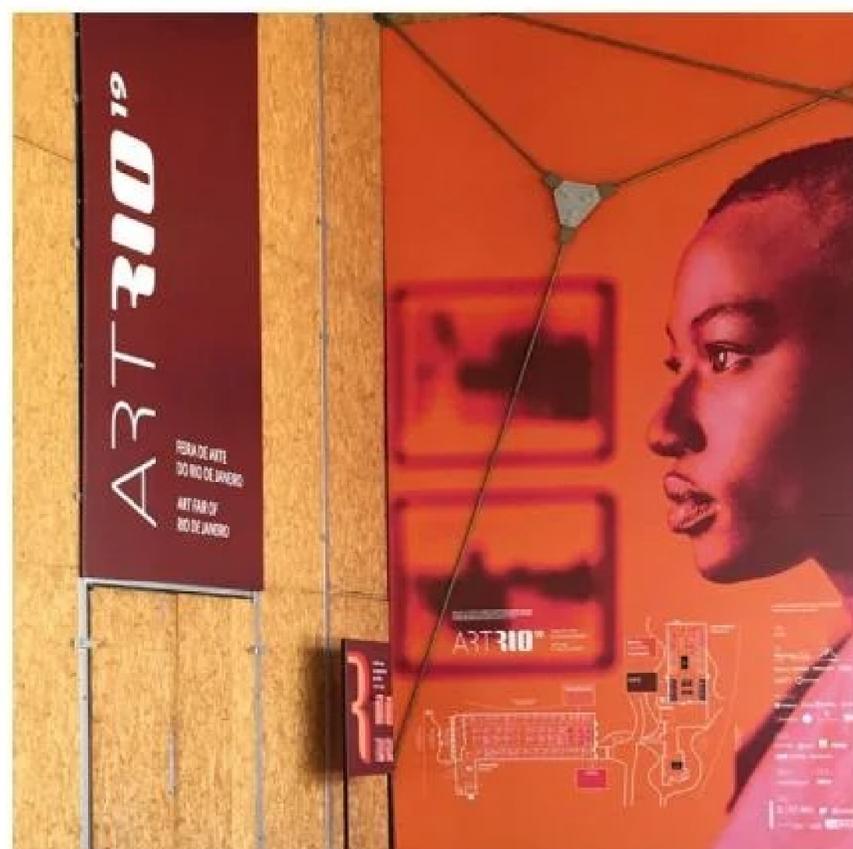


Figura 1:
Imagem de divulgação da ArtRio 2019. Fonte: Instagram @artrio_art

É possível sentir, no entanto, um sopro de mudança. Este ano o prêmio FOCO ArtRio, que celebra artistas emergentes com até 15 anos de carreira, selecionou Tiago Sant’Ana e Rafael Bqueer. Os escolhidos tiveram seus trabalhos expostos no evento e irão em breve participar de residências no Capacete (Rio de Janeiro) e São Jerônimo (Belém). Ambos são negros e Bqueer trata de temas voltados para a questão de gênero. A escolha revela, ao menos, o movimento de voltar o olhar para pessoas que antes nem eram consideradas. No entanto, a pergunta que persiste é se a estrutura do sistema de arte será capaz de absorver esta ótica de maneira profunda, ou se apenas estamos experimentando uma mirada passageira e volúvel.

Outros caminhos também foram apontados na palestra promovida pela Villa Aymoré, intitulada **Colecionismo consciente – novas perspectivas**. Mediada por Gabriela Davies (produtora e curadora da Villa Aymoré), a mesa teve a participação de Fernanda Lopes (curadora assistente do MAM Rio, Doutora pela EBA UFRJ), Ana Beatriz Almeida (pesquisadora e artista visual), Paula Borghi (curadora independente e mestrande em História da Arte pela UFRJ) e Carrollina Lauriano (curadora independente e gestora do Ateliê 397). O grupo era constituído por cinco mulheres, sendo duas delas negras. Dentre os assuntos abordados foi levantada a seguinte questão: como práticas coloniais - como o colecionismo - podem dar conta de movimentos antirracistas?

Ao cair da tarde uma intervenção chamou a atenção dos visitantes. Munido de uma lata de tinta *spray*, um homem, vestido de preto, pixou em uma das paredes do espaço Esplanada a palavra “NEGRO” – mesma cor de sua pele (**Figura 02**). Enquanto alguns afirmavam que se tratava de uma ação de *marketing* promovida pela feira, outros diziam que era um protesto. Discussões emboloradas sobre a legitimidade do pixo como arte e a suposta superioridade do *grafitti* proliferavam. Enquanto a produção averiguava o ocorrido através das câmeras do local, seguranças abordavam e intimidavam o artista Pandro Nobã - também negro - que trabalhava customizando bolsas no local. Erraram na maneira de conduzir o assunto e erraram de pessoa. O ato foi realizado pelo artista Massive Illegal Arts (M.I.A.), que afirmou em seu Instagram (@massive_mia): “Intervenção na @artrio_art para mostrar o quanto a arte contemporânea é segregadora e quer afastar os negros da arte. Mas somos a RESISTÊNCIA e estamos aqui pra provar que o NEGRO está no poder e não pode contar com a \$ORTE!!! Chora playboy!!!!”



Figura 2: Intervenção de Massive Illegal Arts.
Fonte: Instagram @revistadasartes

A produção da feira respondeu ao episódio com a seguinte declaração nas redes sociais: *“A ArtRio tem em seu DNA a pluralidade. Respeitamos todas as manifestações e posicionamentos, sem distinção de qualquer tipo. Prezamos pela ética e respeito em todas nossas ações e relações. Buscamos reforçar essa crença em todas nossas atitudes, e entendemos que todos que caminham conosco seguem os nossos princípios. #compartilhearte”*. Apesar da escravidão ter sido abolida oficialmente no Brasil em 1888, sentimos ainda seus reflexos em nosso cotidiano. Naquela manhã, Medeiros ainda afirmava no Facebook: *“Entre nossa postagem sobre gente sendo morta neste momento e o meme fofo, há um “scroll” de distância. É isso que sangue/preto favelado significa: um breve momento na sua timeline.”* Dois dias depois, Ágatha Félix, oito anos de idade, foi baleada nas costas naquela comunidade. Parafraseando o museólogo Mario Chagas, concluo: *“A arte que não serve para vida, não serve para nada.”*

Este texto foi realizado com apoio de bolsa de estudos integral pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Sua produção se deu no âmbito do Núcleo de Estudos Críticos e Curatoriais, durante o curso Laboratório de Pesquisa e Prática de Texto em Arte, ministrado por Fernanda Lopes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARTRIO. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2EKmDDm>> Acesso em: 06 out. 2019.

MIA. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2Q8X0kV>> Acesso em: 06 out. 2019.

BACURAU, LUNGA, E AS ESTÉTICAS NARRATIVAS DO CINEMA BRASILEIRO

Anthony Rodrigues¹

Resumo: O presente ensaio pretende refletir sobre como o longa-metragem Bacurau provoca tensões em comparação com a estética realista presente na maior parte das obras de cinema ambientadas no sertão nordestino. A partir das discussões de Paulo Emílio Salles Gomes e Antonio Candido acerca de narrativas ficcionais, teatralidade, realismo e verossimilhança, argumenta-se como o personagem Lunga é central para se pensar uma ruptura com a performance naturalista que permeia os filmes brasileiros do Cinema Novo ao contemporâneo.

Palavras-chave: Bacurau; realismo; verossimilhança; cinema brasileiro

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ). Licenciado em Ciências Sociais pela Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/UFRJ). Atualmente pesquisa e estuda artes e artistas visuais racializadas. E-mail: rodriguesanthonyasilva@gmail.com

Unhas postiças, aplique no cabelo e sombra nos olhos. Assim surge Lunga à comunidade de Bacurau, após acontecimentos estranhos serem percebidos pelos habitantes da cidade. Os risos que tomam conta do cinema são em parte pelo teor fortemente performático do personagem, que logo se apresenta como uma figura alegórica e *pós-moderna* do cangaço – permeado de androginia e potencial periculosidade. A outra parte fica por conta do elemento surpresa, já que não estamos acostumados com personagens que fujam tanto da estética *realista* e das performances *naturalistas* ligadas ao cinema brasileiro.

Escreve Paulo Emílio Salles Gomes (2007) que a diferença central da experiência do teatro para a do cinema é que, no primeiro caso, quem fica na nossa imaginação é o personagem da ficção; enquanto no segundo, o que se fixa na cabeça é a imagem do ator/atriz que o interpreta. Em outras palavras, atores e atrizes do teatro passam, fazem peças e mais peças, e não são lembrados pelos seus trabalhos anteriores. Por outro lado, o cinema teria o poder de fazê-los serem recordados pelos seus papéis todas as vezes que realizam novos trabalhos. O cinema, por ser uma arte registrada, teria o poder de se repetir, se multiplicar, se resignificar com o passar do tempo. O teatro é efêmero, momentâneo e esquecível.

Isso significa dizer que no cinema os atores estão mais presos a quem eles são na “vida real”. O bom ator de cinema, nesse caso, seria aquele que consegue metamorfosear melhor diferentes personagens, a ponto de sua singularidade ser diluída em meio à performance fictícia. Já no teatro, os atores são menos exigidos nesse quesito, por mais que atuar em uma peça seja significativamente mais complexo, justamente pela sua momentaneidade. Em Bacurau, Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles constroem uma narrativa com personagens que quebram parcialmente com essa constante. Principalmente se tratando de um filme ambientado no sertão nordestino, onde existe um cardápio gigante de narrativas que flertam com o realismo exacerbado.

Abril Despedaçado, Vidas Secas, História da Eternidade, Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo, Cinema, Aspirinas e Urubus, Os Fuzis etc. Todos filmes que procuram reproduzir um retrato fiel da região e de seus moradores,

o que de certa forma ajudou a construir e reforçar um imaginário de sertão que existe para quem não o conhece. Violência, coronelismo, clientelismo, patrimonialismo, seca, pobreza, relações sociais rústicas e simplicidade são alguns dos elementos que invadem sociologicamente todos os filmes listados.

Todavia, em filmes como *Jesuíno, o brilhante*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, o universo construído mistura aspectos do realismo à brasileira com performances extravagantes, *desnaturalistas*, que fazem lembrar ao espectador que se trata apenas de uma ficção (um exemplo a ilustrar isso é a famosa batalha teatralizada entre Antônio das Mortes e Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*). O que Bacurau nos traz, em suma, é uma leve ruptura com a construção narrativa do realismo – do tipo de cinema observado por Paulo Emílio – ao se aproximar de uma estética mais “*glauberiana*”, ainda que não em sua essência.

Lunga, assim como outros personagens da mesma trama e como Antônio das Mortes e Corisco, é um personagem que fica em mente mais do que Silvero Pereira, o ator que o interpreta de maneira formidável. Pela sua dimensão teatralizada, pela fuga do comum, por ser lido como um cangaceiro andrógino, *pós-moderno*, num mesmo universo onde nosso imaginário nos leva sempre para a imagem de um cangaceiro “cabra macho”, “viril” e “sem frescuras”. Antonio Candido (*idem*) nos ensina, a partir da análise do romance, que a diferença de uma narrativa realista para a verossimilhante é que na última os elementos que nos são estranhos, absurdos ou que nos causem desconforto, são aceitos pelo leitor no universo que foi construído. Nesse sentido, a verossimilhança de Lunga é sobretudo contratual e contextual, já que estabelece uma ideia de “possibilidade” dentro do universo narrado. O personagem seria, portanto, um *legítimo* cangaceiro.

Na literatura ambientada no sertão, Antonio Candido também nos lembra do clássico personagem do jagunço Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*, fazendo pacto com o diabo para acabar com a vida de Hermógenes. Em Bacurau, o “pacto com o diabo” – enquanto recurso desviante do realismo narrativo – se converte no uso de psicotrópicos pelos personagens. A célebre cena de Domingas oferecendo um suco de caju para Michael quase se

configura numa espécie de tensão delirante. Afinal, numa situação de vida ou morte, em que “realidade” você receberia seu inimigo com uma jarra de suco, em meio ao nada?

Esse conflito entre o realismo e a verossimilhança, no plano teórico, faz de Bacurau um filme no mínimo diferente do que vem sendo feito por aqui. Os elementos estranhos, tanto em forma de objetos quanto em performances, traduzem nele uma noção de narrativa que leva mais a sério a imaginação, a ilusão, do que a realidade do sertão. Não à toa, em seu universo intramundano, Bacurau não existe no mapa, e os personagens – com raras exceções – são “vazios” de história. Não se sabe de onde eles vieram, em que época eles estão ou o motivo exato deles estarem ali.

Apesar dessa abertura no filme deixar um vácuo de conteúdo do universo narrado, é ele que permite que as performances “estranhas” de Lunga, Plínio, Teresa e Domingas sejam possíveis. Talvez os diretores tenham usado os psicotrópicos para justificar esse ambiente de leve delírio, já que as cenas só fazem sentido dentro de um contexto social projetado. É por meio da imaginação sobre os aspectos sociais do ambiente que nós entramos nos personagens, e não a partir de suas características psicológicas, subjetivas e, vejamos, *naturais*.

É por isso que quebrar com o realismo não significa necessariamente quebrar com a realidade. O realismo não configura um movimento artístico que copia fielmente a realidade, ele procura retratar uma realidade *possível*, dentro do que imaginamos ser o *real*. Realismo está na cachorra Baleia morrendo em *Vidas Secas*, na guerra entre famílias donas de terra em *Abril Despedaçado* e na luta contra a fome dos moradores de uma pequena cidade sertaneja em *Os Fuzis*. Em Bacurau, a extravagância, a teatralidade performática, e os elementos incomuns (como os psicotrópicos, os drones e os caixões) fazem da trama uma narrativa mais verossimilhante do que realista, já que seus componentes fazem mais sentido dentro da narrativa do que fora dela.

Parece sutil, mas é essa diferença que pode mudar de vez o cinema brasileiro. Por aqui existem poucos filmes que arrisquem quebrar com o

naturalismo estético, com personagens que parecem se comportar cada vez mais como nós na vida cotidiana. Bacurau nos traz uma dimensão da ilusão, do delírio, da performance extravagante, das esquisitices que podem atravessar as vidas dos personagens sem que sejam interpretadas de modo cético. Bacurau eleva o cinema brasileiro porque permite um sertão futurista, um cangaceiro andrógina vivendo no alto de uma torre, um caixão que jorra água no meio de um enterro e um drone que mais parece ser um disco voador. Isso sem abandonar os aspectos mais próximos da nossa realidade, como um prefeito fornecendo alimentos em troca de votos no período eleitoral e um cabaré frequentado por boa parte dos homens da pequena cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Dupla de artistas

PANFLETÁRIO SY OU QUANDO MINHA BANDA ACABOU.

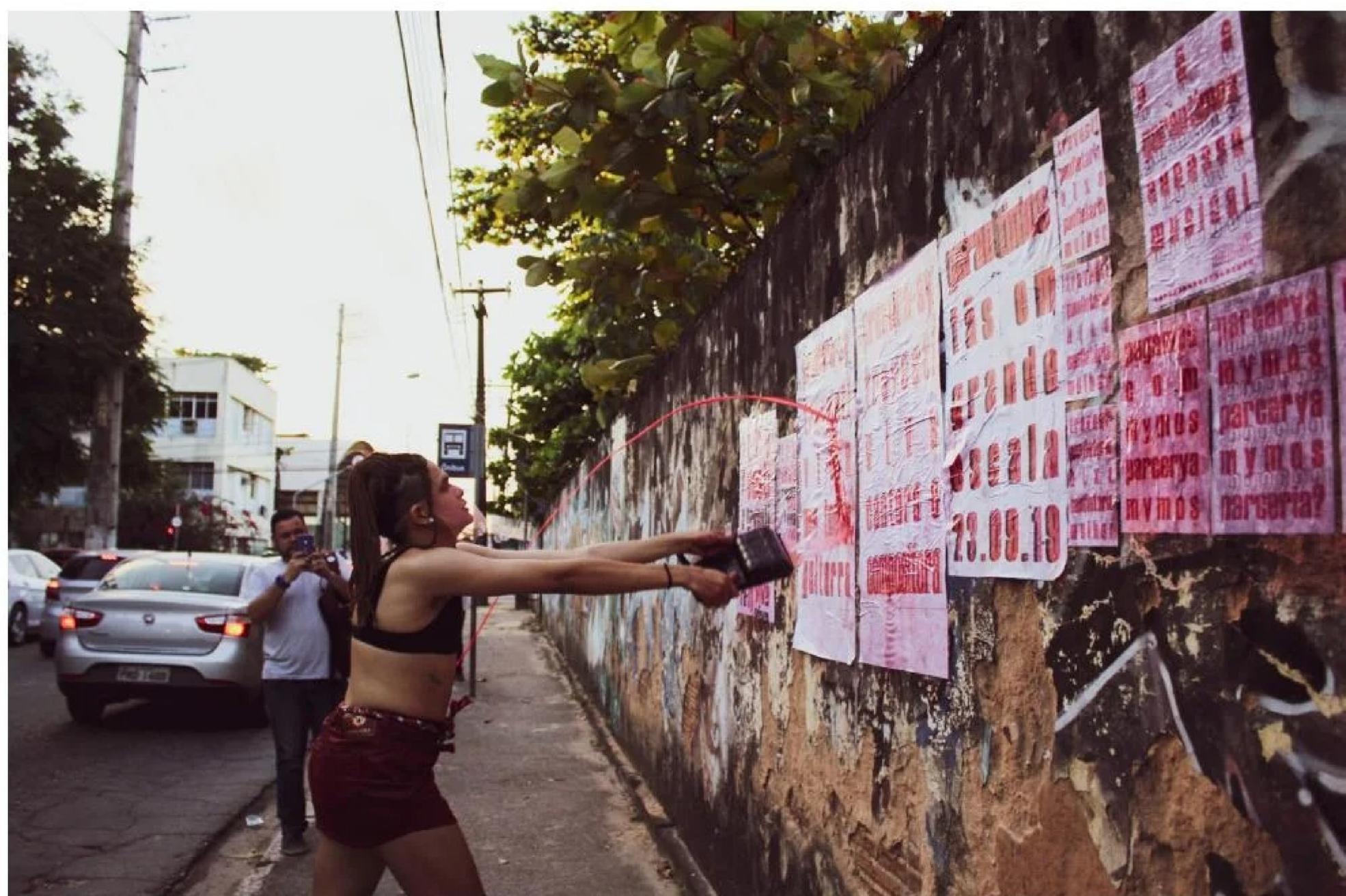
Sy Gomes Barbosa¹ & Natali Carvalho²

Resumo: Um questionamento-resposta panfletário sobre o lugar de um corpo travesti na cidade. Um programa performativo que parte da realidade, mas não para nela, pois anuncia e propõe, através de lambes, a produção de vida. Trata-se de um diálogo pessoal no espaço público, com a rua e quem passa por ela. É a experiência de colar lambes se constituindo uma obra uma com a performatividade proposta. Assim, tal escrito promove uma análise sobre o que foi constituído pela obra e os elementos, questões e reflexões que a acompanharam até a realização do programa, articulando diversas leituras e trazendo-as para o debate. Nesse sentido, as autoras conversam por meio da performance, fotografia e escrita para compor uma escrita performativa que não só descreva, mas seja parte da própria obra.

Palavras-chave: Performance; Escrita performativa; Lambes; Travesti;

1 Sy Gomes Barbosa, é corpa travesti negra, de 20 anos de idade e resistência. É estudante do último semestre de História da Universidade Federal do Ceará. Pesquisadora da multisensorialidade e do processo sinestésico. Como artista, tem desenvolvido trabalhos em performance, música e design há pelo menos 4 anos. Criadora da Synestesia, projeto vencedor da Feira da Música 2019, ocorrida em Fortaleza-CE. Cantora e compositora no Projeto Noodles. Co-criadora e produtora da Festa Gárgula. Viva e em movimento.

2 Natali Carvalho. Tem duas décadas de terra. Curiosa sobre tudo, o que a levou ao jornalismo. Vive arte o tempo inteiro. Não tem muitas certezas, só uma: tem sonhos demais pra pouco mundo. Tenta ser sua melhor versão todos os dias, nem sempre consegue, mas nunca deixa de tentar. No Instagram tá como @artistafalida, na vida tá como gente que é livre demais.



Bixa Panfletária

Foto Natali Carvalho

Performer Sy Gomes Barbosa

Programa performativo: Uma corpa travesti cola lambes, na Rua Juvenal Galeno (Fortaleza-CE), anunciando necessidades de vida.

Trata-se de um questionamento-resposta sobre o lugar de um corpo travesti na cidade. Uma vez que se têm-se no Brasil um projeto político histórico e de Estado para apagar a existência de pessoas trans e travestis, o programa vai propor colocar esse corpo diretamente no cotidiano em que somos apagadas. Vejo que esse apagamento também se relaciona com o aprisionamento e a morte. Pensamos em um nome: “operação tarântula”, que há altura de 1987 caçava, prendia e viabilizava a morte de travestis em São Paulo. Foram pelo menos 300 fichadas e fotografadas, para se verificar o grau de “periculosidade” (PL 0225/2017).

O ser performático é esmaecido com um véu. Quase não se vê, mas está lá. Ou se vê mais do que tudo em volta. Isso porque a nossa existência não foi ameaçada no pretérito somente. É uma ameaça constante, em 2018, segundo a ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais, foram 163 assassinatos. E o estado do Ceará é o 4º lugar no Brasil em morte. Usar um véu no rosto, abaixo dos olhos, dialoga com essas mortes, mas também com a revolta, com a indignação e com a resistência. É luto e movimentação.

Assim, se associando à elementos também descartáveis, esquecidos, efêmeros e marginais, como os lambes, há o estabelecimento de uma comunicação. Há o estabelecimento/construção de uma presença que perdura para além do tempo de performance. É com e através da parede e dos lambes que a travesti que ali está, cisrcuscreve o que ela quer falar. Ela reflete sobre a Arte e sobre sua arte. Esperam que eu fale dor ou, como subalterna, sobre exclusivamente minha experiência de violência, mas há uma tomada de decisão. Decidi falar sobre meus próximos passos na arte, referenciando os passos já dados.

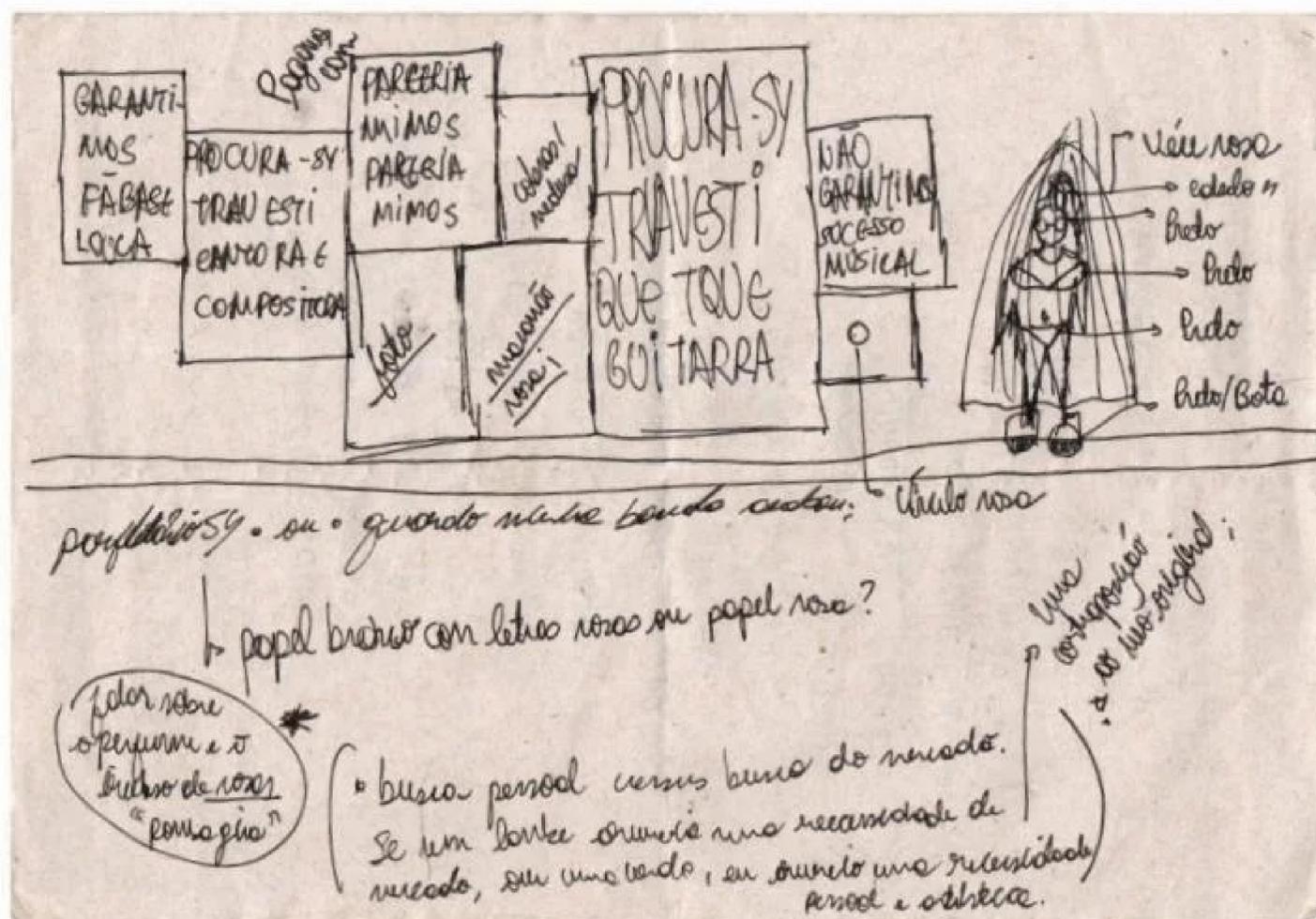
É um diálogo público sobre mim mesma e sobre a produção realizada nos últimos 3 anos com o que chamo nos lambes de “minha banda”, o Projeto Noodles. Assim, faz-se necessário falar rapidamente sobre essa trajetória, uma vez que nesse tempo desenvolvi obras musicais e visuais, como cantora, compositora, produtora e artista visual. Ao anunciar o fim do projeto, no

último mês (agosto), diversas pessoas me fizeram a pergunta “porque acabou?”, mas eu pretendo perguntar “quando minha banda acabou?”. Ela acabou no momento em que dissemos que acabou ou estava há muito já em processo de fim?

Foi na parede lateral da residência universitária Castelo que colei os lambes, local esse em que realizamos já diversas apresentações, no ano de 2017. Na Rua Juvenal Galeno, no bairro Benfica, na cidade de Fortaleza. Essa noção de território é essencial uma vez que para além da conexão com a apresentação de 2017, foi nessa rua que há alguns meses uma amiga não binária sofreu um atentado (tiro na perna), além disso é minha passagem diária para ir até bloco didático de História, na Universidade Federal do Ceará.

Tendo em vista, então, o diálogo que procuro realizar, existe a construção de pontes satíricas e irônicas com elementos do campo da música, como a “guitarra”, instrumento majoritariamente masculino; “cantora e compositora”, provocando minha posição no projeto anterior; “sucesso musical”, elemento almejado por inúmeros projetos; “hit”; “fãs em grande escala”; “parceryas e mymos”, sendo esse elemento uma provocação sobre como somos pagas em nossos processos artísticos e sobre o que nos é oferecido nessa contemporaneidade de redes sociais;

Uma das principais provocações também vem entorno da observação de como pessoas que colam lambes fazem isso. Me pergunto: “como uma trava faria isso?”. Assim, desde a primeira imagem que me veio à mente (croqui 1), pretendia fazer essa ação durante o dia, em horário de pico (meio dia ou ao anoitecer), mas ainda com luz, além de me colocar seminua, com lingerie, sapato preto e cabelo preso. Fiz também a elaboração de um painel, porque mesmo que não tivessem entre si uma ordenação necessária, os lambes em conjunto produzem uma narrativa clara sobre qual diálogo quer se estabelecer.



Croqui 1: Desenhos, anotações e perspectivas para a performance.

Pensei inicialmente num contraste entre preto e rosa. Me perguntando sobre porque utilizar o rosa, encontrei uma lista de palavras que justificassem: cor quente; feminilidade; sensualidade; calor; Tais palavras quando lidas em conjunto me fazem pensar sobre uma tentativa de contraste e associação com a rua e os lambes já existentes na cidade, uma vez que os únicos lambes dessa tonalidade que conheço são de cartomantes, que são mulheres. Assim, me associo à ideia de mulher forte e ancestral, além de sensual e viva, me apoiando em práticas urbanas já existentes.

A roupa utilizada, ou a pouca roupa, coloca uma questão a mim mesma, como vou “falar” de vida travesti de lingerie no meio da rua? Será que eu não deveria fazer isso vestida, para questionar a norma estabelecida? Porém minha decisão foi acertada, uma vez que a roupa, no programa, maximizou e elevou aos olhos de todos a forma como somos objetificadas cotidianamente.

Não preciso estar de sutiã e mini saia para um homem me olhar dos pés à cabeça e me constranger, aquela roupa só me coloca no lugar em que costumeiramente sou vista, além de questionar quem e como pode fazer arte. Afinal, não são muitas obras do cânone que são feitas por uma travesti, ainda mais de lingerie.

Tudo nessa performance pretende desprogramar o cotidiano. Uma travesti na rua, que não está fazendo programa, fazendo arte, colando lambes, marginal e criminal, ao lambes cor de rosa/avermelhados, o véu no rosto, o trajeto feito de lingerie, na calçada e a comunicação estabelecida. O jogo entre o uso comum dos lambes, de anunciar uma necessidade de mercado, e meu uso desprogramado/reprogramado, um lambe usado para proclamar necessidades pessoais e artísticas, assim como para anunciar necessidade de vida.

Com o processo de planejamento eu me vi na necessidade de colaborar com alguém que tivesse mais intimidade da fotografia, ou seja, alguém que estudasse isso e se propusesse a fazer parte do processo comigo. Assim, falei com Natali Carvalho, conhecida com Artista Falida (@artistafalida). Ela já havia me fotografado em um protesto na UFC e pude perceber a delicadeza, mas ao mesmo tempo a potência do trabalho dela, que era de muita atenção e sentimento. Não me furtei, então, de me encontrar com ela e conversar.

Obviamente só uma outra mulher, testiculada ou não, é que poderia estar ao meu lado nessa empreitada. Assim, como minhas amigas que conversei, dentre elas Maria Caironi Ramos, Anauá (Iza Louise), Rosa e Castiel Vitorino Brasileiro, Natali se colocou no lugar de construção da performance. Sinto que foi feita à muitas mãos e muitas conversas.

Foi na conversa que tivemos antes da realização do programa que abrimos um debate sobre memória. No que tange à história oral e escrita, a memória, como fonte, é uma elaboração, uma narrativa e, principalmente, um ponto de vista. Ela seleciona, escolhe, promove e relaciona sujeitos, locais e percepções de mundo. Logo é importante perceber como tem sido constituída a história dos grandes nomes, a chamada história monumental. Ela tem inúmeros vestígios do passado, como estátuas, bustos, livros sobre as famílias, árvores genealógicas, fotografias, enfim, registros.

A cisgeneridade católica, branca e colonial, no Brasil, então tem diversas formas de falar de si, de falar de seus antepassados e de sua história, constituem memória. O que as travestis têm? Sob quais termos se desenvolve nossa memória? Penso que trabalhamos e existimos sob o viés da efemeridade, do que passa rápido e é esquecido. Assim, a História, como disciplina da prática historiográfica só muito recentemente tem se preocupado com nossos corpos. Promovemos, assim, com a ação, uma realocação de discursos. Estamos constituindo memórias, em quem passar por aquela rua, estamos constituindo uma memória que contenha a palavra travesti.

Como diz Raewyn Connell em seu escrito “A iminente revolução na teoria social”, apesar de todo o poder teórico, metodológico e de pensamento da colonialidade,

“o pensamento social na periferia global ocorre sob condições diferentes, tem pressupostos e possibilidades distintas, e suas consequências têm, para utilizar uma metáfora, um centro de gravidade diferente.” (CONNELL, 2012. P.13).

É assim que insisto na ideia de que a efemeridade constitui sim memória e que não para só na reminiscência, mas pode chegar a vestígios históricos mais contundentes, como esse texto, que está sendo escrito nesse momento por uma travesti. Se falamos que um lambe pode ser facilmente retirado ou é consumido pelo tempo, tiremos então fotos. Se as fotos forem esquecidas ou apagarem, falemos então do programa realizado, escrevamos textos e sejamos lembradas. PROCURA-SY TRAVESTI VIVA. PROCURA-SY MEMÓRIA TRAVESTI.

No domingo pela manhã, um dia antes da realização do programa, que aconteceu na segunda (23/09/2019), terminei de editar e produzir os lambes e escrevi sobre o que senti. Assim que terminei fiquei chorosa, tremendo e gelada. Eu havia produzido algo que estava carregado de outras corpos, algo que estava buscando outras como eu e sentia isso a cada vez que abria o arquivo de imagens.

O sentimento de nervosismo veio logo que rolei o PDF que continha os lambes produzidos. Ler tudo em “ordem” trazia uma atmosfera de dor e medo. Medo não só de realizar o programa, mas medo do que iria ser “falado” por aquele dispositivo. Sobre o que estava diretamente escrito. Eram frases como:

“PROCURA-SY TRAVESTI VIVA QUE TOQUE GUITARRA”

“NÃO GARANTIMOS SUCESSO MUSICAL nem hit”

“garantimos fãs em grande escala ??/09/19”

“PROCURA-SY TRAVESTI VIVA CANTORA E COMPOSITORA”

“PROCURA-SY TRAVESTI VIVA”

“PARCERYA MYMOS PARCERYA MYMOS PARCERIA?”

“PAGAMOS COM MYMOS PARCERYA MYMOS”

“QUANDO MINHA BANDA ACABOU? sysysy”

“TRAVESTI PANFLETÁRIA BIXA PANFLETÁRIA MULHER”

Cada uma das frases fazia estremecer em mim um processo diferente. Uma dúvida e ao mesmo tempo um poder. O poder de falar algo e mudar alguma coisa. Será que é isso a arte afinal? Denise Pedron diz que a performance seria esse questionamento sobre a arte, por conta de sua liberdade criativa, “e talvez os artistas recorram a ela como maneira de romper categorias e indicar novas direções.” (PEDRON, 2013, p.1).

Sendo assim, desejo pois romper as categorias de artes plásticas que colocariam meus lambes enquadrados em um lugar engessado de design. Eles são gritos, vozes e constituem corpo. São um dispositivo performático, que utilizado pela corpa que o fez, produz diálogo e é levado a outros lugares e pessoas. Aponto uma nova direção: devemos produzir memória travesti, não com estátuas ou bustos, mas com aquilo que mais comunica, aquilo que é panfletário. Com o que é característico da urbanidade e carregado de cotidiano, que é onde nossa vida escorre. Sou panfletária e faço uma obra nesse teor porque quero que me vejam viva onde geralmente me matam.

Diário - 23/09/2019 (imagem 2)

Às 09:45h – colar papeis para montar os lambes é muito interessante – ouvindo Grimes no computador. No PC é uma coisa e ter impresso na mão algo que desenhei é outra.

14:40h – Natali me encontrou no pátio da história.

14:53h – minhas costas doem e eu começo a me maquiar e alongar.

14:54h – me ofereceram uma tangerina e eu comi.

15:21h – terminei a make e fui comprar a cola – pintei as unhas.

Não achei cola e pedi na coordenação de psicologia, me deram.

16h - utilizei caneta de caderno para fazer o delineado do meu olho

Depois disso começamos o programa.

Encerramos às 17:40h

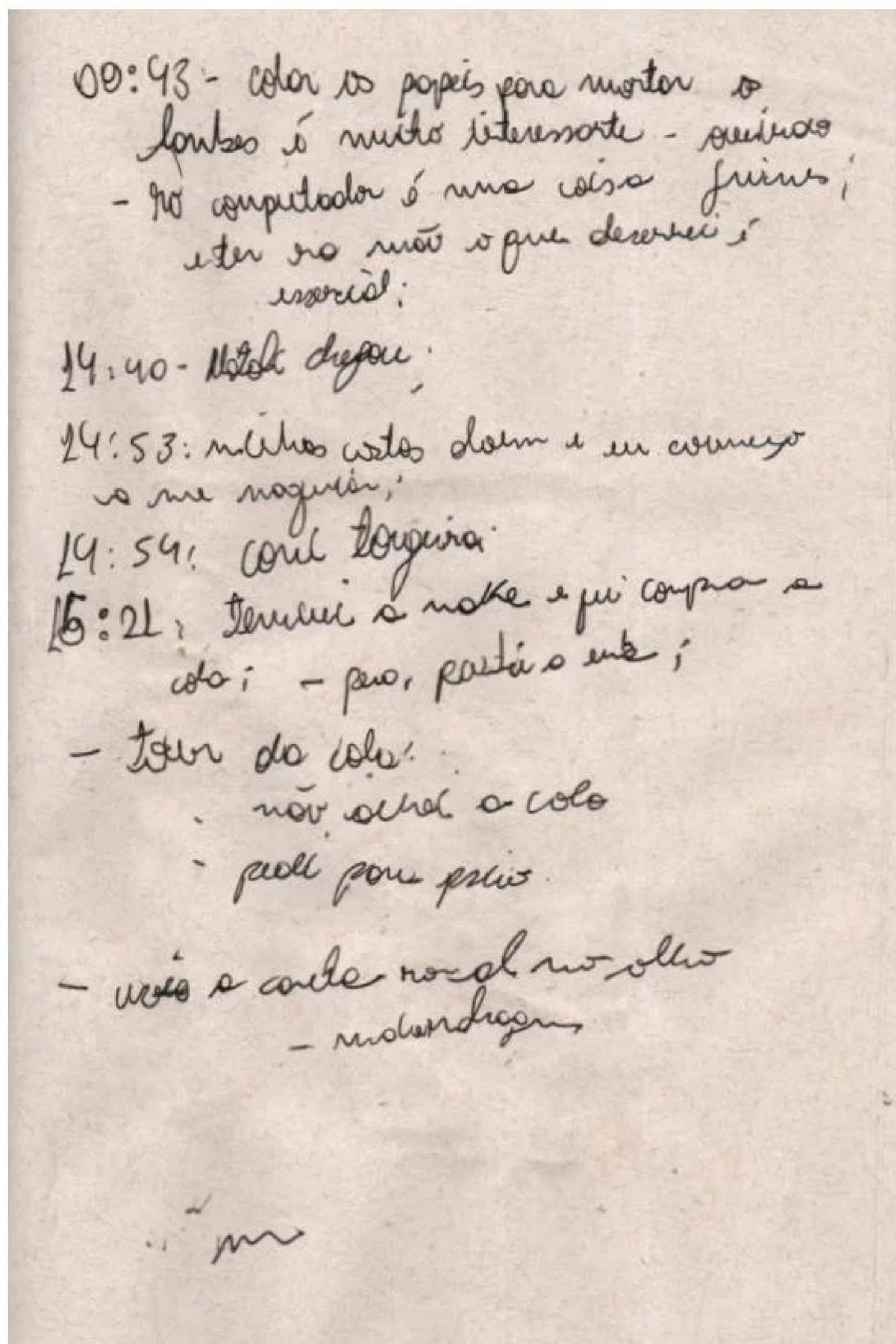


Imagem 2: Diário das horas que antecederam a ação.

Referências:

PL 0225/2017 – Câmara Legislativa de São Paulo - <<https://bit.ly/2So5KGR>>
Acesso em: 25/09/19

Bruna G. Benevides, Sayonara Naider Bonfim Nogueira. ASSASSINATOS E VIOLÊNCIA CONTRA TRAVESTIS E TRANSEXUAIS NO BRASIL EM 2018. ANTRA, 2019.

CONNELL, Raewyn. A iminente revolução na teoria social. RCBS. Vol. 27. Nº 80. Outubro, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2EFOjcy>> Acesso em: 25/09/19

PEDRON, Denise. Performance e Escrita Performática. Cadernos de subjetividade. N.15, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/34Q7n2q>> . Acesso em: 25/09/19

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. outra travessia, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. ISSN 2176-8552. Disponível em: <<https://bit.ly/2sOGMpb>>.h Acesso em: 27/09/ 2019.

Dupla de artistas

Entre o fogo da guerra e o arder da paixão

Fel Barros¹

Tenho mergulhado numa atmosfera própria para descobrir desdobramentos outros. Não sei de onde vem o fogo, talvez do meu signo que é flecha e fogo. Nessa pesquisa meu pai me recordou que aos 3 anos de idade, depois que ele juntou todo o entulho do quintal e tacou fogo, eu me atirei com os dois pés na fogueira. Meu pai disse que eu chorava e ria ao mesmo tempo, que parecia o Diabo. (Risos). Gosto dessa imagem, quem muito está acertado com Deus não se conhece direito, abre chance para a hipocrisia. Temos os dois lados. Meus solados ainda carregam as cicatrizes.

O fogo sempre esteve lá, eu queimava os papéis quando criança e o fogo fazia o papel levitar, era eu diante das faíscas que estalavam, era como se eu pudesse levitar junto do papel queimando. O fogo fazia o corpo pairar no ar. O fogo surge quando nos colocamos em fricção com o mundo, sua função é queimar até o âmago. Para Bachelard “O amor é a primeira hipótese científica para a produção objetiva do fogo” (1999 pag 47), não acreditando que a descoberta do fogo tenha sido causada pela fricção de dois pedaços de madeira ao acaso, mas sim “uma criação do desejo e não uma criação de necessidade”. O fato é que meu trabalho de algum modo fala sobre a violência e eu gosto de

¹ 1987 - Niterói, RJ Artista visual, professor e ator. Graduado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UERJ e formação no programa de Fundamentação da EAV-Parque Lage. Sua pesquisa artística caminha entre as linguagens da performance, fotografia, vídeo e desenho, desenvolvendo proposições como uma forma de concretizar suas alegorias e fábulas. O corpo político-poético como uma forma de manifesto da memória e de seus atravessamentos.

criar fábulas, traçar planos subjetivos diante da imagem que nos viola, que tira nossa vida e existência. “O fogo não há de queimar só de um lado” fala sobre um comando de guerra, sobre a destruição e sobre recolher nossos amuletos em meio às ruínas, as cinzas desbotadas e alcançar novas possibilidades para travessias outras. Também fala sobre força e sobre paixão, sobre cada chama que corre em nossas veias e queima o sangue, fala sobre arder e também ser o fogo que queima, não há de ser só de um lado.

Que nossas chamas nos unam, que nosso fogo seja maior e mais potente, que nos guarde em nossas travessias diante dos abismos. “Sem fermento não há nem arte e nem poesia”. Prosseguir é sempre um ato de coragem.

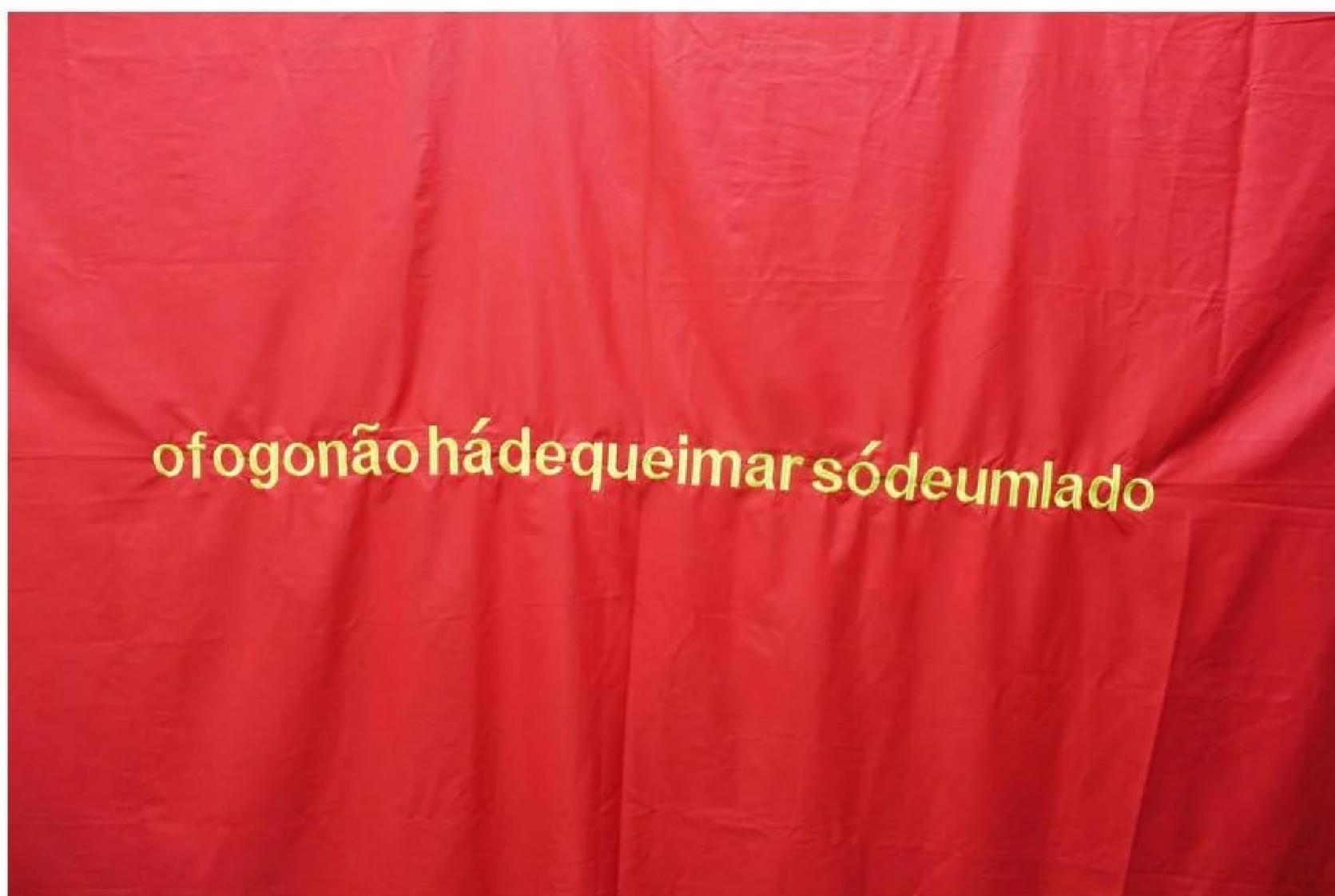


Foto Thiago Saraiva



Foto Vinícius de Almeida

Referências do trabalho:

O fogo não há de queimar só de um lado, 2019
Tecido vermelho, linha dourada e bordado
105 x 133 cm

Caderno especial

Culturas populares e sociedades á margem



arte *Mirtes de Menezes Almeida*

Relato de experiência

O CAMPO, OS ENCONTROS E A PESQUISA

Raíza Venas¹

A minha vida toda cresci com minha vó ao lado. Ela sempre foi a dona das decisões, sempre morou conosco e a gente sempre aprendeu com ela. Isso sempre foi tão forte na minha vida que, quando precisei escrever minha monografia² para concluir a graduação de pedagogia, eu me meti a falar sobre a potente convivência entre crianças e velhos.

A pesquisa foi realizada através do processo metodológico baseado na pesquisa participante, na qual foram entrevistadas quatro crianças – de 04 a 07 anos de idade – e uma senhora de 82 anos. A pesquisa me indicou que tanto aquelas crianças quanto a senhora demonstravam sinais de conformidade em relação aos papéis etários e/ou sociais que exerciam, insinuando experimentar submissão, dependência e desvalorização.

Esta ideia de desvalorização está ligada às exigências produtivas do mundo capitalista, ou seja, o mundo do trabalho, que considera trabalho aquilo que se converte em capital. Supõem-se que a criança e o velho, embora

1 Graduada em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2014), Mestre em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação (ProPEd) na mesma instituição, integrando o Grupo de Pesquisa Infância e Cultura Contemporânea (GPICC-UERJ). Atualmente cursa Licenciatura em Dança (UFRJ) e é membro do Grupo de Pesquisa em Cinema e Dança (PecDan-UFRJ) como bolsista PBPDI. Atenta aos temas que relacionam infância, ancestralidade, danças e cultura popular e os tempos e espaços que contextualizam as experiências infantis e dançantes, assim como as singularidades presentes na pesquisa com crianças
Contato: izavenas@hotmail.com

2 Monografia: Infância e Velhice: Encontros e Desencontros, UERJ, 2014.

estejam dentro da cadeia do capital, uma vez que são consumidores, são menos produtivos, portanto, não contribuem para os lucros do mercado. Desta forma, os modos de olhar para crianças e velhos são influenciados diretamente pelo capitalismo. E isto convidou-me a questionar o conceito de tempo, infância e velhice que circulam entre nós bem como repensar a maneira como lidamos com os sujeitos que vivenciam essas fases da vida – crianças e velhos. Eles são, assim como demais autores sinalizaram, sujeitos sociais atuantes e historicamente constituídos.

No ano de 2015, ingressei na Universidade Federal do Rio de Janeiro para cursar a graduação de licenciatura em dança. O curso é recheado de aulas teóricas, aulas práticas, sensibilização dos corpos e do olhar, performances e pesquisas corporais. Esta graduação ampliou minha visão sobre a dança, sobre o movimento e a interação corporal dos sujeitos. Fui apresentada a uma outra forma de leitura de mundo, dos corpos e do tempo, uma nova forma de enxergar o movimento corporal, que é físico e social, e os movimentos do mundo social, gestual e poético.

O meu olhar tornou-se mais sensível aos corpos dançantes, à interação que os movimentos provocam e ao comportamento gestual dos sujeitos que circulam pelos espaços. Junto dessa transformação, intensifiquei minha frequência nas rodas de manifestações de cultura popular, quais sejam: as rodas de samba, rodas de jongo, rodas de capoeira, pagodes, bailes charme, entre outras. Encontros e eventos que aconteciam por toda cidade iam, cada vez mais, ampliando minhas percepções. Pagodes na zona oeste, rodas de samba na zona norte – bem ao lado dos bailes charme e batalhas de rap, forró e capoeira na zona sul, rodas culturais de música e dança dentro da própria Universidade são alguns dos distintos eventos que foram ampliando horizontes possíveis a fim de tecer sugestões de pesquisa.

Nestes ambientes, percebi que as crianças e os velhos, além de estarem misturados a todos os outros sujeitos participantes das manifestações culturais, que promovem e frequentam os eventos, vez ou outra, exerciam, também, um papel de notoriedade e relevância, diferente do que minha pesquisa anterior sugeriu. Desta vez, percebo que, no contexto da manifestação

cultural, as crianças e os velhos podem estar sob variados enfoques, que não o da dominação e sujeição.

Pensar a forma como lidar com a infância e a velhice no contexto social das rodas de samba me desafiou. A potência da convivência entre crianças e velhos continuava como inquietação, mas tornou-se uma questão ainda maior, acompanhada das várias instâncias de tensões sociais que atravessavam as rodas, a exemplo das questões de cunho racial, marcadores de classe e tensões de ordem religiosa.

Dei-me conta de que as considerações obtidas na minha monografia poderiam ser questionadas. Percebi que aquelas afirmações poderiam ser relativas a alguns contextos e, portanto, eu precisava ampliar meu olhar.

Como meu cotidiano era composto pela assiduidade nas rodas de cultura popular, a minha pesquisa chegou em forma de batucada. Portanto, no mestrado³ tentei ir pelo mesmo caminho temático – investigando as fases da vida – dessa vez no contexto das rodas de samba e jongo. E como a pesquisa é recheada pelo campo, que é feito dos encontros, vamos a ele...

Fui conhecer a Casa do Jongo da Serrinha para me encontrar com o samba, o jongo, os velhos e as crianças de lá. Com a sorte de um dia bom, tive a alegria de ser apresentada à baluarte da comunidade, a Tia Maria do Jongo.

Vendo as fotos dela, percebi seus olhinhos sorrindo junto com a boca e já vi que era encantamento puro. Eu já gostava dela antes de conhecê-la.

Um amigo chamado Mateus, sambista e músico, nos apresentou repentinamente, sem eu esperar, sem cerimônia, no intervalo do samba. Papo vai, papo vem e ela passou pela gente:

- Oh tia Maria aí! Ô tia Maria, tudo bem com a senhora?

- Tudo bem, meu filho!

³ Dissertação: Tem criança na roda!: Percepções da infância nas rodas de samba, UERJ, 2019.

-
- Íza conhece, conhece tia Maria?
 - Conhecer eu conheço, mas nunca fomos apresentadas...
 - Tia Maria, essa é a Íza Venas.
 - Oi, minha filha, coméquetá? – Me perguntou a Tia Maria.
 - Tô bem, e a senhora?
 - Tô bem!
 - Posso te dar um abraço? – Pergunto.
 - Só um? – Ela responde, dizendo um sim com o sorriso.

Eu abraço e agradeço pelo abraço delicioso. Ela é realmente uma velha linda e simpática!

- Viu, Íza, já pode se sentir abençoada. Agora não vai nem tomar nem banho pra ficar com esse axé! – Diz o Mateus sem a menor timidez.

- Toma banho sim, hein garota! Tem que tomar banho! – Diz Tia Maria já saindo, sendo solicitada por outra pessoa.

Um andar pequeno, devagar. Onde ela passa, vai abrindo espaço. O que com seus passos curtos ela demoraria para percorrer em dez minutos pode demorar até uma hora com tamanha demanda. É muita gente pedindo a benção, tirando fotos, querendo um abraço. Ela não recusa ninguém, sempre sorrindo com os olhos.

Sua bengala cansada só não parece mais forte que ela. Sempre com um lenço branco amarrado na cabeça. Vai em frente, devagar... É mesmo uma rainha, com coroa improvisada e calma na caminhada.

Na mesma noite, mais tarde, eu fico mais impressionada quando vejo aquele corpo enrugado e curvado ganhar outros contornos na roda de jongo.

“É outra mulher, não é possível! ... óbvio que não, é a mesma mulher, Íza. Olha os olhinhos dela!” – Digo internamente a mim mesma.

Agora, além dos olhos, o narizinho dela arrebita toda vez que tem que “tabiá”. É que o Jongo da Serrinha se dança diferente dos outros jongs. Não é só jongar e dar a umbigada, tem que “tabiá”. É um movimento de bater o pé um tempo antes do movimento do giro que marca o recomeço da dança.

E tia Maria quando jonga – e como jonga aquela mulher! – eleva o queixo arrebitando e o nariz bem na hora do tempo do “tabiá”. Quando está quase no próximo movimento, ela sorri em cima dos ombros. É lindo! É linda! Nada brilha mais que ela no salão lotado. Nada.

Jonga com sua criança, o seu filho, e depois jonga com outras crianças. Assim, ela e todos os outros participantes da roda de jongo me presenteiam com exatamente aquilo que eu fui buscar: o encontro sincero da pesquisa na roda de cultura popular.

Presenciei que, na roda do jongo, está o umbigo do samba, a herança dos mais velhos e um tipo de beleza que desperta admiração e fascínio. Um toque e uma dança com magnetismo, o encanto.

Embora as sociedades modernas de grande parte do mundo ocidental desprezem os anciãos, marginalizando-os da dinâmica do processo produtivo, em muitas regiões da África, do Oriente e entre algumas tribos indígenas das Américas, o idoso é reverenciado por ser detentor da sabedoria acumulada empiricamente, herança de gerações passadas. E esta reverência se expressa nas manifestações da cultura popular que proveem da diáspora africana – como o samba.

É sabido também que, nas sociedades ágrafas, valoriza-se o testemunho que circula oralmente, histórias que tecem a história, a vida, consolidando as tradições, pilares de uma civilização. Muitos africanos perpetuaram sua cultura dando ouvidos ao que contavam/cantavam os ancestrais. Assim sendo, mesmo transportados para bem longe de seu habitat, preservaram símbolos de suma importância para poderem resistir às agressões de diversas naturezas. Desse modo, nos espaços em que a presença negra é marcante,

percebe-se uma deferência àqueles que conduzem as marcas, sintetizando um mundo bem particular. (CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2015, p. 117).

A retribuição para toda essa trajetória me contempla quando Tia Maria e outros velhos olham nos olhos das crianças e juntos, espontaneamente, jongam dentro da roda. No momento que o público vem a baixo, tamanha euforia de ver as perninhas curtas conversando com as pernas cansadas através de movimentos de celebração da tradição. Aí eu me encontro com a pesquisa! E minha pesquisa ganha vida e sentido além do papel, além do referencial teórico. É como se a pesquisa *se encontrasse* no mundo.

É sempre uma roda como todas as outras, histórica! A mais velha com os mais novos. É a escolhida do mestre Darcy – o cara que transformou o jongo, levando-o para os palcos e introduzindo as crianças em uma tradição que antes era somente praticada pelos mais velhos – escolhendo todos nós para festejar.

É muito mais do que eu consiga dizer. E sei que não é sentido assim só por mim. É só olhar para as pessoas ao redor e ter a certeza absoluta que elas sabem e entendem exatamente do que se trata e do que se sente. É um reconhecimento do que eu nem conheço, mas que parece ser meu, absolutamente.

É um sentimento de ser parte, ser junto e ser inteira. Estado de reencontro. É farra pura! Prazer, diversão mesmo. É o sagrado do tempo com o profano da festa.

Antes de me despedir, devo dizer que alcançar as formas de existir dos sujeitos nas rodas de jongo e de samba significou estar atenta àquilo que não está explícito - algo fundamental em minha prática, pois o samba e a cultura popular, principalmente as que resultaram da diáspora africana, é uma cultura de frestas. Em um país estruturalmente marcado pelo racismo histórico e latente, somente nas frestas, nas apertadas brechas foi que essas culturas tiveram capacidade e força para vigorar e sobreviver, como fazem até hoje. Digo isto por notar que os agentes das rodas de cultura popular sofrem com as múltiplas faces do racismo e seus mecanismos de desqualificação,

que foram muito bem atualizados ao longo do tempo e existem ainda hoje, impedindo a liberdade destas manifestações.

Em janeiro de 2018, aconteceu um grave ataque à cultura popular. A Casa do Jongo teve suas portas fechadas⁴ devido aos cortes de investimento da Secretaria Municipal de Cultura. Com isso, quase 400 beneficiados pelas oficinas, em sua grande maioria crianças residentes na comunidade, ficaram sem as atividades, e o público, de aproximadamente mil e trezentas pessoas, deixou de participar da roda de samba bem como do jongo que acontecia no último domingo de cada mês. A reabertura ocorreu no final do mês de março⁵, após forte pressão do público nas redes sociais.

A cidade do Rio de Janeiro, conhecida como a capital do samba – que marca a identidade nacional – é governada desde 2017 por um bispo evangélico que segue perseguindo a cultura popular, colocando a crise econômica como motivo para impor sua fé e apagar a nossa tradição.

Com a bênção de Tia Maria do Jongo (que foi jogar em outras rodas, desde 18 de maio de 2019), os sujeitos destas culturas e desta pesquisa seguem se reinventando e sobrevivendo, sempre.

Viva a cultura popular!!!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARIÈS, P. *História Social da Criança e da Família*. Trad. Dora Flaksman. 2ª ed. Livros Técnicos e Científicos. Rio de Janeiro: LT, 1981.

BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos/ seleção de apresentação Willi Bolle*. São Paulo: Cultrix, 1986.

BOSI, E. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1997.

PEREIRA, R. M. R.; MACEDO, N. M. R. (Orgs.). *Infância em pesquisa*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2012.

PORTAL DO JONGO DA SERRINHA. Disponível em: <<http://jongodaserrinha.org/>> Acesso em: 21 jan. 2018.

ESPAÇOS DE MEMÓRIAS DIFÍCEIS:

Penitenciária do Carandiru, suas denotações disciplinares e sua potência como resistência

Aline Araujo¹

Resumo: Espaços de memórias difíceis: a produção artística na Penitenciária do Carandiru, suas denotações disciplinares e sua potência como resistência, é parte da minha pesquisa de mestrado, realizada entre os anos de 2016-2018, pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP-Guarulhos. A pesquisa intitulada *Território Carandiru: por uma história da arte que dialogue com a cidade*, teve como objetivo analisar dois espaços de memória: o Museu Penitenciário Paulista (MPP) e o Espaço Memória Carandiru (EMC), dois espaços expositivos que têm como objeto a memória prisional, localizados na zona norte da cidade de São Paulo, região que até 2002 abrigou a Penitenciária do Estado de São Paulo, popularmente conhecida como Carandiru.

Palavras-chave: Carandiru. Espaços de memória. Imagem. Cidade. Apagamento

¹ 1986, São Paulo. Mestra em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo-UNIFESP, na linha de pesquisa Imagem, Cidade e Contemporaneidade. Técnica em museologia e bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes. Atualmente atua como professora na rede municipal de ensino. E-mail: aline.araujo11@yahoo.com.br

Até os anos 1940, a Penitenciária gozou de muita popularidade e baixos índices de reincidência, mas o crescimento populacional e o contexto de ditadura militar a partir dos anos 1960, contribuíram para a superlotação do complexo que culminou, anos mais tarde, em uma das tragédias mais violentas promovidas pelo nosso estado, institucionalmente, em contexto democrático, o Massacre do Carandiru.

O que certamente podemos afirmar é que no dia 02 de outubro de 1992, sábado, após uma partida corriqueira, em um dia ordinário, uma briga banal tomou proporções colossais, com intervenção da Polícia Militar do estado de São Paulo e de equipes policiais das Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA), a Tropa de Choque, o Comando de Operações Especiais (COE) e o Grupo de Ações Táticas Especiais (GATE).

A intervenção resultou, oficialmente, em 111 mortes, e foi divulgada apenas na segunda-feira, 04 de outubro de 1992, após as eleições para governador que ocorreram naquele domingo, 03 de outubro de 1992. O Massacre foi narrado em filme, músicas, obras de arte e várias versões apareceram. Muitas versões e nenhuma resolução, apenas os emblemáticos 111 mortos, nomeados e não justificados.

O julgamento desse caso é repleto de contradições. Em 2001, o Coronel Ubiratan, capitão da operação, é condenado a 632 anos de prisão, por 105 das 111 mortes contabilizadas. Não cumpriu a pena e 5 anos depois foi absolvido pelo Tribunal de Justiça de São Paulo. Inclusive, dois anos após o Massacre, o Coronel Ubiratan se candidatou a deputado estadual, com o número 11.190 e, posteriormente, 14.111, utilizando a narrativa do massacre, apresentando-se com uma postura ostensiva e defendendo o armamento da população. Foi eleito e exerceu essa função até 2006, ano de sua morte².

Foram apresentadas também denúncias contra 120 policiais. Desse total, 79 foram a júri popular em cinco julgamentos, resultando em várias condenações que também foram anuladas em 2016.

2 Disponível em: <<https://bit.ly/2SdHAyF>>. Acesso em: 13 dez. 2017

Um dos pontos que justificam a morosidade e as contradições das decisões judiciais é a falta de provas, apesar dos relatos e depoimentos dos sobreviventes. Outro ponto é ilegitimização da narrativa sobre o Massacre. Ivan Sartori, relator do processo, considera que houve apenas uma ação em legítima defesa.

Apesar de em abril deste ano o Superior Tribunal de Justiça ter solicitado a revisão do julgamento que absolveu os policiais condenados, o Tribunal de Justiça de São Paulo não apenas manteve as anulações das sentenças, como prevê a anulação de júri nesse processo, ainda sem resolução. O Massacre estabeleceu novas diretrizes para a gestão carcerária no Estado Penitenciário.

Com essas alterações o governo do Estado, lentamente, foi implementando seu novo projeto. Dez anos correram até que, de fato, o Carandiru fosse esvaziado, os presos³ remanejados e iniciado seu novo projeto: O Parque da Juventude.

Durante os primeiros anos o Parque foi motivo de orgulho, tanto institucional, quanto para a comunidade. Ocorreu um reaquecimento imobiliário, foi notável o aumento de condomínios na região. Diversas manchetes anunciavam a ‘revitalização’ do espaço do Carandiru e seus novos ares. Jovens frequentam o local, um espaço sem limitações de uso, sem barreiras e muros, aparentemente.

3 O Ministério Público (MP) utiliza diversas nomenclaturas para denominar o preso. Porém, nesse estudo, utilizaremos o termo preso, considerando estudos, principalmente o artigo Uma questão de terminologia (LEIVA, 2011). Uma análise objetiva e sucinta, afirmando que os usos de outras terminologias buscam aliviar a real condição que essas pessoas vivem e conclui: A demonstração de preconceito não está vinculada somente na palavra preso e sim, na concepção que a sociedade tem de quem é esse preso. Podem-se mudar os termos, mas se não houver mudança na postura da sociedade frente aos problemas gerados pela segregação social dessas pessoas, muito em breve, reeducando será substituído por outro termo mais moderno e os presos continuarão na sua condição de subalternidade, de lixo social. Sendo assim, já que a pesquisa busca trazer à tona uma reflexão sobre esse contexto e sua produção, acreditamos mais adequado o uso de um termo que retratem a verdadeira forma que essas pessoas são vistas e tratadas.

O Parque, já em seu início, contava nas divisas com alguns muros muito significativos simbolicamente. Um deles era o do limite da própria penitenciária, que se tornou, entre as vegetações, um espaço cenográfico.

Outra delimitação, não muito distante desse muro, é a da Penitenciária Feminina de São Paulo, ainda ativa até os dias atuais. O que também apresenta uma simbologia relevante, já que, como veremos, as mulheres não têm muita representatividade quando se trata de reconhecer sua presença e experiência no sistema prisional.

E o último muro⁴, mas não menos importante aliás, o mais relevante para as hipóteses dessa pesquisa, é o que exclui o MPP do Parque da Juventude, o Museu não integra o projeto do Parque, estando visivelmente excluído da ideia de ‘revitalização’ do Carandiru. Fato relevante, pois museus e centros culturais estão diretamente associados a outros processos de revitalização urbana no Brasil e no exterior. Aqui ele foi banido.

O projeto que surgiu como símbolo de esperança em substituição a seu passado de violência e massacre, vem se desenhando com pouca eficácia. Não foi suficiente cobrir com grama, apenas visualmente, as feridas teimam em aflorar. Os espaços de memória e os casos expostos nessa pesquisa apontam que as imagens são sintomas de uma história, que apesar de sangrenta, exige ser contada.

Com base nessas informações, estabelecemos uma investigação sobre as diferentes possibilidades de transformação de territórios, materiais e imateriais, por meio do urbanismo e da arte, da museologia e da expografia, de imagens e objetos do cárcere diante de um complexo prisional como o Carandiru e sua desativação parcial.

4 Quando iniciei a pesquisa, somente os muros vizinhos ao Parque delimitavam seu espaço, porém, recentemente, utilizando como justificativa as depredações que o Parque vinha sofrendo desde meados de 2016, ocorreu como primeira medida antecipar o seu fechamento diário, que inicialmente era às 22h, para as 18h, contando com cavalarias da Polícia Militar para isso. O que se agravou com a colocação de portões e restrições para entrada.

Nossa pergunta reside em compreender como a história do sistema estatal de controle, punição e violência, com as situações induzidas e vividas pelo encarceramento em massa, pode ser trabalhada no campo da memória social e dos direitos de reparação. Isto é, como essa experiência traumática na relação entre Estado e Sociedade pode ser abordada tanto no campo das políticas públicas quanto no campo do discurso e da arte, com suas estratégias simbólicas, para que essa história possa ser conhecida, revisita e reinterpretada.

Nossa história recente conta com vários exemplos memorialísticos que assistiu inclusive espaços e experiências ligadas à dor, ao sofrimento e ao trauma. Esses locais possibilitam um trânsito entre a história e a vivência presente, alargando a concepção de patrimônio cultural:

Há aqueles patrimônios, que são difíceis: de difícil leitura na trama da cidade, de difícil restauro por seu estado de ruína e abandono, ou de dolorosa rememoração. Paul Ricoeur nos fala da memória difícil, daquela que se entremeia do dever de recordação – ou melhor, do dever de não esquecimento. É a que devolve às coletividades a compreensão das lacunas do passado, permite que se trabalhe o luto e a dor, e que aquilo que não pode ser compreendido possa ao menos ser narrado. (MENEGUELLO, 2014).

Os primeiros espaços de memoriais e museus dedicados aos patrimônios difíceis apareceram após a 2ª Guerra Mundial como reflexo, especialmente, do Holocausto, e em seguida, pela necessidade de discutir os problemas sociopolíticos de seu tempo. Alguns são implantados nos próprios lugares de memória onde os fatos ocorreram, por exemplo, a “Casa de Anne Frank” (Holanda); outros em prisões, estações de trânsito de judeus, ou mesmo em edifícios públicos e clandestinos utilizados para detenção, tortura e desaparecimento.

Na América Latina, há casos como o Museo de la Memoria, na Argentina, criado junto ao espaço da Escola Superior de Mecânica da Armada (ESMA), onde

funcionou entre 1976 e 1983 o Centro Clandestino de Detenção, e o Memorial da Resistência de São Paulo, no Brasil, local onde funcionava, entre 1940 e 1983, o Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS/SP), lugares marcados por torturas, desaparecimentos e mortes desvelam a emergência de políticas de memória que intencionam patrimonializar passados traumáticos como forma de apaziguar o presente e como reparação às vítimas, servindo como exemplos para que isso não mais se repita.

Os espaços de memórias difíceis relativas à memória do cárcere, em sua maioria, são relacionados diretamente com o espaço físico, sendo o caso mais popular a Penitenciária de Alcatraz (EUA) e o Museu do Cárcere no Ecomuseu Ilha Grande, no Rio de Janeiro.

A formatação desses espaços está vinculada a iniciativas governamentais ou não governamentais, por exemplo, o Museu do Cárcere, que é administrado e foi instalado por iniciativa da UFRJ. Espaços de memória que lidam com o cárcere ainda são uma experiência recente, tanto para a museologia quanto para a História, e isso é uma informação relevante para quem os estuda.

Posto que o lugar de fala construído nesses espaços emerge em camadas muito profundas e de forma muito discreta – e aqui podemos colocar em prática uma pergunta feita por Rosalyn Deutsche⁵ acerca da visão pública –, que tipo de visão pode superar a apatia e responder ao sofrimento dos outros?

O MPP é uma instituição concebida com o intuito de estudar a cultura prisional, atuante desde 1939, com alguns hiatos, sendo que a partir de 2014 ocupa um antigo edifício reformado da administração penitenciária. Já o EMC foi instituído pelo decreto estadual n.º 52.112 de 30 de agosto de 2007, na Secretaria de Relações Institucionais, e ocupa desde 2008 a parte térrea da ETEC Parque da Juventude.

Ambos trabalham com acervos que têm uma história íntima com a Penitenciária do Carandiru e seus territórios materiais e imateriais, ao

5 DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera dos tempos de guerra. In: *Concinnitas*, ano 10, n. 15, v. 2, 2009.

analisarmos os acervos e exposições, é evidente a potência dos materiais artísticos e dos conceitos discutidos nesses espaços, bem como da relevância social dessas discussões. Mas, ao minar as possibilidades de visibilidade, é minado também a potência do debate público.

No discurso institucionalizado do MPP é possível compreender as raízes do pensamento instrumental da ação do Estado e sua tecnocracia, que o distancia de uma abordagem mais humanizada em relação aos temas e problemas do encarceramento. Ao mesmo tempo que reforça as diferenças entre o preso e os não-presos, o MPP deixa ver um contra-discurso, quando dá visibilidade às imagens artísticas do cotidiano prisional, demonstrando que talvez o encarceramento não aparta o preso de sua humanidade e imaginação criadora.

No EMC, por outro lado, encontramos o olhar de um grupo curatorial sobre os presos, um olhar mais pautado na expografia contemporânea. Há sempre o risco de estetização e seus objetos, que destitui de realidade os acontecimentos, o que seria outra forma de alienação do preso em relação a sua condição de sujeito. Mas, a força da matéria, mesmo estetizada, não anula as potências de seus objetos e seus produtores, inquietos que reafirmam sua humanidade, revivendo e reinventando seu espaço e suas identidades.

Ao iniciar a análise dos espaços de memória, deparei-me com a questão de que os discursos mais convencionais da Museologia e da História da Arte não possibilitariam uma compreensão plena desses espaços, tampouco fazem jus às possibilidades de que seus acervos apresentaram. Meu projeto de pesquisa pretendia desnudar quais mecanismos o Estado fazia atuar não pela visibilidade e estruturação desses espaços de memória, mas ao contrário, em serviço da sua invisibilidade — o que de alguma forma explica sua precariedade. Porém, no curso da pesquisa e das análises, o problema que se estabeleceu foi o de ler as obras e os espaços por suas peculiaridades, como discursos institucionais, mas também como discursos de resistência, capazes de evocar a aparição do outro, em sua dor e sua memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que restou de Auschwitz. São Paulo: Boitempo, 2008

AMARAL, Cláudio P. Prisões desativadas, museus e memória e memória carcerária. Revista Brasileira de Estudos Políticos | Belo Horizonte | n. 113 | pp. 289-334 | jul./dez. 2016

ARENDT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016

CYMBALISTA, Renato. Mobilizações da memória em lugares de morte em São Paulo: Flavio Sant'Anna, Edson Neris, Andrea de Mayo. In Revista do Centro de Pesquisa e Formação/nº5, setembro 2017

CYMBALISTA, Renato; FELDMAN, Sarah; Külh, Beatriz (orgs.) Patrimônio Cultural: memória e intervenções urbanas. São Paulo: Annablume: Núcleo de apoio a pesquisa São Paulo, 2017

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história in: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012

BISILLIAT, Maurren (org.). Aqui dentro páginas de uma memória: Carandiru. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003

BORGES, Viviane T. O patrimônio cultural e as prisões apagamento e silenciamentos.

História: Questões & Debates, Curitiba, volume 65, n.1, p. 285-303, jan./jun. 2017

DAVIS, Angela. Estarão as prisões obsoletas? Rio de Janeiro:Difel, 2018

DIAS, Camila Caldeira N. Encarceramento, seletividade e opressão: a “crise carcerária” como projeto político. Revista Análise. Nº28. Junho/2017

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Conceitos-chave de Museologia. Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013.

DIREITOS HUMANOS. Direitos Humanos ATOS INTERNACIONAIS E NORMAS CORRELATAS. Brasília: Secretaria de Editoração e Publicações Coordenação de Edições Técnicas, 2013.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera dos tempos de guerra. In Concinnitas ano 10, vl. 2, número 15, 2009

DIAS, Camila C.N. – Encarceramento, seletividade e opressão: a “crise carcerária” como projeto político. In: Friedrich Eberte Stiftung Brasil

FLORES, Maria Bernardete R.; PETERLE, Patrícia (org.) História e arte: herança, memória, patrimônio

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987

MACHADO, Cecília; LIMA, Marcos; BARROS, Karina. Espaço memória Carandiru e o curso técnico de museologia da ETEC parque da juventude. Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação. São Paulo, v. 12, n. especial, p. 13-32, jul./dez. 2016.

MACHADO, Cecília; LIMA, Marcos; BARROS, Karina. Espaço memória Carandiru e o curso técnico de museologia da ETEC parque da juventude. Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação. São Paulo, v. 12, n. especial, p. 13-32, jul./dez. 2016.

SILVA, Sueli S.; SAQUET, Marcos A. Milton Santos: concepções de espaço e território.

NAVES, Rodrigo. O vento e o moinho: ensaios sobre a arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das letras, 2007

A ARTE AFROBRASILEIRA E A CERÂMICA

A memória e ancestralidade na construção de bonecas

*Priscila Leonel*¹

Resumo: Este artigo é parte da minha pesquisa de doutorado que desenvolvo no Instituto de Artes da UNESP-SP, na linha de pesquisa Panorama da Cerâmica Latino-Americana. Esta pesquisa busca discutir conceitos de ancestralidade e de memória negra na cerâmica contemporânea, conceitos estes que perpassam minha produção artística. Lanço-me em um mergulho histórico, afetivo, antropológico e artístico e dele nasce uma produção artística, que se coloca frente as questões históricas que me atravessam enquanto artista negra. Parte deste processo foi pesquisar textos e produções de arte afro-brasileira, buscando raízes que acalentassem certas lacunas de memórias e tento entender como a estética do cotidiano familiar e ancestral se reflete na arte. Portanto, essa pesquisa também é um revisitar o trabalho de artista negros que compõe o cenário da arte contemporânea, porém muitas vezes a margem da história da arte oficial. Encontro nestes trabalhos acolhimento, afinidades poéticas e processuais.

Palavras-chave: Arte. Cerâmica. Ancestral. Arte afro-brasileira. Memória

¹ Doutoranda do programa de pós-graduação em processos artísticos no Instituto de Artes da UNESP/São Paulo e Professora de Cerâmica do curso de Artes Visuais da FAAC-UNESP/BAURU. E-mail: Priscila.lleonoel@gmail.com

A pesquisa

Das muitas leituras indigestas, porém fundamentais, sobre a questão do negro no Brasil e das visitas a exposições de artista negros, seguidas de pesquisas, por textos de crítico, em catálogos e portfólios, nasceu um anseio íntimo de usar a argila, com foco na cura de todo esse processo social de racismo que segrega o corpo negro. O estudo da argila tem me mostrado que a escolha da materialidade, do seu acabamento e de sua apresentação são fundamentais para compor uma obra que será percebida e sentida em camadas, e desta maneira a argila tem se mostrado com um elemento intrinsecamente ligado a ancestralidade, em sua essência, pelo seu processo e suas relações históricas.

Assim, neste texto que segue, busco pensar o significado e o peso da ancestralidade na minha produção artística, de forma consciente e muitas vezes inconsciente, além de fazer uma busca por auto reconhecimento, entendimento de identidade, memória, coleção e percurso, juntando esforços para conhecer a arte afro-brasileira um pouco mais a fundo e olhando para o que se tem em arte cerâmica afrodescendente norte-americana e nos países da África contemporânea. Foi preciso reconhecer este espaço de fala e as narrativas que permeiam estas criações afrodescendentes contemporâneas, fui me encontrando, me permitindo estar neste lugar de artista e reconhecer meu contato com o mundo. A partir deste momento desloco os paradigmas que envolvem a minha produção e tendo a perscrutar um novo olhar para esse caminho artístico.

Pensar raízes culturais e ancestralidade são temas que aparecem de muitas formas de trabalhos artísticos contemporâneos e configuram uma busca, um olhar às origens, com respeito, com admiração, como um ato de acolhimento de nossa própria história. Sabendo que no inconsciente há muitos conteúdos que prevalecem no inconsciente coletivo, sendo assim essa busca torna-se mais do que um voltar-se para um eu ensimesmado, mas abre espaço para um encontro que pode se tornar profundo e potente na pesquisa poética. A tese de doutorado de Flavia Leme de Almeida traz uma reflexão muito cuidadosa e assertiva deste viés da ancestralidade;

Quando se reflete sobre as referências antepassadas, que façam conexões com os elementos herdados culturalmente, penetra-se em camadas profundas que podem estar adormecidas pelo tempo. Cava-se o terreno fértil com as próprias mãos. Acessa-se sua ancestralidade. Encontra-se com suas raízes afetivas e biológicas. Circunscreve-se sua linhagem. Direccionam-se seus caminhos. O ato de olhar para esse universo particular pode ser difícil, complexo, moroso, já que se abrem feridas que não sangravam mais. É expor-se dentro para fora, é virar-se do avesso. (ALMEIDA, 2018, p. 101)

Descobri que havia mais a saber do que a nossa própria existência, havia os antepassados, seus percursos, que se ligam a vida presente, pela cultura, pela tradição e pela memória. Não se tinha como falar da artista e da cerâmica sem antes adentrar esse caminho e olhar para quem era a artista e quais temas estavam implícitos em seu discurso. Afinal, um corpo é possuidor de uma história de vida, que se alimenta de um processo dinâmico atravessado por experiências criativas, em constante formação e transformação. (GAUDÊNCIO, 2014, p.121).

Assim, a ancestralidade aparece como tema chave para pensar algumas questões como memória, identidade e arte afrodescendente, pois torna-se fundamental pontuar os eixos que percorrem este discurso da própria obra. Saber que primeiro é importante discutir as relações, os lugares sociais que geram aconchego ou desprazer que precisam ser revistos, e repensados. A ancestralidade aparece quando a ideia de continuidade se faz presente, na busca por uma história e uma memória que, para uma negra brasileira, é algo quase que um sonho, um devaneio, pois essa relação histórica lhe foi negada logo, por um contexto político e social que fez questão de apagar dos registros da história oficial todas as ações dos negros escravizados e seus descendentes.

Assim, me vi neste lugar, adulta, mulher e artista, precisando encontrar minha história para me sentir inteira. Segundo Bosi (1994, p.74) há dimensões

da aculturação que sem os velhos, a educação dos adultos não alcança plenamente: tornar presente os que se ausentaram. Não se deixam para trás essas coisas. Essa força, essa vontade, que traz do passado as vivências que ainda estão em nós e não percebemos como algo que passa despercebido, alguma coisa no nosso hábito de sorrir ou no andar.

Arte Afro-Brasileira

A produção artística, conhecida, como arte afro-brasileira, fala das relações, descendentes de escravizados, na sociedade brasileira, que adentraram o sistema da arte, trazendo novas questões, outras histórias e ampliando possibilidades estéticas. É neste campo de conhecimento que esta pesquisa está inserida, encontrando seus atores, seus meios de fala e realizando um levantamento de alguns trabalhos e exposições significativos, a fim de melhor compreender como arte afro-brasileira está acontecendo em São Paulo. Há vertentes que entendem a arte afro-brasileira a partir das transformações do que era feito em África e passa a ser produzido no Brasil, ficando especificamente questões religiosas, como se dariam estas ressignificações em solo brasileiro. Para a atual pesquisa, porém interessa o que tem sido criado em arte pelos afrodescendentes a partir das suas experiências em solo brasileiro, podendo recorrer ou não a uma estética ou uma religiosidade africana. O pesquisador Hélio Meneses (2018) disserta sobre que disputas e sentidos o uso do termo Arte Afro-brasileira tem mobilizado. Para além das questões semânticas, há também as questões políticas, este campo. Cabe neste contexto trazer a fala de Lilia M. Schwarcs (2014) quando ela afirma que não se passa imune pelo fato de ser o último país do mundo a abolir a escravidão. Ser afrodescendente é ser herdeiro de uma história. É uma identidade.

Temos uma definição apresentada pela curadora da Mostra Brasil 500 Anos, Marta Heloísa Leuba Salum, ela considera que a arte afro-brasileira é, antes de tudo, contemporânea:

Uma produção que ganhou nome no século XX e passou a ser reconhecida como qualquer manifestação plástica e visual

que retome de um lado a estética e religiosidade africana tradicional e de outro os cenários socioculturais do negro no Brasil. (SALUM, 2000)

Por consequência, inclusive da perpetuação do racismo estrutural que está inserido nessa sociedade, ser afro-brasileiro tem criado formas mais complexas de expressão artística do que se havia imaginado quando a nomenclatura começou a ser usada.

Artistas da cena na arte afro-brasileira

A partir de um levantamento de artistas contemporâneos afrodescendentes que discutem questões do racismo, no cotidiano do descendente afro-brasileiro contemporâneo, fui observando uma reincidência das temáticas de negritude e ancestralidade. Assim, estes temas são tratados nos diversos suportes e linguagens artísticas e apresentam uma relação muito forte com a memória que falta na relação de historicidade que perpassa suas famílias e é levado, em última instância, para suas relações no âmbito do coletivo, como parte de um povo que passou por um apagamento de sua história em diversos níveis, não só artístico, mas político e social também. Assim, tornou-se de fundamental importância que esse estudo percorresse o caminho das produções artísticas, na esperança de que outros afrodescendentes possam encontrar mais facilmente todas essas histórias juntas e espero que façam muito antes do que o tempo que levei para reunir esses conteúdos, entendê-los e me apropriar deles.

Alguns artistas os quais fizeram essa história precisam ser citados, como: **Heitor dos Prazeres** que nasceu em 1898, representa a trajetória de sobrevivência, luta e resistência da população negra no cenário urbano do Rio de Janeiro. **Abdias do Nascimento**, foi principalmente militante da luta contra a discriminação racial e pela valorização da cultura negra. **Rubem Valentim** quem inicia nas artes visuais na década de 1940, o artista tem

como referência o universo religioso, principalmente aquele relacionado ao candomblé ou à umbanda. **Mestre Didi** atuante entre 1946 e 1989, publica livros sobre a cultura afro-brasileira, alguns com ilustrações de Caribé. No ano de 1966, viaja para a África Ocidental e realiza pesquisas comparativas entre Brasil e África, contratado pela Unesco. **Sonia Gomes** que é natural de Caetanópolis (MG), seu trabalho remete tanto as festas populares de matriz afro-brasileira como a folia de reis, congo, reisado e ao catolicismo mágico, tanto como às tradições africanas. A artista **Yêdamaria**, foi colocada no grupo de artistas afro-brasileiras por seus questionamentos e sua postura crítica sobre as temáticas afrodescendentes. Fecho este ciclo de grandes artistas na história da arte afro-brasileira pós século XX, como nome de **Emanoel Araújo**, que além de artista é um entusiasta que estimula a arte produzida por afrodescendentes. depois de ser diretor da Pinacoteca de São Paulo e logo depois pôde abrir o Museu Afro Brasil, que no início possuía uma coleção quase que inteiramente composta pela sua coleção de arte africana e afro-brasileira.

Busquei, então, alguns artistas negros que trabalham com a argila para discutir assuntos de racismo, identidade, lugar social e ancestralidade, na arte contemporânea. Dentre eles Dalton Paula, com a obra “*Caminhos do Tabaco*”, Thiago Sant’ Ana, com a obra “*Nas Coxas*”, Lídia Lisboa, com a obra “*Cupinzeiros*” e Leandro Junior, com a obra “*Ventre Livre*”. Vale apresentar aqui dois exemplos de mulheres que marcam essa discussão: Rosana Paulino e Gabriela Marinho. **Rosana Paulino** é Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e aborda questões que ainda costumam ser bastante omitidas, como as discussões de gênero e da escravidão e do papel do negro na sociedade, é possível ver a artista e suas obras a fim de melhor se aproximar de sua poética (fig. 1 e 2).



Fig. 01 - Rosana Paulino e obra Rainha [Queen], 2006.
Disponível em: <<https://bit.ly/2sSyAo1>> Acessado em 10 set. 2019.



Fig. 02 - Obra Casulos, 2003
Disponível em:
<<https://bit.ly/2sWUy96>>
Acessado em 10 set. 2019

Gabriela Marinho cresceu em São Gonçalo- RJ, construiu o Ateliê como uma forma de provar para si mesma que é possível ser ceramista tendo poucos recursos financeiros, desde a compra de uma argila de qualidade até a construção de um forno artesanal. O seu espaço de criação se chama Ateliê Kianda e nasceu da necessidade de estudar e produzir cerâmica a partir da africanidade. Ela se encontra em um processo de construção de uma artística protagonizada majoritariamente por mulheres negras, assim foi construindo sua poética, bem apresentada pela obra icônica do coração humano (fig. 3).



Fig. 03 - Coração - Parte de uma instalação de Gabriela Marinho. Disponível em <https://bit.ly/2SdKWSh>> Acessado em 10 setembro de 2019.

O estudo da argila tem me mostrado que a escolha da materialidade, do seu acabamento e de sua apresentação são fundamentais para compor uma obra que será percebida e sentida em camadas, e a argila se mostra intrinsecamente ligada a ancestralidade, em sua essência, seu processo e suas relações históricas.

O imaginário das bonecas

Falar de bonecas, muitas vezes é falar de algo sagrado. Às vezes quando estou trabalhando com a cerâmica lembro de mim, quando era criança, do que eu gostava de fazer, dos experimentos, dos olhares longos para um mesmo ponto. Lembro de passar horas, olhando para o mesmo ponto. Esses dias eu tive a oportunidade de me sentar em uma calçada e ver o mundo do ângulo de uma criança e as memórias voltaram como carneiros saltitando. Dava-se o encontro comigo e com as memórias. Fagulhas foram ativadas. E neste momento da pesquisa teórica me proponho a buscar relações, tentando encontrar as raízes dessas construções de bonecas que tem me acompanhado ao longo dos últimos sete anos e que ainda é a melhor forma que encontro para comunicar.

Criar uma boneca, seria inventar um corpo fora do corpo, dar forma ao corpo despedaçado. Seria a criação de uma obra em forma de boneca uma estratégia psíquica para lidar com problemas aparentemente grandes demais para lidar com isso de forma apenas subjetiva, precisando dar caracterização palpável aos sentimentos e emoções? Que signos estão contidos nesta imagem da boneca? Inventar mundos, amigos imaginários... Para dar conta, sustentar o que na infância ainda não é possível dar conta e nem sustentar. O trecho abaixo é um pequeno exemplo desta sensibilidade e delicadeza que encontro no olhar da artista Vitória Fava e que me instigam, por tangenciar alguns tópicos muito importantes que reverencio na produção cerâmica. Fava nos diz: Sou a feminilidade do trabalho repetitivo contido. Sou o laço na cabeça da primeira foto da minha bisavó. Sou a boneca e a menina, e a voz baixinha que murmura seu imaginar. (FAVA, 2018)

A minha primeira obra foi uma mulher forte, com seios grandes, uma mulher equilibrada pela posição das pernas em lótus, porém seus braços não remetem a equilíbrio ou estabilidade. Sua pele se fez negra, pela queima, mas o preto não ocupou todos os espaços, deixando manchas como rastro da queima primitiva. Neste tipo de queima não se controla o processo, mas se aceita o

que sai do forno. A mancha pode ser vista como uma marca dessa mulher, do hibridismo cultural, da mistura da qual ela se constitui. Essa peça não fala só de feminino, mas traz a questão racial e cultural como uma discussão sobre um conjunto de valores, de processos identitários e de memórias.



Fig. 4 – Obra “Corpo em meditação”, de Priscila Leonel
Cerâmica – queima primitiva – 2013. Fonte: Arquivo Pessoal da artista

Assim, estas peças foram sendo moldadas, carregadas de vivências e lembranças e, muitas vezes, de apegos, mas que brotavam livremente em pequenas recordações já esquecidas ou enterradas há muito tempo, que ressurgiam de forma involuntária durante o meu processo de criação.

Durante a pesquisa do doutorado as bonecas estão passando por transformações, como espelhos de um processo de descoberta de identidade também digerindo e degustando os novos conhecimentos, amadurecendo, acompanhando essa jornada, como é o caso da boneca (fig. 5) que aparece na sequência.



Fig. 5 – Obra de Priscila Leonel
Foto: Priscila Leonel – Acervo Particular da artista - 2018

Essas bonecas representam o surgimento de uma obra expandida, com perguntas que se sobrepõe a respostas, a partir da percepção de um sentido de distopia. Não se fixando em encontrar um procedimento artístico que define o sentimento ou as reflexões, mas examinar a materialidade e suas possibilidades, seus circuitos, assim como tornando cada vez mais contundente o entendimento da sociedade e das relações que perpassam o corpo da artista negra, não por acaso a força poética está nas observações feitas pela artista das narrativas da vida e da memória, como na imagem da composição (fig. 6) que foi realizada durante uma residência artística na cidade de Tracunhaém –PE.



Fig. 6 – Obra IV, de Priscila Leonel
Foto: Priscila Leonel – Acervo Particular da artista – 2018

Considerações finais

Como um ponto de partida, para essa reflexão e construção poética, de nada adiantaria uma pesquisa teórica sem a possibilidade de desdobrar estes encontros com a minha própria história, e a partir desta demanda selar um trabalho artístico que me permita ressignificar certas estruturas que durante muito tempo estiveram rígidas. Para trabalhar com este tema é preciso se permitir, alcançar lugares escondidos da memória, descobrindo o que é ancestralidade, de fato e o quanto esse mar de informações, cultura, linguagem faz parte de mim, do que sou, do que fui e do que me tornei. Desta busca de compreensão, deste ser no território é que começo a pensar em identidade. Assim estes três tópicos se apresentam intensos, circulares, enraizados um ao outro, gerando a poética, os limites e a poesia da obra.

Demorei até perceber este espaço que não se revela por si, é preciso escutar as histórias, olhar com atenção os mestres que se apresentam em diversos momentos oportunos. Segundo Ecléa Bosi (1994, p.91) é tempo de se entregar a experiência profunda da natureza das coisas, e este tempo é diferente para cada pessoa. Apesar de haver um convite no inconsciente coletivo, são necessários estalos para que se faça ouvir as narrativas que são passadas de geração em geração como esperança e recordação. Estas tantas histórias que não foram ditas, deixam marcas, deixam vazios, abalam a identidade, a segurança do indivíduo.

Que essa construção no meu pequeno Quilombo de Barro seja, portanto, possibilidade de encontro com fantasmas que precisam dizer adeus, acalmar e partir. Durante muito tempo a história da cultura negra ficou silenciada, no Brasil, não se pesquisava, não escrevia e a cultura da memória oral ia sendo esquecida. É no espaço do recuo que a memória pode agir, pode fluir, e se condensar em potência de criação, que toca o outro a partir do momento que não fala só de si, mas do universal, do ser humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Flavia Leme de, **Desvios do Barro: Raízes Culturais, Feminismo e Rituais nas poéticas de Mulheres Artistas da Cena Contemporânea Latino-Americana**. Tese de doutorado entregue à UNESP, São Paulo, 2018.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos** (3a ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAVA, Vitória de Oliveira **Cercada de contas - um caminho de afeto, acaso e gostar**. Monografia de Conclusão de Curso, Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2018.

GAUDÊNCIO, Flávia. **Caminhos trilhados**. In. Pó. Boi. Pedras - Percografia. ALMEIDA Tarcísio, WANNER, Celeste e GODIM, Roani (org.). Livro publicado com apoio da Universidade Federal Da Bahia. Salvador, 2014.

SALUM, Marta H. L. **Cem anos de arte afro-brasileira**. In: Catálogo Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 é mais. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Virtuais, 2000.

Imagens

Fig. 01 - Rosana Paulino e obra Rainha [Queen], 2006 - Disponível em <<https://bit.ly/38XTgeR>> Acessado em 10 set. 2019.

Fig. 02 – Obra Casulos -2003 - Disponível em <<https://bit.ly/34Ox0ki>> Acessado em 10 set. 2019

Fig. 03 - Coração - Parte de uma instalação de Gabriela Martinho - Disponível em <<https://bit.ly/2riO9Vr>> Acessado em 10 setembro de 2019.

Fig. 4 – Obra “Corpo em meditação”, de Priscila Leonel - Cerâmica – queima primitiva –2013. Fonte: Arquivo Pessoal da artista

Fig. 5 – Obra de Priscila Leonel - Cerâmica – queima de 1050°C – finalização com carbonato de cobre e engobes - Foto: Priscila Leonel – Acervo Particular da artista – 2018

Fig. 6 – Obra IV, de Priscila Leonel - Cerâmica – queima de 800°C – sem acabamento – fornos artesanais - Foto: Priscila Leonel – Acervo Particular da artista – 2018

Relato de experiência

A CASA DAS ARTES DE MESTRE NÊGO, ESCULTOR BAIANO

Carolina Reichert¹

Resumo: O texto propõe apresentar um breve relato sobre a visita ao acervo escultórico do artista Mestre Nêgo, residente em Barreiras (BA). Seu ateliê, intitulado a Casa das Artes, propõe a preservação da representação da fauna sertaneja e a fusão entre esses elementos com os da fé religiosa.

¹ Bacharel e Mestre em Artes Visuais (UFSM). Doutoranda no PPGAV/UFBA. Docente da Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). Email: reichertcarolina@gmail.com.

Casa das Artes

Em meio ao cenário de uma cultura massificadora fundada pelo capitalismo agrário na região do oeste baiano, o qual fundou uma infraestrutura em constante desenvolvimento econômico e tecnológico - a Casa das Artes, ateliê do escultor Mestre Nêgo - tem-se mantido em oposição a tal contexto. (Figura 1). A placa em madeira entalhada, posta na fachada, a localizada no Centro histórico da cidade de Barreiras anuncia o uma experiência que só é sentida ao adentrar no espaço. Ao atravessar a porta de entrada azul de madeira, ainda da construção original, uma repentina sensação de ruptura com a realidade externa presentifica-se a partir da observação das inúmeras esculturas em madeira policromada que recebem o visitante desavisado.



Figura 1: Esculturas de Mestre Nêgo expostas na primeira sala da Casa das Artes.
Fonte: Carolina Reichert.

Ao percorrer as três salas da Casa, onde permanecem expostas suas esculturas em estantes rusticamente construídas, nota-se a variação de assuntos escultóricos com predomínio em referenciais da vida nos sertões baianos e em assuntos sacros católicos e afrobrasileiros oriundos do culto de religiões de matriz africana. Por meio desse vasto repertório imagético e de vivências, que as mãos do filho de Oxalá encontraram na madeira um volume de produção escultórica que não está mais mensurada, nem mesmo pelo próprio artista.

Quando indagado pela quantidade de obras expostas, Mestre Nêgo deixa clara a ideia de que várias delas não estão à venda pela razão de preocupar-se em preservar a representação da fauna sertaneja para seus visitantes. Com isso, macacos, araras, corujas, sapos, araras pintadas entre outros animais - além de ensinarem aspectos não apenas artísticos que se relacionam com a percepção do artista sobre a natureza ao seu redor, também anunciam a existência de uma fauna que, cada vez menos, se presencia na região. Para além disso, Mestre Nêgo permite-se à fusão dos seus temas construindo estilo e simbologia bastante próprio.

A partir dessa proposta, nota-se que o escultor permite-se a reelaboração dos assuntos tratados por ele quando empreende à mescla de suas carrancas, escultura característica das barcas do Rio São Francisco, mais uma vez, à soma de elementos ritualísticos encontrados no culto afrobrasileiro. O caso da Carranca cobra (s.d.) explicita a tentativa de recomposição e resistência das formas quando houve a incorporação a ela no martelo de lâminas duplas de Xangô. (Figura 2 e 3). Do mesmo modo, houve a incorporação de elementos da natureza, fragmento de raiz de arbusto, adquirido nas caminhadas feitas por Mestre Nêgo pelas matas, à escultura da Preta velha.



Fig. 02 e 03: Mestre Nêgo. Carranca cobra (s.d.). Madeira policromada, 27 x 10 x 8,2 cm. (2ª Imagem, nota-se o Oxê de Xangô, invertido, compondo a imagem da Carranca) esculpida por Mestre Nêgo. Fonte: Acervo Casa das Artes/ Imagem: Rafael Sancho Carvalho da Silva.

Após a visita, instiga-se a pensar na tentativa de uma “permanente harmonia entre o homem e a natureza” como explica Raul Lody (2006, p. 5). Ou, ainda um desdobramento em relação às percepções do artista diante da vida prevalecendo o que seria “indesvinculável” para o autor, quando “o social e o mágico se interpenetram” (LODY, 2006, p. 26).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, D.D. Carranca Cobra. [20--]. 1 escultura, madeira policromada.

Coleção pessoal do artista.

ALMEIDA, D.D. Preta velha. [20--]. 1 escultura, madeira policromada.

Coleção pessoal do artista.

LODY, R. O povo do santo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

REICHERT, Carolina. Esculturas de Mestre Nêgo expostas na primeira sala da Casa das Artes. Acervo pessoal.

MESTRE NÊGO. Carranca cobra (s.d.). Madeira policromada, 27 x 10 x 8,2 cm. Fonte: Acervo Casa das Artes/ Imagem: Rafael Sancho Carvalho da Silva.

O DESFILE DAS CASAS, DOS CETINS, DAS FLANELAS E DAS FITAS:

UM ESTUDO SOBRE A MATERIALIDADE E VISUALIDADE DOS TRAJES E ACESSÓRIOS DA TAIEIRA DE LARANJEIRAS/SE.

Mirtes de Menezes Almeida¹

Resumo: Com o objetivo de analisar como os trajes das Taieiras de Laranjeiras/Sergipe contribuem na formação da identidade do grupo cultural e sobretudo na preservação da cultura imaterial. Na medida em que são reconhecidos pela comunidade de Laranjeiras e pelo Estado de Sergipe, como Patrimônio Imaterial. Por que os trajes das Taieiras de Laranjeiras/SE tornam material a imaterialidade das práticas culturais? Pretendemos descrever, documentar e ilustrar os trajes e acessórios de dois personagens: A Mestra e o Patrão. Busca-se compreender a tradição ligada ao reinado do Congo. Investigar as novas perspectivas sobre o conceito de folclore; cultura popular; as leis pertinentes para salvaguarda e registro dos patrimônios intangíveis; e da arte visual. O Encontro Cultural de Laranjeiras é importante espaço de discussão, processo de difusão, visual e promoção da economia cultural do município.

Palavras-chave: As Taieiras de Laranjeiras. Patrimônio Cultural Imaterial. Elementos Materiais. Encontro Cultural. Arte visual.

¹ Mirtes de Menezes Almeida (1958-) graduada em Psicologia (2005) com especialização em Saúde Mental (2007) ambos pela Faculdade Pio X e em Museologia pela Universidade Federal de Sergipe (2019). Artista plástica com produção artística dedicada à cultura popular. E-mail: mir.3112@gmail.com.

Introdução

O artigo se propõe a descrever documentar e ilustrar os trajes da Taieira do município de Laranjeiras em Sergipe. A Taieira é uma dança ritual ligada à devoção a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito; uma manifestação tradicional que tem seu berço no período escravocrata. A Taieira, o Cacumbi e a Chegança são grupos tradicionais, respeitados na comunidade de Laranjeiras pelo seu prestígio e se apresentam durante o Encontro Cultural da cidade, quando se comemora as festas dos Reis Magos, no mês de janeiro, também nas festas de Bom Jesus dos Navegantes. É formada por moças e rapazes tendo como personagens femininos: A mestra, a contra guia, as rainhas, as lacraias; como personagens masculinos: o Patrão, o Capacete, o Ministro e o Rei. O número de participantes compreende trinta e três pessoas, não sendo um número fixo; e cada elemento possui um papel na dança. Há papéis a serem exercidos por adultos, adolescentes e crianças, cada um com seu traje específico.

Ao analisar a composição e forma dos trajes da Taieira como elemento material de pesquisa percebemos que a história também se constitui por meios dos trajes. Assim, objetivamos documentar por meio de fichas catalográficas, pinturas e outras, os trajes da Mestra representada por Barbara Cristina (1987-) e o traje do Patrão, representado por Jonnathan da Costa (1995-), personagens importantes do festejo. A pesquisa se norteou na seguinte questão: em que medida os trajes da “Taieira” tornam material a imaterialidade das práticas culturais. O referencial teórico contribuiu para explicar os conceitos de Patrimônio Imaterial, Cultura Material. E os estudos de Beatriz Góis Dantas sobre as religiões africanas é fundamental para desenvolver o trabalho sobre a Taieira.

O artigo prende-se ao conhecimento do figurino de dois personagens do grupo Taieira estudando suas características visuais, materiais e as tecnologias aplicadas a estes, de maneira que o conhecimento sobre estes possam contribuir para o registro e preservação da Taieira no espaço cultural de Laranjeiras. Tendo como ponto de partida uma pesquisa realizada através de entrevistas com a atual sacerdotisa da Irmandade Santa Barbara Virgem,

Barbara Cristina dos Santos (1987-) e Dona Maria do Espírito Santo (1952-) conhecida como Dona Cissa; ambas organizadoras da Taieira na atualidade. A Taieira sai em cortejo da Irmandade Santa Barbara Virgem, localizada na Rua Umbelina Araújo, número 4, acompanhada pelos grupos também tradicionais Chegança de Almirante Tamandaré cujo Mestre é Zé Rolinha e do grupo Cacumbi do Mestre Deca, que esteve nesta liderança por mais de cinquenta anos, agora se encontra adoentado e seus filhos seguem mantendo a tradição. O cortejo segue em direção a um lugar importante, a Igreja de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Essa Igreja foi construída por Irmandades de Pretos e Pardos no século XIX, está localizada no morro do Bomfim, dentro do perímetro tombado pelo IPHAN em 1997.

O ponto alto dessas manifestações ocorre no final da missa. Enquanto a rainha da Taieira tira de sua cabeça a coroa de papelão, o padre segura em suas mãos a coroa da virgem do Rosário e a coloca sobre a cabeça da rainha da Taieira, lhe concede a bênção e retira a coroa da rainha da para devolver a Virgem. A coroa de papelão volta a enfeitar a cabeça da rainha da Taieira. Constituem fatores de identificação da manifestação que casam com os conceitos de folclore equivalentes a cultura popular: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade e a funcionalidade.

Uma breve análise sobre a cidade de Laranjeiras

A cidade de Laranjeiras está localizada na parte central leste do Estado de Sergipe, na microrregião do Cotinguiba (IBGE, 1999). Está distante por rodovia 23 km da capital Aracaju. Em 1832, quando foi separada da Vila de Socorro, passa a ser nomeada Vila Imperial de Laranjeiras. As terras de Laranjeiras são caracterizadas por um solo massapé que favoreceu o cultivo da cana-de-açúcar.

Desse modo, clima, solo, rios navegáveis associados à mão de obra escrava foram fundamentais para que esta região se tornasse o núcleo produtor de açúcar no século XIX. Maria da Glória de Almeida estudou sobre a economia açucareira em Sergipe, ela explica em *Textos para História de Sergipe* (1991,

p.80) que em 1856 Laranjeiras possuía 73 engenhos, crescendo para 97 em 1881 mantidos com mão de obra escrava. Lenalda Andrade Santos (1991, p. 212-213) investigando fontes estatísticas por Comarcas em 1854, apresenta dados de Laranjeiras com uma população livre 5.784 e a população escrava 3.321 no total de 9.105.

Segundo esta autora, quanto à distribuição da população escrava entre áreas urbanas e rurais, de acordo com o Censo de 1872 mais de 80% da população da mão de obra escrava, encontravam-se localizados na zona rural, revelando que a grande maioria dos cativos se ocupavam de trabalhos agrícolas. Santos (1991, p. 213) acrescenta que o uso da mão de obra escrava especialmente na agricultura, pode ser comprovado através da leitura das listas de classificação dos escravos para fins de alforria. Estes documentos são resultado da Disposição do Fundo de Emancipação, criado com a Lei do Ventre Livre. Que obrigava os proprietários a informarem no ato do registro informações sobre seus escravos, como idade, estado civil, profissão, valor a eles atribuídos.

Os africanos vieram humilhados e acorrentados para trabalhar como escravos, foram submetidos a todo tipo de violência e tiveram que pensar formas de resistência cultural, religiosas e psíquicas, a fim de aliviar as imposições das quais eram submetidos. Procuram estratégias de preservar e recriar elementos básicos de sua identidade. Entre os anos de 1970 a 1976, Beatriz Góis Dantas realizou uma etnografia em Laranjeiras sobre religiões africanas dando destaque à irmandade Nagô Santa Bárbara Virgem e fez uma breve biografia sobre Dona Bilina, yalorixá desta casa, como também as Taieiras. Ela foi a responsável pela persistência do grupo Taieira em Laranjeiras/SE, reconstruiu e adequou alguns movimentos cerimoniais da dança que lhe foi herdado dos seus avós (DANTAS, 2013, 79). Sharyse Piroupo do Amaral (2007) em sua Tese *Escravidão, Liberdade e Resistência em Sergipe: Cotinguiba (1860-1888)* ao estudar o período que abrange as últimas décadas da existência da escravidão em Sergipe analisou os papéis sociais de lideranças africanas para entender as comunidades negras nos últimos anos da escravidão e nos primeiros anos após a abolição. A autora certificou a partir de documentos, informações contidas em inventários

e testamentos de negros e teve oportunidade de comprovar as redes de amizade e de solidariedade formada por estes africanos residentes em Laranjeiras, explica:

Os inventários são fontes privilegiadas para se captar as redes de relacionamentos dos libertos. Neles nós vimos africanos legando bens, emprestando dinheiro, alojando, empregando e cuidando dos enterros uns dos outros. É evidente a existência de uma comunidade de africanos em Laranjeiras que residiam na rua do Cangaleixo, do Porto dos Oiteiros e da Poeira, além dos sítios nos subúrbios da cidade, como os localizados no Tramandahy e Comandaroba, em terras próprias[...] (AMARAL, 2007, p. 237)

Marina Mello e Souza é doutora em História Social e dedica-se a História da África Centro Ocidental nos séculos XVI E XIX com atenção especial aos temas ligados à presença do catolicismo entre os povos centro-africanos e suas articulações com o comércio e com as organizações políticas. Ela explica a popularidade do culto a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito entre os negros em seu livro “Reis do Congo no Brasil, séculos XVIII e XIX” (2005):

No Brasil existiram reis negros entre algumas comunidades afrodescendentes, fossem elas quilombolas ou grupos de trabalho, mas principalmente nas que se agrupavam em torno de irmandades leigas de devoção a determinados santos, com destaque para Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. A principal atividade dessas irmandades, além daquelas relacionadas ao enterro dos irmãos, era a realização da festa anual em homenagem a seu orago, ou seja, santo de

devoção, e nela o rei do Congo desfilava em cortejo pela cidade seguido de sua corte, de seus músicos, de seus dançadores, que podiam apresentar encenações algumas vezes descritas por observadores atentos a estas manifestações da cultura afro-brasileira [...] (SOUZA, 2005, p. 82/83).

Também Tereza Cristina de Carvalho Cruz pesquisando sobre *As Irmandades religiosas de africanos e afrodescendentes* (2007) corrobora com a seguinte explicação:

Nas irmandades da população de origem africanas havia ocasiões especiais como a coroação de reis e rainhas dos Congos, os quais eram eleitos anualmente no âmbito da irmandade. Com decorrência da presença do rei, da rainha e dos governadores de profissões e de “nações” de Homens Pretos do Rosário, organizavam para festa com base em suas diferenças étnicas e procedências. (2007 p. 9)

Na obra de José Ramos Tinhorão (1928-) folclorista, jornalista, sociólogo, pesquisador de músicas e festas populares no Brasil, autor do livro *Festa de negro em devoção de branco, do carnaval, da procissão ao teatro cário* (2012), comenta:

O que era visível com a permissão para a criação da confraria de Nossa Senhora do Rosário de Homens Preto do século XV. Nas confrarias os negros tinham determinados direitos civis e eram de certa forma tutelados pelo Estado. As evidências históricas provam que isso acontecia pelo fato da igreja e do Estado estarem envolvidos no tráfico de escravo. Os portugueses conciliavam à ética a violência com o pretexto de incluir os negros na civilização e estar levando, aquelas almas para Cristo, assim os salvando. (2012, p. 206)

Evolução do Conceito de Patrimônio Imaterial

Mário de Andrade (1893-1945) poeta, escritor, crítico literário, folclorista. Atuou em diversas frentes sempre tentando apresentar o Brasil aos brasileiros. Criou a sociedade de Etnografia brasileira e Folclore. Buscava o diálogo com as ciências sociais e humanas que se organizava no Brasil, propôs acabar com a falta de cientificidade no trato com o folclore. Por isso organizou o curso de formação de folclorista, ministrado pela antropóloga Dina Dreyfus Lévi Strauss, a formação procurava preparar os funcionários municipais para investigações folclóricas, munindo de técnicas para pesquisa em campo manuseio de instrumentos e trabalhos museográficos.

A Resolução nº 1 de três de agosto de 2006 (IPHAN, 2006a) que complementa o Decreto nº 3.551 de agosto de 2000, opera claramente com uma definição processual do Patrimônio Cultural Imaterial entende-se por bem cultural de natureza imaterial:

As criações culturais de caráter dinâmico e processual fundada na tradição e manifestadas por indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social e ainda “torna-se tradição no seu sentido etnológico de dizer através do tempo, significando práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas, atualizadas, mantendo para o grupo, um vínculo do presente com o passado.

(...) A noção supõe assim, o enfoque global e antropológico do patrimônio cultural: a oralidade, os conhecimentos tradicionais, os saberes e as manifestações artísticas tornaram-se expressões fundamentais na identificação cultural dos povos construindo-se objeto de fomento de políticas públicas neste setor (IPHAN, 2006 , p.17)

O primeiro diretor do SPHAN foi Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) indicado pelo ministro da Educação Gustavo Capanema (1900-1985). Desse modo, o projeto inicial de Mário de Andrade (1893-1945) sofreu algumas modificações significativas pela ótica da administração de Rodrigo de Melo Franco de Andrade ao longo de seus trinta anos frente a esta instituição. Nesta época o SPHAN conduziu sua política pelas noções de “tradição” e de “civilização” dando especial atenção à relação com o passado. Neste sentido:

Os bens culturais classificados como patrimônio deveriam fazer a mediação entre os heróis nacionais os personagens históricos, os brasileiros de ontem e de hoje. Essa apreensão do passado era concebida como um instrumento para educar a população a respeito e permanência da nação.

De acordo com Bomfim (2004) a Subcomissão Nacional de Folclore em Sergipe foi fundada em 1948, Felt Bezerra (1909-1990) foi nomeado como primeiro secretário desta representação sergipana da Comissão Nacional de Folclore. Assim, a Subcomissão foi composta por pesquisadores ligados a Academia de Letras: Felt Bezerra enviou para a Comissão Nacional de Folclore (CNF) um registro do “Xangô de Zeca” esse documento fora produzido em resulta de uma visita feita ao “Terreiro”, no período em que este ocupou o lugar de Secretário da Subcomissão Sergipana. Este documento é importante porque estabelece características religiosas da população sergipana como minorias étnicas originadas na África unidos com elementos indígenas espirituais e católicos:

Parece-nos que se trata de um dos muitos exemplo (sic) de sincretismo complexo, a que ARTHUR RAMOS denomina afro-indo-espírito-católico, onde se misturam e entrelaçam ritos africanos, selvícolas, baixo espiritismo e católico popular. Sem sombra de dúvidas a base de todo ritual possuem fortes traços sudaneses (grifo meu). O candombleseiro denominado

pai-de-santo, exprime origem gêgê, com tradução de voduno (grifo do autor), mãe de santo – ou pai conforme o sexo), bem como as dançarinas, apelidadas filhas de santo- (NINA RODRIGUES), entre outros ovos da Guine e Costa d' África. Essas 'filhas de santos' relacionam-se as sacerdotisas iorubas e daomeianas, as kosi (grifo do autor) que se destinavam a iniciação sagrada, embora aqui sem aquele sentido sexual, pois evidentemente, não se trata de horizontais como as referidas pelo mestre baiano. Aqui como vimos seu estado civil e indiferente à situação de 'filhas de santo' ainda mencionar o canto da frase curta e repetidas indefinidamente. (ARTHUR RAMOS) Fonte: Arquivo do Museu de Folclore-BAA (Pasta nº1, CDFB/CSF). (BOMFIM, 2014, p.153).

A Carta do Folclore Brasileiro, aprovada no Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro de 22 a 31 de agosto de 1951, apresenta o conceito de Folclore:

É o conjunto das criações culturais, de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultural popular manter-se á no singular, embora entendendo-se que existem quantas culturas quanto sejam os grupos que a produzem em contextos naturais e específicos(...)

Os estudos de Folclore, como integrantes das Ciências Humanas e Sociais, devem ser realizados de acordo com metodologias próprias desta Ciência.

Sendo parte da Cultura Nacional, as manifestações do folclore são equiparadas às demais formas de expressão cultural em como seus estudos ao demais ramos das Humanidades. Consequentemente deve ter o mesmo acesso, de pleno direito, aos incentivos públicos e privados concedidos à Cultura em geral e as atividades científicas (Comissão Nacional de Folclore, Carta do Folclore Brasileiro, 1995).

Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) foi um dos mais importantes estudiosos das manifestações culturais brasileiras. E publicou diversas obras entre elas: *Antologia do Folclore brasileiro*. Ele conceitua folclore como “uma ciência da psicologia coletiva”. Já Alceu Maynard Araújo (1913-), estudando sobre festas, danças, recreação, música, ritos, sabenças, linguagem [...] explica que:

O fato folclórico como fenômeno cultural que é, vivência na realidade brasileira onde pode ser recortado, desempenhando função social, trazendo em seu bojo as características do popular, do anônimo e do tradicional, transmitido quase sempre pela oralidade, necessita, num país tão vasto, para ser estudado, escudar-se em base geográfica porque na verdade esta influi também, entre outros fatores para a diversificação de suas variadas manifestações[...]. (1973, p.9)

Bomfim (2014, p.153) nos explica que a Comissão Sergipana de Folclore era formada pelos seguintes intelectuais: Jackson da Silva Lima (1937-), como Presidente, Professora Beatriz Góis (1941-) que ocupava o cargo de vice-presidente no biênio de 1976-1977, Luiz Antônio Barreto (1944- 2012), Aglaé Fontes (1934-), Núbia Marques (1927-1999) e Clodoaldo Alencar Filho (1902-1977). Esse grupo de sergipanos militantes da providência ao movimento que se expandia no Brasil realizando ações importantes entre elas a de prover os estudos do acervo do folclore brasileiro com o método científico para neutralizar a ideia de estigma que ameaçava a entrada desses estudos no conjunto das Ciências Sociais do Brasil.

Por isso, foi um marco para o movimento em Sergipe a inclusão desta disciplina no domínio da academia, o que passa a salvaguardar uma relação burocrática mais compatível ao “plano político”. Assim estes diálogos estaduais entre a CDFB, a CFS em colaboração com o Governo do Estado de Sergipe e a Prefeitura de Laranjeiras fundamentou, em maio de 1976, o primeiro Encontro Cultural de Laranjeiras. A influência direta da Universidade Federal de Sergipe oportunizou o aparecimento de várias partes da arte. Este estudo sobre o Encontro cultural é fundamental para dar sustentação material à trajetória dos desfiles dos grupos culturais que neste estudo privilegiou os trajes da Taieira suas performances e seus impactos sociais.

O Encontro Cultural foi pensado e incorporado a partir dos festejos em louvor a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário celebrado em Laranjeiras e propõe estudar as questões folclóricas ligadas ao Ciclo dos Reis. Luiz Antônio Barreto (1994) explica que Laranjeiras era perfeita para o Encontro porque ali havia uma festa anual em homenagem aos Santos Reis na qual a Taieira de Bilina já possuía importância. Quando Dona Bilina morreu em 1974 deixando o espaço vazio e conseqüentemente a Taieira desapareceu. Neste sentido, Barreto (1994), acrescenta:

Havia uma preocupação por parte dos folcloristas, porque Laranjeiras, que guardou a sua devoção, tanto no plano do cristianismo católico quanto no plano do sincretismo afro-brasileiro, estava naquele momento abobalhada, atabalhoada, porque a sua principal expressão de cultura popular, que fazia tanto a Taieira na festa de São Benedito quanto o culto nagô nas festas de Iansã havia desaparecido. (1994, p. 64)

Desse modo, o Encontro Cultural no seu nascimento se movimentou durante algum tempo em torno da “perda” de Dona Bilina, a organizadora da Taieira de Laranjeiras. Nesta perspectiva, texto que transcrevo de Barreto (1994) ainda nesta discussão sobre como nasceu este termo, temos:

A Taieira era uma peça fundamental na festa religiosa que se realizava no período dos Reis, encerrando o ciclo natalino. Bilina tinha como contramestra uma morena chamada Pastora que não era virgem. A tradição do grupo exigia que a mestra fosse negra e virgem. Maria de Lourdes, duplamente afilhada de Bilina de batismo e como mãe de santo mora em Laranjeiras e estava disposta a reorganizar a Taieira [...] O Encontro Cultural nasceu de uma urgência do desejo desses intelectuais, assim que foi levantado o financiamento o evento aconteceu no mês de maio de 1976. Entretanto a Professora Beatriz Góis já advogava no sentido de que os grupos deveriam ser respeitados em seu habitat como também em seu calendário de festas. Por isso a partir do ano seguinte 1977, o Encontro Cultural passaria a acontecer no mês de janeiro, dentro das festas de Santos Reis, como forma de homenagear Dona Bilina e preservar a cultura de Laranjeiras. (1994, p. 65)

Wellington de Jesus Bomfim (2014) explica deste modo estas ações do movimento folclorista em Sergipe:

Todos os “ingredientes” para a criação do Encontro Cultural de Laranjeiras está à mesa. O grande número de “manifestações folclóricas” no Estado, os interessados dos simpáticos ao movimento folclorista e a realização de um evento com sucesso em Laranjeiras. Com a integração desses nomes a CSF, em 1975 a caminhada rumo ao evento se encurtou. E assim, com o apoio da CDFB, o grupo organizou 1º Encontro Cultural de Laranjeiras, em 1976. A princípio por razões culturais da época, foi realizado em maio. Segundo Luiz Antônio Barreto, as condições físicas para realização do evento não foram das melhores. Os simpósios ocorreram na Igreja da matriz, e enfatizando a questão do folclore, [...] As apresentações dos grupos e foram muitos, ocorreram em uma lona de circo; e assim foi inaugurado, esse que ainda hoje é referência no Brasil.(2014, p.165)

Um Decreto datado de 4 de agosto de 2000 inaugurou no Brasil o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e inaugurou também o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Tendo como objetivo amplificar no sentido de proteger, preservar e valorizar os bens simbólicos de nosso povo, ideia partida inicialmente de Mário de Andrade, na conjuntura da criação do IPHAN.

O Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial instituído pelo Decreto de Bens Culturais de Natureza Imaterial instituído pelo Decreto 3551/00 é um instrumento legal de preservação, reconhecimento e valorização do Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro. Ele é formado por aqueles bens que contribuíram para formação do povo brasileiro. Neste sentido, a UNESCO (2006) explica que entre os conceitos debatidos pelos peritos que elaboraram a Convenção do Patrimônio Imaterial concluindo-se que não seria adequado nem desejável criar uma hierarquização entre os bens culturais e entre as culturas. Assim, instituiu a lista representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da humanidade a qual independentemente dos fins meritórios de assegurar uma melhor visibilidade do patrimônio cultural imaterial, fomentar a consciência da sua importância e favorecer o diálogo e respeito à diversidade cultural. A Taieira de Laranjeiras/SE é um Bem Cultural reconhecido pelo Estado de Sergipe através do Decreto nº 29.558 de 23 de outubro de 2013 encontra-se em processamento de estudo pelo órgão que cuida do patrimônio histórico e cultural de Sergipe objetivando a inscrição num livro de registro como forma de expressão.

Hugue De Varine foi vice-diretor do Comité Internacional de Museus (ICOM) criado em 1946. É o criador do termo ecomuseu. É um teórico da Museologia Social. Ele explica:

O imaterial tem de ter um objeto, e um objeto não existe se não houver uma explicação, se não houver uma memória. Então não é possível compreender o imaterial sem o material. Para que se mantenha vivo, o patrimônio necessariamente precisa estar ligado às suas memórias correspondentes. (Historia da Museologia, disponível em <https://bit.ly/2sYnlKv>) acessado em: 17/03/2019.

Sandra C. Pelegrini e P.P. Funari (2008) explicam que o Patrimônio Imaterial transmitido de geração a geração é respeitado através da compreensão da alteridade. Neste sentido:

Ele é considerado alvo de constantes “recriações” decorrentes das mutações entre as comunidades e os grupos que convivem num dado espaço, do meio ambiente, das interações com a natureza e da própria história dessas populações- aspectos fundamentais para o enraizamento ou o sentido de pertença que favorece “o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana”. (2008, p. 47)

A Categoria do “intangível” segundo Reginaldo Santos Gonçalves (2015, p.212) no que lhe compete a possibilidade de “patrimonializar” um grande conjunto de itens e até mesmo de pessoas como demonstrou o projeto dos “tesouros humanos vivos” programa financiado pela UNESCO que objetiva a proteção e preservação de indivíduos que dominam determinados saberes tradicionais que estariam sob o risco de serem esquecidos. O autor acrescenta:

[...] é comum que se assumam como um dado que os patrimônios materiais ou imateriais expressam ou representam a “identidade” de grupos ou seguimentos sociais. Um tipo de arquitetura, assim como um tipo de culinária, uma atividade festiva, uma forma de artesanato ou um tipo de música pode ser identificado como patrimônio cultural na medida em que é reconhecido por um grupo (evidentemente pelo Estado) como algo que lhe é próprio, associado a sua história e, portanto capaz de definir sua “identidade”. Defender, preservar e lutar pelo reconhecimento público desse patrimônio significa lutar pela sua própria existência e permanência social e cultural do grupo. (GONÇALVES, 2015, p. 213)

Uma análise da indumentária da mestra da taieira

A Taieira é formada por jovens dançarinas. As guias são as dançarinas que puxam os cordões, que são fileiras em que se dispõem as Taieiras. São as guias que comandam as danças e o personagem Patrão é o rapaz que toca o tambor e fica no centro entre as Guias. A moça da frente do lado direito é a Mestra (Guia) ao seu lado esquerdo a Contra-mestra (Guia).



Figura 1. Taieira Mestra.
Autoria: Mirtes Almeida.
Óleo sobre linho.
22,5 x 51,5 cm

A indumentária que veste a Mestra personagem importante da Taieira, representado por Barbara Cristina dos Santos participante do grupo desde os quatro anos de idade. Ela é a sucessora de Dona Maria de Lourdes (sua mãe adotiva) que faleceu em 2002 aos 69 anos. Barbara Cristina dos Santos está na liderança da Taieira desde 2004 e tem o apoio de Dona Maria do Espírito Santo sua madrinha.

Estes objetos podem ser entendidos como patrimônio na medida em que sua “ressonância” junto a comunidade de Laranjeiras/Sergipe, realizam mediações entre o passado e o presente, entre a alma e o corpo. “Uma das formas mais eficazes de preservação, segundo a UNESCO, é garantir que os portadores desse patrimônio possam continuar produzindo-o e transmitindo-o.” Trata-se de um instrumento de reconhecimento da diversidade cultural que vive no território da Nação e que apresenta o importante tema da inclusão cultural. A indumentária da Mestra é composta de uma blusa vermelha em cetim, com mangas curtas tipo balão, franzida por elástico e com acabamento em bico de algodão; aberta na frente, presa por botões. Possui gola redonda com acabamento em bico

tipo balão, franzida por elástico e com acabamento em bico de algodão; aberta na frente, presa por botões. Possui gola redonda com acabamento em bico

de algodão. A saia é rodada modelada em cassa de algodão branco, cós com elástico e toda enfeitada de fitas nas cores azul, vermelho, verde e amarelo. Com acabamento na barra em bico de algodão. Usa sapatos (Beira Rio) com meias cor de rosa até o joelho.

Usa um chapéu branco, feito com cartolina e papel manteiga, enfeitados com flores de papel crepom e luvas brancas. A mestra no braço direito carrega a cesta com flores para oferecer a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito e segura o bastão de madeira, enfeitado com sete colunas de papel crepom, intercalados com cores amarelo e vermelho. Na mão esquerda leva o querequexé instrumento feito de flandre, que serve para marcar ritmos. Compõem a indumentária uma fita de duas faces: verde e amarela e outra totalmente verde que transpassa no peito e nas costas.



Figura 2. Patrão, tocador de tambor. A autoria: Mirtes Almeida. Óleo sobre linho. 22,7 x 51,7 cm

O personagem masculino Patrão é representado por Jonnathan Costa, ele está no grupo desde os oito anos de idade. Usa uma camisa social com mangas compridas, modelada em cetim azul celeste. Veste uma calça vermelha modelada em tecido flanela, possui uma fita amarela nas laterais do cós até a barra. Usa Sapatos brancos tipo tênis e meias brancas. Usa um chapéu de palha coberto com cetim branco e enfeitado com uma flor vermelha confeccionada em cetim. Usa um par de luvas. Também a indumentária do “Patrão” possui duas fitas que se transpassa no peito e nas costas. Sendo uma fita verde e amarela e a outra toda verde. A indumentária possui uma faixa vermelha na cintura. Porta um tambor com uma baqueta que serve para marcação rítmica.



Figura 3 – Trajeto das Taieiras pelas Ruas de Laranjeiras/SE. Autoria: Mirtes Almeida Acrílico sobre linho.



Figura 4- A Coroação da Taieira, 2014. Autoria: Mirtes de Menezes Almeida.



Figura 5 – Coroação das Taieiras. 2015. Autoria: Mirtes Almeida.
Acrílico sobre linho.

Desse modo, L. Aguiar (2017) em seu livro *Celebrações e estudos do folclore brasileiro* faz um breve texto descritivo sobre a indumentária das Taieira que muito nos auxiliou:

[...] as fitas se cruzam nas costas e no peito das Taieiras, sendo presas na saia [da brincante] por alfinetes. As meninas que pertencem aos dois cordões são diferenciadas em cada um deles pela fita transpassadas no peito e nas costas os quais compõem sua indumentária. Um cordão é formado por meninas cuja fita é verde e amarela parte do ombro direito e chega à cintura pelo lado esquerdo e a fita verde parte do ombro esquerdo e chega a cintura pelo lado direito. O outro cordão é formado por meninas cujas fitas são dispostas de maneira inversa. (2017, p. 178)

Proposta de documentação da indumentária da taleira

Aline O.T. Monteiro (2012) estudando a materialidade e a visualidade de saias estampadas na Bahia do século XIX (2012, p.18) contribuiu no norteamento desta pesquisa de análise da materialidade do artefato como investigação. Corroborar:

[...] optar pela interpretação e identificação [...] através de alguns passos de análises propostos por Prown (1982) [...] que propõe que a cultura material é o estudo de crenças, valores, atitudes e pressupostos de uma comunidade em particular ou sociedade de uma época, através do artefato. (PROWN, 1982 p.1,1995, p.1, tradução minha).

Monteiro (2012, p. 21) explica o entendimento do artefato para sociedade:

[...] O artefato na cultura material não é seu fim, mas um meio para se chegar a entendimento de aspectos da sociedade e cultura em que ele esteve ou está inserido (Prown, 1982). Meneses (2002) a partir da mesma ideia defende que as fontes sejam elas orais, materiais ou visuais não são estudadas e interpretadas para que haja uma maior compreensão delas mesmas, mas sim estudadas e interpretadas para que através delas se chegue a um maior entendimento da sociedade. (2012, p. 21)

J. R. Gonçalves (2007, p.15) em *Teorias Antropológicas e Objetos Materiais*, explica que todo um extenso e mirabolante conjunto de objetos materiais circula significativamente em nossa vida social por intermédio das categorias culturais:

Na medida em que os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações ou reclassificações através dos diversos contextos sociais e simbólicos. Sejam as trocas mercantis, sejam as trocas cerimoniais, sejam aqueles espaços institucionais e discursivos tais como, as coleções, os museus e os chamados patrimônios culturais.

Para Renata Cardozo Padilha (2014, p.13) um documento pode representar uma pessoa, um fato, uma cultura, um contexto. O documento tem a característica daquilo que prova, testemunha e constitui de elementos de informação. A autora explica que ao ser pesquisado o documento permite a extração das informações intrínsecas (as informações deduzidas por meio do próprio objeto) e extrínsecas (informações deduzidas por meio de outras fontes que não o objeto, mas que permite compreender o contexto que o

objeto existiu, funcionou e adquiriu significado), ao mesmo tempo em que novos usos podem ser construídos.

Luciana Aguiar (2017, p.179) apresenta de forma sucinta a descrição dos acessórios das Taieiras, que corroboram na construção e preenchimento das fichas:

Cada Taieira nos dias festivos leva a mão direita o “querequexê” chocalho utilizado nas marcações rítmicas. Na mão esquerda leva o pau, [bastão] de madeira utilizado em algumas coreografias, e a cestinha que contém flores que cada menina vai depositar sob os pés da imagem de Nossa Senhora do Rosário. Os paus são enfeitados com papel de seda cacheado vermelho e amarelo começando com amarelo. O bastão da mestra possui sete colunas, as demais meninas possuem cinco colunas de papel de seda cacheado começando pela cor vermelha. (2017, p.179)

Assim os trajes permitem leituras retorcidas que caminham pelas mais variadas linhas do pensamento, da religião, da cultura, da política e da economia. O conjunto total do vestuário, como também os acessórios são confeccionados pela coordenadora do grupo Dona Maria de Espírito Santo (1952-), conhecida como Dona Cissa, auxiliada por uma costureira e alguns componentes do grupo que se organizam e trabalham antecipadamente. Segundo Dona Cissa o custo com o figurino do grupo custa aproximadamente dez mil reais, quando todo material é novo. O figurino mais velho é sempre reaproveitado e tem uma boa durabilidade. Todos os figurinos do grupo são conservados e guardados na Irmandade Santa Barbara Virgem, os brincantes só têm acesso nos dias que antecedem os festejos.

Fichas catalográficas

A catalogação da indumentária destes dois personagens e seus acessórios foi necessária para a formação de uma base de dados sobre estes objetos materiais. As fotos das peças têxteis, as informações sobre o material em que as peças são moldadas, como também as informações sobre os acessórios, foram cedidas com exclusividade por Bárbara Cristina dos Santos, atual liderança feminina da Taieira de Laranjeiras/SE.

Ficha catalográfica 01

Objeto	Peça da indumentária (blusa)
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Conservação têxtil
Data atribuída	2019
	
Descrição	Blusa vermelha, com mangas balão e gola redonda. Abertura na frente, fechada com botões.
Materiais e técnicas	Cetim ou duchesse; bico de renda; fitas, elástico, linha para costurar (a costureira molda o tecido de acordo com o manequim da mestra que é tamanho 38)
Dimensões	Tamanho 38
Diagnóstico de conservação	Em perfeito estado

Ficha catalográfica 02

Objeto	Peça da indumentária (saia)
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Conservação têxtil
Data atribuída	2019
	
Descrição	Saia rodada branca, modelada em cassa enfeitada com fitas azul, verde, vermelha e amarela, formando três colunas de vértice de triângulos.
Materiais e técnicas	Tecido cassa bordado e vasado; fitas, elástico, linha.
Dimensões	Tamanho 38
Diagnóstico de conservação	Em perfeito estado

Ficha catalográfica 03

Objeto	Cobertura de cabeça (chapéu da Mestra)
Instituição	Irmandade Santa Barbara
Classificação	Conservação papel
Data atribuída	2019
	
Descrição	O chapéu é feito com cartolina e papel manteiga branco. Papel crepom vermelho para decorar a copa com duas rosas.
Materiais e técnicas	O chapéu é modelado com papel cartolina, papel manteiga e papel crepom.
Dimensões	
Diagnóstico de conservação	Em perfeito estado.

Ficha catalográfica 04

Objeto	Instrumento musical (Querequexé)
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Conservação metal
Data atribuída	2019
	
Descrição	Chocalho ou querequexé serve para marcações rítmicas
Materiais e técnicas	Flandres/metal
Dimensões	20 cm
Diagnóstico de conservação	Em perfeito estado

Ficha catalográfica 05

Objeto	Recipiente (Cesta)
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Conservação têxtil
Data atribuída	2019
	
Descrição	Cesta de palha enfeitada com papel crepom.
Materiais e técnicas	Palha e papel.
Dimensões	Diâmetro 16 cm
Diagnóstico de conservação	Em perfeito estado.

Ficha catalográfica 06

Objeto	Bastão (insígnia) de madeira.
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem.
Classificação	Bastão (insígnia) de madeira.
Data atribuída	2019
	
Descrição	Bastão de madeira enfeitado com papel crepom vermelho e amarelo.
Materiais e técnicas	Bastão de madeira, papel crepom.
Dimensões	50 cm.
Diagnóstico de conservação	Em perfeito estado.

Ficha catalográfica 07

Objeto	Peça da indumentária (Par de luvas feminina)
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Acessórios
Data atribuída	2019



Descrição	Par de luvas.
Materiais e técnicas	Algodão.
Dimensões	Tamanho nº 6
Diagnóstico de conservação	Bom estado de conservação

Ficha catalográfica 08

Objeto	Calçados (Sapato)
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Conservação couro
Data atribuída	2019



Descrição	Sapato feminino de cor branca.
Materiais e técnicas	Couro fabricação Beira Rio.
Dimensões	Tamanho 36.
Diagnóstico de conservação	Bom estado de conservação.

Ficha catalográfica 09

Objeto	Peça da indumentária (camisa).
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem.
Classificação	Conservação têxtil.
Data atribuída	2019
	
Descrição	Camisa social masculina azul, gola masculina, de mangas compridas, aberta na frente e fechada com botões à frente.
Materiais e técnicas	Cetim ou duchesse.
Dimensões	Tamanho 42.
Diagnóstico de conservação	Perfeito estado de conservação.

Ficha catalográfica 10

Objeto	Peça da indumentária (Calça)
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Conservação têxtil
Data atribuída	2019
	
Descrição	Calça vermelha modelada em tecido flanela, com listra amarela lateral, possui elástico na altura do tornozelo possui faixa vermelha na cintura.
Materiais e técnicas	Flanela vermelha; flanela amarela, elástico.
Dimensões	Tamanho 42.
Diagnóstico de conservação	Perfeito estado de conservação.

Ficha catalográfica 11

Objeto	Cobertura de cabeça (Chapéu do Patrão)
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Conservação têxtil e palha
Data atribuída	2019
	
Descrição	Chapéu de palha recoberto com cetim branco. Decorado com uma flor vermelha feita em cetim.
Materiais e técnicas	Cetim, branco e vermelho; linha.
Dimensões	
Diagnóstico de conservação	Em perfeito estado.

Ficha catalográfica 12

Objeto	Surdo
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Conservação Têxtil e palha
Data atribuída	2019
	
Descrição	Tambor utilizado para marcações rítmicas nos dias de festividades da Taieira. Possui uma baqueta (instrumento em forma de bastão possui extremidades arredondadas, serve para percutir o instrumento).
Materiais e técnicas	Instrumento musical; constituído de madeira e de pele de animal esticada. Possui enfeites de papel.
Dimensões	Altura: 40 cm. Diâmetro: 30 cm.
Diagnóstico de conservação	Instrumento musical.

Ficha catalográfica 13

Objeto	Acessório de instrumento musical (Baqueta)
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Acessório
Data atribuída	2019
	
Descrição	Baqueta para surdo.
Materiais e técnicas	Madeira.
Dimensões	25 cm.
Diagnóstico de conservação	Bom estado de conservação.

Ficha catalográfica 14

Objeto	Peça da indumentária (par de luvas)
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Acessório
Data atribuída	2019
	
Descrição	Um par de luvas brancas de algodão.
Materiais e técnicas	Algodão.
Dimensões	Tamanho nº 8.
Diagnóstico de conservação	Bom estado de conservação.

Ficha catalográfica 15

Objeto	Calçados (sapatos)
Instituição	Irmandade Santa Barbara Virgem
Classificação	Conservação couro
Data atribuída	2019
	
Descrição	Par de sapatos masculinos de cor branca.
Materiais e técnicas	Couro.
Dimensões	Tamanho 42
Diagnóstico de conservação	Bom estado de conservação

Considerações finais

Ao identificar a importância da preservação dos trajes da Taieira, o trabalho buscou desenvolver um sistema de documentação útil através de fichas catalográficas, que descreve seus elementos compositores e materiais da indumentária de dois personagens: A Taieira Mestreira e o Patrão (tocador de tambor). Apresentamos registros visuais da representação da Taieira em cortejo pelas ruas de Laranjeiras usando a técnica de acrílico sobre linho. Assim retomar nosso pensamento em defesa da esfera do folclore e da cultura popular instrumento de educação, como campo privilegiado da Museologia é desenvolver mecanismos teóricos que permite a proteção didática, tem a responsabilidade de contribuir para o registro e desenvolvimento das potencialidades da Taieira, dentro da comunidade a partir dos pilares desta disciplina, como a pesquisa científica, a conservação, a preservação, comunicação. Buscamos novos diálogos, que visam destacar a “Taieira de Laranjeiras/Sergipe”, grupo economicamente desfavorecido, uma consciência política e social pelo seu movimento de força e resistência cultural na atualidade.

Referências bibliográficas

AGUIAR, L. Celebrações e estudos do folclore brasileiro. Aracaju: Edise, 2017.

AMARAL, S. P. do. Escravidão, liberdade e Resistência em Sergipe: Cotinguiba, 1860-1888. Salvador, 2007.

Aline O. T. Para Além do Traje de Criola: um estudo sobre a materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista. 2012. Disponível em culturavisual.fav.ufg.br/up/459/0/2012_Aline_Oliveira_Temerloglou_Monteiro.pdf Acesso em: 18 setembro 2019.

ARANTES, A. A. O que é cultura popular. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

ARAÚJO, A. M. Cultura Popular brasileira. São Paulo, Melhoramentos; Brasília, ILM, 1973.

BARDIN, L. Análise do conteúdo. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARRETO, L.A. Cultura: Um roteiro de alusões. Sociedade Editorial de Sergipe, 1994.

BOMFIM, W. de J. Identidade, memória e narrativas na Dança de São Gonçalo do povoado Mussuca (SE). São Cristóvão: Editora UFS 2010.

BRASIL. Decreto nº 25 de 30 de Novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Diário Oficial de 06 Dez. 1937.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial. Dossiê final das atividades da Comissão dos Grupos de Trabalho Patrimônio Imaterial. 4. ed. Brasília, 2006.

BRASIL. Fundação Getúlio Vargas. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/SPHAN>> Acesso em: 18 nov. 2017.

CÂNDIDO, M. M. Duarte. Orientação para gestão e planejamento de museus. Florianópolis: FCC, 2014. (Coleção Estudos Museológicos, vol. 3).

CÂNDIDO, M. I. Documentação museológica. In.: Caderno de diretrizes museológicas. Brasília: Ministério da Cultura / IPHAN/ DEMU, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

CARVALHO, L. G. de. Patrimônio Imaterial e cultura popular no Brasil: intercâmbios conceituais e política pública. Seminários UFAM, 2010.

Comissão Nacional do Folclore. Carta do Folclore Brasileiro. Disponível em <<http://culturadigital.br/setorialculturaspopulares/files/2010/02/1995-CARTA-DO-FOLCLORE-BRASILEIRO-CNF.pdf>> Acesso em: 19 jan. 2019.

CRUZ, T.C.C. As Irmandades religiosas de africanos e afrodescendentes. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/viewFile/1525/1287>> Acesso em 19 Jan. 2019.

DEBOM, P. Anais do XVI Encontro Regional de História. ANPUH, RIO. O Vestuário e a Moda enquanto Fontes para o Estudo da História. 28 de Julho a 1º de Agosto de 2014. ISBN 978-85-65957-03-8.

DESVALÉES, A. MAIRESSE, F. Conceitos Chave de Museologia. Tradutores: SOARES, Bruno Brulon. CURY, Maria Xavier. 2013. Portugal.

DANTAS, B. G. A Taieira de Sergipe: uma dança folclórica. 2ª ed. São Cristóvão: Editora UFS, 2013.

_____. Vovó Nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DINIZ, M.F L.(ORG.). Textos para História de Sergipe. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe/BANESE,1991.

FERREIRA, A. B. de H. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 2ª edição. Editora Nova Fronteira S.A.1986.

FONTES, A. D'Ávila. Cartilha cultural de Laranjeiras: Projeto Educação Patrimonial. IPHAN-SE, 2009.

GONÇALVES, J.R.S. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio. *Horizontes Antropológicos*, ano 11, n.23, p. 15-16, jan/jun. 2005.

_____. O mal-estar no patrimônio: Identidade, Tempo e Destruição. *Estudos Históricos Rio de Janeiro*, vol. 28, nº 55, p. 211-228, jan/jun2015.

-----, *Antropologia dos objetos: Coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: 2007.

GUINCHAT, C. MENOU, M. *Introdução Geral às Ciências e técnicas da Informação e Documentação*. 2ª ed. aum. Por Marie France Blanquet/ tradução de Mirian Vieira Cunha- Brasília: IBICT, 1994.

Itaú Cultural. *Etnografia e folclore: o que esse povo guarda e esquece* Disponível em <itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/etnografia-e-folclore/> Acesso em 20 Set. 2019.

LAKATOS, E. M. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2010.

MINAYO, M. C. de S. *O desafio do conhecimento*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Hucitec/Abrasco, 2000.

MONTEIRO, A. O. T. Para além do “Traje de Crioula”: um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista. Universidade Federal de Goiás. Disponível em <https://culturavisual.fav.ufg.br/up/459/o/2012_Aline_Oliveira_Temerloglou_Monteiro.pdf> Acesso em 20 Set. 2019.

NACHMANOVITCH, S. *Ser criativo: O poder da improvisação na vida e na arte*. 4ª edição. Tradução de Eliana Rocha. São Paulo: 1993

PADILHA, R. C. *Documentação Museológica e Gestão de Acervo*. Florionópolis: FCC, 2014.

PAVÃO, L. *Conservação de Coleções de fotografia*. Lisboa: Dinalivro.

PELEGRINI, S. C. A; FUNARI, P. P. A. *O que é patrimônio cultural imaterial*. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Coleção primeiros passos, 331).

R0CHE, D. A História das Coisas Banais: nascimento do consumo (Séculos XVII e XVIII). Rio de Janeiro: Editora Rocco.

SANTOS, M. C. T. Moura. Processos museológicos e educação: Construindo um museu didático comunitário. Lisboa: ULHT, 1996. (Cadernos de Sociomuseologia, 7)

SCHWARCZ, L. M. A sabedoria popular. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

SEVERINO, A.J. Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Cortez, 2000.

SOUZA, M. de M. Reis do Congo no Brasil, séculos XVIII e XIX. Revista de história nº 152. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. Disponível em <<https://bit.ly/2Miy5dO>> Acesso em: 24 de set. 2018.

TAMASO, I. A expansão do patrimônio: novos olhares sobre novos objetos... outros desafios... Série Antropologia, 390, Universidade de Brasília, 2006.

TINHORÃO, J.R. Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro círio. São Paulo. Editora Unesp, 2012.

UNESCO, 1972, Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, Decreto n.º 49/79 de 6 de Junho, Diário da República, I, 130, Consultado em 2009-12-16, URL: <https://bit.ly/2Q9xiwO>.

UNESCO. Patrimônio Cultural e Imaterial. <<https://bit.ly/35Osh3n>> Acesso em: 18 de nov. 2019.

VILHENA, L. R. Projeto e missão: O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964). Revista Brasileira do Folclore. Rio de Janeiro/FGV,1997.

VARINE, H. de. As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Tradução Maria de Lourdes Pereira Horta. Porto Alegre. Medianix, 2012.

O REPERTÓRIO POÉTICO DA CULTURA AMAZÔNICA NAS JOIAS PARAENSES

*Amanda Gatinho Teixeira*¹

Resumo: Neste ensaio, abordo as joias paraenses produzidas, expostas e comercializadas no Polo Joalheiro localizado no município de Belém-PA. Desde a sua criação, em 1998, o Programa Polo Joalheiro procurou apropriar-se do repertório poético da cultura amazônica operando como suporte material e estético sobre os designers que criam joias, agregando significados e valores pertencentes à cultura local, traduzindo, assim, a identidade regional através de conceitos, história, costumes, lendas, mitos e inserção de elementos culturais como fauna, flora, festividades folclóricas e religiosas, aliados aos materiais alternativos, tão aclamados nas joias contemporâneas. A partir dessas apropriações, abordo a questão da construção da identidade dos sujeitos pós-modernos a fim de compreender as especificidades da chamada identidade amazônica.

Palavras-chave: Joias Paraenses. Programa Polo Joalheiro. Amazônia.

¹ Mestra em Antropologia pela Universidade Federal do Pará. Especialista em Design, Computação Gráfica e Multimídia pelo Instituto de Estudos Superiores da Amazônia. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal do Pará. E-mail: agteixeira10@gmail.com

O Programa Polo Joalheiro

Para compreendermos o Programa Polo Joalheiro na cidade de Belém, faz-se necessário um breve contexto histórico do processo de exploração de metais e gemas no estado do Pará.

Na década de 1980, impulsionado pela extração de ouro dos garimpos locais, originou-se um alto crescimento do setor joalheiro do município de Itaituba, no Pará. Entretanto, este setor não possuía uma organização formal, o que refletia diretamente na qualidade dos produtos, pois as joias costumeiramente eram cópias de catálogos e revistas.

A partir da década de 1990, a produção dos garimpos enfraqueceu devido à escassez do minério que era extraído por métodos manuais. Assim, o setor mineral passou a ser cada vez mais dominado por grandes empresas e por processos mecânicos, o que gerou muitos desempregos.

Em meados de 1996, a Secretaria Municipal do Meio Ambiente de Itaituba promoveu o cadastramento dos ourives da cidade a fim de reverter a baixa qualificação técnica na qual trabalhavam esses profissionais bem como promover um maior volume de produção.

Esta ação resultou na criação da AJOI, em outubro de 1997, que, posteriormente, originou a COOPERJAM, que possuía como objetivo criar uma força econômica para aumentar a qualificação da mão-de-obra local e facilitar o incentivo para competir no mercado. Essas ações foram transferidas de Itaituba para Belém devido ao maior peso político da capital paraense. Assim, no ano de 1998, o governo do Pará, liderado por Almir Gabriel, criou o Programa de Desenvolvimento do Setor de Gemas e Joias do Estado do Pará, designado Polo Joalheiro do Pará.

Assim, com a finalidade de possibilitar o maior escoamento desta produção e funcionar como uma espécie de vitrine para o Programa recém-criado, no ano de 2002, surge o Espaço São José Liberto (ESJL), que abriga o Polo Joalheiro.

O prédio que abriga o ESJL é originário do século XVIII, ocasião em

que era denominado Convento São José. Posteriormente, funcionou como depósito de pólvora, quartel, olaria e hospital, mas certamente o que povoa a memória de grande parte dos paraenses é o espaço como presídio. Assim, em uma tentativa de conceder uma nova e inspiradora importância ao lugar, o espaço ganhou outro nome em sua composição, tornando-se Espaço São José Liberto, fazendo uma clara alusão à liberdade.

Como principal diferencial dos produtos produzidos e comercializados no ESJL, o Programa procurou apropriar-se da narrativa poética do imaginário cultural amazônico para criar coleções de joias, com ênfase na agregação de valor ao produto.

1º Coleção Joias do Pará-Amazônia-Brasil

Para uma maior visibilidade das joias que seriam produzidas no início do Programa, foram ofertados cursos e oficinas aos agentes da cadeia produtiva. Além do desenvolvimento do *design* e do emprego de novos materiais nas joias, houve a necessidade de novos insumos de produção, tanto no que se refere à matéria-prima quanto ao maquinário utilizado, acarretando mudanças em toda a cadeia produtiva.

Assim, em 1999, foi realizada a 1ª Oficina de *Design* de Joias, a qual foi coordenada pela consultoria da Associação dos Joalheiros e Relojoeiros do Estado do Rio de Janeiro (AJORIO) e pelo Instituto Brasileiro de Gemas e Metais (IBGM), reunindo artistas plásticos, arquitetos, ourives e artesãos para a criação da 1ª Coleção Joias do Pará-Amazônia-Brasil (Figura 1), configurando em um marco inicial do Programa Polo Joalheiro.



Figura 1: Peças da 1ª Coleção de Joias do Pará
Fonte: Seteps, 2002.

Nela, podemos observar o repertório da cultura amazônica, através de peças que representam lendas e mitos, a fauna, bem como os grafismos rupestres e indígenas, ocorrendo, assim, a valorização de elementos simbólicos locais e também do imaginário popular. Outro ponto que merece destaque é que a joia paraense é classificada como um objeto artesanal, concebida a partir da sabedoria dos mestres ourives.

Assim, neste contexto, a joia paraense já nasce no cenário contemporâneo procurando combinar tendências tradicionais e vanguardistas em sua materialização. É importante salientar que as joias contemporâneas permitem o processo de experimentação não apenas de formas mais inusitadas mas, sobretudo, pelo trabalho com outros tipos de materiais não convencionais, os chamados materiais alternativos. Então, não é de se estranhar que estas joias mesclam em sua composição metais nobres aliados ao plástico, tecido,

couro, madeira, fibras naturais, sementes, entre outros múltiplos materiais. Tal originalidade presente nas joias paraenses é apontada por Paes Loureiro (2004, p.2), sendo proveniente de:

[...] materiais e símbolos da cultura paraense, mimetizada ou recriada, integrando tradição e modernidade, particular e universal, local e mundial, presente e passado, indianismo e cosmopolitismo, natureza e cultura, ecologia e tecnologia, sonho e realidade, desejo e posse.

Dessa forma, o Programa Polo Joalheiro apropriou-se bem dessas características que são tão aclamadas nas joias contemporâneas, elegendo seu próprio contexto social como um vasto universo de ideias e referências.

A cultura popular amazônica como suporte poético e estético nas joias

Desde o início do Programa Polo Joalheiro, o desenvolvimento das ações se dá em três grandes vertentes: a capacitação e a inovação tecnológica; promoção e comercialização e o funcionamento do território do ESJL. Para a diretora do ESJL, Rosa Helena Neves², a ideia da complementaridade entre arquitetura, o *design*, a história, o patrimônio histórico, a cultura, o turismo e a economia criativa são os fatores que contribuem para o fortalecimento das joias com as características do Programa (Figura 2).

2 Entrevista realizada em 22 de setembro de 2015. Rosa Helena Neves possui graduação em Pedagogia e mestrado em Políticas Públicas pela Universidade Federal do Pará. Atualmente, é diretora do Instituto de Gemas e Joias da Amazônia e do Espaço São José Liberto.



Figura 2: Joias produzidas no Programa Polo Joalheiro
Fonte: Catálogos institucionais do Programa

Assim, a representação da santa Senhora de Nazaré e o seu manto, os ícones do Círio de Nazaré³ representados pelos ex-votos, o desenho de flores e folhas encontradas na região, o grafismo indígena, os desenhos rupestres, a fruta proveniente das mangueiras – uma das árvores mais comuns encontradas nas ruas de Belém - a iconografia da lenda da cobra grande, os pássaros, a menção ao remo - lapidado com a iconografia marajoara - usado pelos ribeirinhos e o muiiraquitã⁴ estilizado são alguns dos exemplos encontrados nestas joias produzidas pelo Programa.

Neste sentido, podemos afirmar que, ao longo da existência do Programa Polo Joalheiro, a cultura popular amazônica opera como suporte poético e estético sobre os *designers*, que criam joias baseadas em suas memórias imagéticas e/ou visuais, agregando significados e valores pertencentes à cultura local, materializando a identidade regional através de conceitos, história, costumes, lendas, mitos, inserção de elementos culturais como fauna, flora, festividades folclóricas e religiosas.

Assim, observamos que o discurso oficial do Polo Joalheiro é constituído sob a imagem de uma Amazônia idealizada, no qual a perene e exclusiva herança regional e indígena geralmente mostra-se materializada por meio de sua estética, o que fica evidenciado no pensamento de Paes Loureiro (2004, p. 3)⁵.

3 Procissão católica que ocorre anualmente na cidade de Belém, no segundo domingo do mês de outubro. Esta festividade é considerada uma das maiores celebrações religiosas do mundo. Foi tombada em 2000 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio imaterial da cultura brasileira e, em 2013, foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/55>

4 O vocábulo vem do tupi, mas há divergências sobre sua origem e seu objetivo. Os objetos já foram considerados vestígios de antigas culturas asiáticas, peças esculpidas pelas Amazonas, mulheres guerreiras, ou ainda distintivos usados por caciques ou chefes, como amuletos de boa sorte (Guia do Museu de Gemas – joias e artesanatos do Pará, 2004, p.12).

5 Texto de apresentação do catálogo Pará Expojoia 2004.

O que caracteriza a cultura amazônica é a dominante poética do seu imaginário. É natural, portanto, que essa poética se torne pregnante no *design* de joias do Pará. Uma produção criativa de objetos cuja originalidade decorre dessa atmosfera eco-mítico-lendária, que alimenta culturalmente os seus artesãos profissionais, tribalizados na aldeia pós-moderna do projeto do Polo Joalheiro. Representando o contemporâneo revalorizador da tradição, essas joias tem depurado no seu *design* a universalidade que lhes é estratégia fundamental, a partir de especificidades paraense-amazônicas que lhes são essenciais.

É nesse momento que observamos a preocupação do *designer* de joias paraense em agregar valores pertencentes à cultura local, traduzindo, assim, a chamada identidade cultural⁶ regional amazônica.

Assim, o Programa Polo Joalheiro orienta o que deve ser produzido pelos joalheiros sem haver desvios nos objetivos de valorização da biodiversidade e cultura local, neste sentido:

6 Para Denys Cuche (1999, p. 177), o conceito de identidade cultural remete à questão da identidade social de um indivíduo, que é caracterizada pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social. O autor aponta ainda que todo o grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social. Dessa forma, a identidade social ao mesmo tempo em que é inclusiva, ao identificar membros do grupo que são idênticos sob um determinado ponto de vista, também é excludente ao distinguir um grupo dos outros grupos. Neste sentido, o Programa Polo Joalheiro procura enfatizar em seus participantes o sentimento de vinculação e pertencimento à região amazônica para, desta forma, trabalhar uma espécie de identidade coletiva a fim de ser projetada no produto joia e, conseqüentemente, serem comercializadas.

Do total de peças produzidas por cada joalheiro ou produtor, 70% deve ser com inspiração amazônica e mão-de-obra local, isso compreende fauna, flora, lendas, costumes, manifestações culturais, tudo que pertence à região, toda sua biodiversidade e os 30% restantes podem ser a partir de temática universal (utilização de referenciais de criação inspirados em todo o mundo), porém também com mão-de-obra local. A definição de percentuais cria no produtor uma prática de incentivo e valorização da sua própria identidade, fortalecendo, com isso, as diretrizes estabelecidas no início do Programa (NUNES, 2013, p.43).

Outro ponto significativo presente nas joias do Programa Polo Joalheiro são as diversas representações simbólicas⁷ de Nossa Senhora de Nazaré, santa que possui grande prestígio entre a população paraense. Tais representações surgem das mais figurativas às mais abstratas (Figura 3), assim, a presença da imagem da santa sempre surge como temática seja por uma convenção social seja ainda por serem induzidos a criar joias com este tema, tendo como principal suporte o *workshop* anual do evento “Joias de Nazaré”⁸.

7 Símbolo é o signo que representa seu objeto independente de sua semelhança (ícone) ou das suas relações causais (índice) e sim por referências abstratas em virtude da associação de ideias produzidas por convenção ou pacto coletivo (MORAES, 2009, p.1). Disponível em: <http://www.virginiamoraes.com>

8 Exposição realizada anualmente no Polo Joalheiro que possui como principal objetivo materializar nas joias diversos significados referentes ao Círio de Nazaré.



Figura 3: Representações de Nossa Senhora de Nazaré
Fonte: Catálogos institucionais do Programa

O que fica evidenciado no pensamento de Rodrigues (2012, p. 3) ao afirmar que a sociedade e/ou grupo constrói e reproduz a sua identidade através do apego ao seu passado, mitológico, histórico e, principalmente, simbólico-religioso:

[...] o fator religião desempenha um papel muito importante no processo de construção identitária; o sistema religioso, na lógica funcionalista [...] é um dos principais meios de construção de solidariedades e de representações identitárias. [...] Toda a religião, todo o universo simbólico-religioso, implica uma mobilização específica da memória coletiva e de sua transmissão e reprodução social.

Dessa forma, a religião e seus desdobramentos formam um sistema de fortes referências ao qual os atores sociais recorrem a fim de refletir sobre o universo no qual estão submersos.

Outra temática que costumeiramente está presente nas coleções das joias do Programa Polo Joalheiro é a representação do açaí⁹, fruta muito apreciada pelo povo amazônico (Figura 4), o qual está presente desde a 1ª Coleção desenvolvida no ESJL.



Figura 4: Representações do açaí nas joias
Fonte: Arquivo de pesquisa, 2015.

9 *Euterpe oleraceae Martius* é uma palmeira que alcança em torno de 15 a 20m de altura e 12 a 18cm de diâmetro. É uma planta que prefere os terrenos alagados e áreas úmidas, por isso sua ocorrência é mais frequente às margens dos rios. É encontrada principalmente na região Norte do Brasil, nos Estados do Pará, Amazonas, Maranhão e Amapá, e estende-se para as Guianas e Venezuela. Dela são extraídos o palmito e o fruto para o consumo alimentar. Seu fruto é popularmente conhecido como açaí. É arredondado e pesa cerca de dois gramas. Somente 17% dele são comestíveis (polpa com casca), sendo necessários cerca de 2kg de frutos para produzir um litro de suco. O restante representa o caroço, contendo a semente oleaginosa. A cor do fruto maduro é púrpura a quase preta.
Disponível em: <https://bit.ly/2secf45>

Ao observamos a figura acima, apontamos que a representação do açaí é trabalhada tanto na forma mimética/figurativa - a exemplo do conjunto de brincos e colar que ilustra o cacho da fruta, tal como é encontrado nas palmeiras - quanto conceitualmente, como vemos no colar que pesa mais de meio kilo e que simula os caroços do fruto em grandes bolas e círculos vazados ou preenchidos, os quais foram confeccionados em ouro, madeira, caroço de tucumã e fibra de arumã e desenhados por Selma Montenegro.

No que concerne à identidade amazônica, Fabio Castro (2011, p. 12) a observa como um processo de invenção do e no presente, portanto ela não se faz herdeira de um passado nem configura-se na recuperação de uma essência, que é extremamente difundida, assim como a Amazônia é considerada um espaço híbrido e múltiplo e não somente uma região.

A concepção das joias paraenses vai além do caráter ornamental, comum a todos os adornos, mas também pode ser configurada em algumas peças como *mímese* dos elementos presentes na natureza, estejam eles presentes no mundo real ou *imagético*. Ao longo da existência do Programa Polo Joalheiro, observo a notória evolução das joias paraenses, sobretudo no *design* e no acabamento das peças. Nos primeiros anos, a maioria das joias possuíam um desenho mais figurativo, assemelhando-se às representações das formas reais que eram vistas na natureza. Com o passar dos anos, analiso que as joias recebem desenhos mais estilizados e complexos em suas formas compositivas, mas sempre procurando evidenciar a identidade cultural amazônica.

Ainda sobre a discussão das identidades culturais, agora no contexto dos estudos culturais latino-americanos, cito o pensamento de Jesús Martín-Barbero, que entende a identidade como uma representação da diferença que está ligada ao mercado. “A identidade local é, assim, levada a se transformar em uma representação da diferença que se possa fazê-la comercializável, ou seja, submetida ao turbilhão das colagens e hibridações que impõe o mercado” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 268). Assim, o autor considera um caráter de hibridação e colagem para as identidades, evocando a vivência aberta das identidades culturais.

Ao observarmos as criações dos *designers* integrantes do Programa Polo Joalheiro, fica evidenciada a estética local regional em seus repertórios compositivos que pode ou não ser ressignificada. Porém, é válido assinalar que as joias que circulam no Espaço São José Liberto também sofrem processos de contaminação/hibridização por outras zonas de contato a partir da relação dinâmica do povo paraense com outros grupos étnicos que passaram a habitar esta região sejam elas a joalheria europeia clássica (aqui representada principalmente pelas joias comercializadas na loja Belém da Saudade), as joias que remontam às religiões de matriz africana (comercializadas na loja *Una*), as joias com grafismos étnicos (comercializadas pelo colombiano Argemiro Muñoz em sua loja *Joiartmiro*), entre outros exemplares.

Por meio da construção de símbolos materializados nas joias paraenses, estas representam uma das diversas estratégias do processo identitário da construção e conseqüente valoração das raízes locais, as quais são pautadas na constituição da territorialidade paraense, semiografando nosso território cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BALDI, M.; CASTRO, R. B. de. A inovação no Polo Joalheiro de Belém: uma análise a partir do mecanismo de imersão estrutural. Cadernos EBAPE.BR [online], Rio de Janeiro, n.3, pp. 492-513, 2010.

CUCHE, D. A noção de cultura nas ciências sociais. São Paulo: EDUSC, 1999.

CASTRO, F. F. de. Entre o mito e a fronteira. Belém: Labor Editorial, 2011.

GUIA DO MUSEU DE GEMAS E JOIAS E ARTESANATO DO PARÁ. Belém: Associação São José, 2004.

MARTÍN-BARBERO, J. Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas de comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

NUNES, J. T. de B. Elementos da biodiversidade Amazônica no pensar-fazer de joalheiros de Belém: a vivência como educação. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará, 2013.

PAES LOUREIRO, J. de J. As jóias reais do imaginário, in Catálogo de jóias do Pará – Coleção Agosto 2004. Belém: Associação São José Liberto, 2004.

Artista da capa

Guilherme do Amaral Gurgel

Minibiografia:

Venho tendo uma trajetória bastante eclética nas artes, explorando diversas técnicas e me desafiando a sempre investir em áreas novas. Comecei a desenhar quando me recuperava de um acidente em 2014, preenchendo o mês e meio que fiquei de cama com um fazer artístico que me era muito prazeroso na infância, mas que a escola havia me feito deixar de lado. Nesse período acabei reorientando a minha vida e tomando a decisão de largar o emprego de técnico em meteorologia que tinha em São Paulo e voltar a morar no Rio de Janeiro para cursar Cinema e Audiovisual na UFF. Ao longo da graduação, tive a oportunidade de estagiar por dois anos e meio em dois arquivos audiovisuais muito importantes, a Cinemateca do MAM e o Centro Técnico Audiovisual (CTAv). Ainda que o trabalho fosse majoritariamente técnico (revisão de materiais, emissão de boletins sobre o estado de cada rolo de filme, organização do acervo etc.), o contato diário com aquelas imagens e o caráter efêmero delas me colocou diante de várias provocações a respeito da memória e da história coletiva, passei a tentar levar isso para minha arte. Percebi que tinha que incluir o tempo entre as variáveis das minhas obras, seja porque eu sei que todos os materiais sofrem de alguma maneira as alterações físicas que ele provoca, seja porque me acostumei na meteorologia a ver o céu mudando a cada dia ou no cinema a ver o valor da imagem de acordo com expectativa que ela traz pela próxima. Minha breve produção acadêmica até então, meu TCC sobre sonorizações de um filme silencioso no século XXI, se trata exatamente de explorar as maneiras como passado e futuro se chocam quando a imagem cinematográfica se torna um perpétuo campo de exploração estética. Concluí a faculdade em 2018, com meu primeiro filme, o Fora D'Água, ainda em produção e iniciei o curso de Fundamentos da Pintura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, ministrado pelo professor Luís Ernesto. Nesse mesmo ano entrei para o coletivo Meu BB e passei a expor em nossa galeria na Fábrica Bhering. Nos últimos meses tenho estudado ilustração digital e me tem vindo a mente a ideia de produzir um curta metragem de animação, espero conseguir investir nisso em um futuro próximo.



Breve descrição sobre o trabalho:

Eu raramente nomeio um quadro e quando o faço tento dar um título bem simples e direto. Poucas obras minhas têm de fato um nome, só faço isso quando me surge um na mente de maneira espontânea. O trabalho em questão ficou como Sem Título na época em que foi pintado e exposto na Fábrica Bhering, atualmente me refiro a ele como Guerra. Surgiu espontaneamente em uma época em que eu estava tão animado por começar a pintar que sentava em meu quarto por horas e horas produzindo uma pintura atrás da outra, em um ritmo de seis por dia, parando de pintar apenas quando os materiais se esgotavam. Ele veio ao final de uma dessas jornadas, eu já estava com a mente cansada e acho que o pinte de forma quase automática, o que produziu um resultado surpreendente até para mim. A princípio ele nada mais era do que uma paleta de cores e uma proposta, na qual eu prazerosamente fracassei, de fugir de qualquer sinal de grafismo e valorizar nada além da mancha e da pincelada. Conforme as cruces foram surgindo (talvez a coisa mais gráfica que eu já pinte), notei uma sensação de movimento que não tinha conseguido em nenhuma outra pintura.

Eu digo que a chave do meu processo artístico sempre está no movimento, seja em um filme, em uma ilustração ou em um quadro, o importante é eu poder olhar para o resultado final e conseguir sentir que algo ali está se movendo, pensar que se eu fechar os olhos e abrir um minuto depois já não estarei diante da mesma imagem. Deve ter a ver com a minha trajetória que se iniciou na meteorologia, passou pelo cinema, pelos arquivos (onde acompanhava as alterações que o tempo provocava nas imagens impressas nos rolos de filme) e terminou na pintura, talvez seja impossível para mim conceber uma obra minha que seja estática. O tempo sempre será uma variável na minha mente enquanto eu estou produzindo. Vejo nessa tela os triângulos correndo em todas as direções e as cruces caindo de um céu infinito. Algumas delas chegam a bordo dos grandes retângulos azuis, outras caem livremente. Será que para desembarcar em algum porto em uma guerra,

ou será que despachadas por aviões militares? Não tem como eu não pensar em uma guerra quando a olho, ainda mais por tê-la feito em uma época em que minhas preocupações com o futuro estavam um tanto exacerbadas pela crescente militarização que via nos discursos ao meu redor (e que desde então só aumentaram). Não quero senti-la como uma obra mórbida, mas como uma obra de provocação. Ela me toca em um nível inconsciente (talvez justamente por ter vindo de lá em meu processo de quase automatismo) e desde que surgiu tem tocado muitas outras pessoas. No que o tempo a transformará quando abirmos os olhos novamente?

DES<IO