

# OUVIROUVER

V.20 N.1 JANEIRO | JUNHO 2024

# ouvirouver

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes  
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

ISSN 1809-290x (impresso) / ISSN 1983-1005(online)

ouvirouver	Uberlândia	v. 20	n. 1	p. 001-362	jan./jun. 2024
------------	------------	-------	------	------------	----------------



**Universidade Federal de Uberlândia**

Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Carlos Henrique Martins da Silva

**Portal de Periódicos**

**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal de Uberlândia**

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 3C  
www.bibliotecas.ufu.br | seer.ufu.br | e-mail: portaldeperiodicos@dirbi.ufu.br

**Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes**

Programa de Pós-Graduação em Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Programa de Pós-Graduação em Música  
Mestrado Profissional em Artes

**Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia**

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica  
Bloco 3E - Sala 130 / 38408.100 – Uberlândia-MG  
www.iarte.ufu.br

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista OuvirOUver ou ao Portal de Periódicos.

OuvirOUver : revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes. Uberlândia : Universidade Federal de Uberlândia,

Programa de Pós-Graduação em Artes, 2005–v.  
Semestral, 2010 – Anual de 2005 a 2009.

ISSN 1809-290X

ISSN 1983-1005(online)

1. Artes – Periódicos. 2. Música – Periódicos. 3. Artes Cênicas – Periódicos. 4. Artes Visuais– Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes.

CDU: 7(05)



## **Diretor IARTE**

Jarbas Siqueira Ramos

Coordenadores dos Programas Pós-Graduação em Artes /

Marco Antônio Pasqualini de Andrade

Pós-Graduação em Artes Cênicas / José Eduardo de Paula

Pos-Graduação em Música / Celso Luiz de Araújo Cintra

Mestrado Profissional em Artes / Rosimeire Gonçalves dos

Santos

## **Comitê Editorial**

Fernanda de Assis Oliveira (Editora Responsável)

Fábio Fonseca

Daniella de Aguiar

## **Conselho Editorial Consultivo / Científico**

Adriana Giarola Kayama (UNICAMP - Brasil)

Afonso Medeiros (UFPA - Brasil)

Alexandre Zamith Almeida (UNICAMP - Brasil)

Ana Maria Pacheco Carneiro (UFU - Brasil)

Ana Sofia Lopes da Ponte (Universidade do Porto - Portugal)

André Carrico (UFRN - Brasil)

André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC - Brasil)

Aparecido José Cirillo (UFES - Brasil)

Arão Paranaguá de Santana (UFMA - Brasil)

Biagio D'Angelo (UnB - Brasil)

Cesar Marino Villavicencio Grossmann (UNESP - Brasil)

Cleber da Silveira Campos (UFRN - Brasil)

Cyriaco Lopes (John Jay College, City University of New York - USA)

Edson Sekeff Zampronha (Universidad de Oviedo - Espanha)

Elisa de Souza Martinez (UNB - Brasil)

Fábio Scarduelli (UNESPAR - Brasil)

Fernando Antonio Mencarelli (UFMG - Brasil)

Fernando Manoel Aleixo (UFU - Brasil)

Gilson Uehara Gimenes Antunes (UNICAMPBrasil)

Guillermo Aymerich (Universidade Politecnica de Valencia - Espanha)

Ileana Diéguez (Universidad Autonoma Metropolitana - Mexico)

Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos (UFAL - Brasil)

Jônatas Manzolli (UNICAMP - Brasil)

Jorge das Gracias Veloso (UnB - Brasil)

José Spaniol (UNESP - Brasil)

Josette Feral (Université Du Quebec a Montreal - Canada)

Juan Villegas (University of California - USA)

Líliá Neves Gonçalves (UFU - Brasil)

Luciana Del-Ben (UFRGS - Brasil)

Ludmila Brandão (UFMT- Brasil)

Márcia Strazzacappa (UNICAMP - Brasil)

Marco Antonio Coelho Bortoleto (UNICAMPBrasil)

Margarete Arroyo (UNESP - Brasil)

Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques (UFU - Brasil)

Maria Isabel Baldassarre (Universidad Nacional de San Martín - Argentina)

Maria Teresa Alencar de Brito (USP - Brasil)

Mário Fernando Bolognesi (UNESP - Brasil)

Mário Rodrigues Videira Junior (USP - Brasil)

Marta Isaacsson Souza e Silva (UFRGS - Brasil)

Miguel Teixeira da Silva Leal (Universidade do Porto - Portugal).

Patrícia Garcia Leal (UFRN - Brasil)

Paulo José de Siqueira Tiné (USP - Brasil)

Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO - Brasil)

Raúl Minsburg (Universidad Nacional de Lanus e

Universidad Nacional de Tres de Febrero - Argentina)

Renato Palumbo Doria (UFU - Brasil)

Ricardo Climent (The University of Manchester - Inglaterra)

Rodrigo Sigal Sefchovich (Centro Mexicano para la Musica e las Artes Sonoras - Mexico)

Sandra Rey (UFRGS - Brasil)

Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC - Brasil)

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC - Brasil)

Sônia Tereza da Silva Ribeiro – (UFU - Brasil)

Wladilene de Sousa Lima (UFPA- Brasil)

## **Editoração e Diagramação**

Fábio Fonseca

## **Imagem da Capa e Miolo**

Imagem da capa e Miolo e concepção gráfica:

Fábio Fonseca a partir da imagem do Ensaio Visual de Teresa Saraiva





## Sumário

Editorial 8

### DOSSIÊ

Apresentação do Dossiê Devires Decoloniais: Resistências, Impasses, Estratégias 11

MARCO ANTÔNIO VIEIRA - UEPG  
ALEXANDRE SÁ - UERJ

Outras histórias da arte na América Latina e a dissidência ao sistema de sexo/gênero em Gloria Cortés Aliaga e Miguel A. López a partir da perspectiva feminista 32


RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES - UFPEL

Os Problemas no discurso do que chamamos de arte homoerótica: interseccionalidades contrassexuais para uma *Ars Sexualis* 51

BRUNO ALCIONE NOVADVORSKI SCHEEREN - UERJ

Encruzilhada: a boca da [r]existência 70

PAULO PETRONILIO CORREIA - UnB



No museu e na Avenida, Leandro Vieira “de fora”: considerações sobre carnavalescos em exposições de arte contemporânea 99

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA – UnB

Devorando a cena: A justiça epistêmica na cena teatral contemporânea ludovicense 120

MICHELLE CABRAL - UFMA  
RAYLSON CONCEIÇÃO - UNIRIO

O filme *Ôrí*: um corpo decolonial aquilombado 138

RAFAEL GARCIA MADALEN EIRAS - UFF

Manet e Mané: Visões da diferença 157

GABRIELA DE ANDRADE RODRIGUES - UnB

#### DOSSIÊ / ENTREVISTA

Fracasso, malícia e *de\_colon\_isation*: entrevista com Pêdra Costa 177

SARAH MARQUES DUARTE - UNESPAR  
PATRÍCIA TELES SOBREIRA DE SOUZA - UFRN



ARTIGOS

Mover-se a partir de princípios: por uma expansão estruturada da compreensão do movimento corporal 194

VIVIAN VIEIRA PEÇANHA BARBOSA - UFU

Como se forma a pessoa artista?: Ensaio para refletir a (re)valorização Epistemológica da Experiência no Curso de Bacharelado em Dança da Escola de Dança da UFBA 231

BEATRIZ ADEODATO ALVES DE SOUZA - UFBA  
DANIELA BEMFICA GUIMARÃES – UFBA  
THIAGO SANTOS DE ASSIS - UFBA

Transformações culturais e arte no currículo escolar: trajetos preambulares que concebem uma disciplina 231

SABRINA ESMERIS – FEEVALE

Antiarte e cinema de guerrilha: genealogias (po)éticas da Belair Filmes 251


SANDRO DE OLIVEIRA - UEG

Dos sons dos povos originários ao repertório musical dos jovens: uma experiência musical na Educação Básica 272

ISAC COSTA SOARES - Colégio João XXIII  
IANNE ELY GODOI VIEIRA - Colégio João XXIII

Expressão criativa de uma compositora portuguesa premiada: fatores promotores 292

MARIA CÉLIA BRUNO MUNDIM - PUC-Campinas



Pip Instal: uma contribuição metodológica para a pesquisa em  
música 307

THAYNÁ ALINE BONACORSI XAVIER

DOSSIÊ / ENSAIO

uma possível fuleragem pictórica 331

CAMILA SOATO - USP

ENSAIO

Varonilidade 353

MARIA TERESA KERR SARAIVA - USP



## Editorial

É com grande satisfação que apresentamos o número 1, do volume 20 da Revista ouvirOUver, que vem composto pelo Dossiê Devires Decoloniais: Resistências, Impasses, Estratégias, e por sete artigos no fluxo contínuo, abordando temas nas áreas de Artes Cênicas, Visuais e Música.

Das submissões das Artes Cênicas temos duas contribuições voltadas para a formação do bacharel em Dança. O artigo *Mover-se a partir de princípios: por uma expansão estruturada da compreensão do movimento corporal*, de Vivian Vieira Peçanha Barbosa, trata de das contribuições do Sistema Laban, baseado em princípios, para o desenvolvimento da criação e da investigação do movimento na formação do bacharel em Dança. A autora apresenta, em uma situação de ensino-aprendizagem específica como docente na disciplina Análise do Movimento do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, caminhos que podem orientar a criatividade e a investigação do movimento de forma colaborativa, crítica e amorosa, através do Sistema Laban, e discute como isso pode ampliar as noções de movimento e dança de estudantes com repertórios diversos em relação à dança.

No texto *Como se forma a pessoa artista?: Ensaio para refletir a (re)valorização Epistemológica da Experiência no Curso de Bacharelado em Dança da Escola de Dança da UFBA*, Beatriz Adeodato Alves de Souza, Daniela Bemfica Guimarães e Thiago Santos de Assis, explicitam a forma colaborativa da escrita por pessoas-professoras artistas, e como a reflexão tecida se faz a partir da experiência de repensar o currículo de bacharel em Dança no contexto da Universidade Federal da Bahia. O texto contextualiza as discussões em torno da reestruturação, e o que já vem sendo feito no currículo vigente, incluindo as ações do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (GDC). Estas discussões, encarnadas em ações pedagógicas e artísticas, guiadas pela noção de experiência, informam as direções para um currículo possível que reconheça as experiências implicadas dos sujeitos como principal material para o percurso de formação. Apesar de inconclusivas, como as próprias pessoas autoras afirmam, as questões colocadas contribuem para a reflexão da formação de artistas da Dança nos bacharelados.

Na área de Artes Visuais temos dois artigos. O texto *Transformações culturais e arte no currículo escolar: trajetos preambulares que concebem uma*

*disciplina*, de Sabrina Esmeris aborda, sem uma linearidade, a história da Arte e da Arte e Educação no Brasil, procurando relacionar as mudanças e permanências no que diz respeito aos conceitos de belo na arte em diversos períodos históricos. Tendo isso como base, apresenta as concepções sobre arte vigente nos discursos dos estudantes do 6º, 7º dos Anos Finais do Ensino Fundamental e 1º e 3º Anos do Ensino Médio de algumas escolas da cidade de Porto Alegre. O estudo enfatiza a importância da disciplina de Arte no currículo escolar, e a urgência brasileira em contar com mais profissionais com formação adequada e de qualidade atuando na área. A autora ressalta que, a arte na escola é ainda muito desvalorizada, sendo urgente a formação de sujeitos críticos, criadores e empáticos na contemporaneidade.

O artigo escrito por Sandro de Oliveira, *Antiarte e cinema de guerrilha: genealogias (po)éticas da Belair Filmes*, investiga os aspectos criativos e éticos deixados pela Belair ao audiovisual independente contemporâneo, partindo dos conceitos de antiarte e cinema de guerrilha. Com entrevistas dos fundadores da produtora e publicações acadêmicas, o texto analisa as origens da produtora. Discute de que maneiras os conceitos de antiarte e de cinema de guerrilha colocou em questão estratégias de produção. Coloca em foco a existência passageira de uma produtora de filmes concebida por artistas de grande importância para o cinema. O texto articula os conceitos de arte de guerrilha e antiarte que permanecem pertinentes no debate contemporâneo.

Na Música trazemos três artigos. No primeiro, *Dos sons dos povos originários ao repertório musical dos jovens: uma experiência musical na Educação Básica*, autor Isaac Costa Soares compartilha uma experiência vivenciada com alunos de 8º ano do Ensino Fundamental em uma escola privada da rede de ensino na cidade de Porto Alegre – RS. Dentre outros aspectos, o autor descreve a partir de uma atividade interdisciplinar, o potencial da música no processo de aprendizagem dos alunos. Para tanto, foi construído um projeto através da leitura inicial do livro “Ideias para Adiar o Fim do Mundo”, de Ailton Krenak, sendo que na disciplina de Música os focos escolhidos envolveram os processos de criação que estão especificados no código (EF69AR23) dentro dos parâmetros estabelecidos pela BNCC. Os apontamentos finais indicam que a música se apresenta como uma linguagem de expressão das pessoas e as aulas de música se constituem como tempos e espaços de experiências.

No segundo artigo intitulado *Expressão criativa de uma compositora portuguesa premiada: fatores promotores*, Maria Célia Bruno Mundim investigou os fatores ambientais e pessoais que foram importantes na promoção da expressão criativa de uma compositora portuguesa eminente. Desta forma, uma entrevista pessoal sobre sua biografia e suas respostas analisadas conforme Bardin (2011) foi realizada. Os dados qualitativos da entrevista revelam que, as características pessoais da compositora, atuaram como facilitadores da sua expressão criativa, bem como a influência de mentores, a diversidade cultural e o ambiente familiar vivenciados desde a infância foram determinantes para sua eminência criativa musical. Nesse âmbito, a autora sublinha que a convergência de ambos os fatores, pessoais e ambientais, são retratados através de sua colaboração criativa original enquanto compositora de música clássica contemporânea, uma vez que, todos os fatores abordados são refletidos por meio da originalidade musical da compositora e expressos em seu talento criativo musical

Por fim, no terceiro artigo, *Pip Instal: uma contribuição metodológica para a pesquisa em música*, a autora Thayná Aline Bonacorsi Xavier ao trabalhar com corpus textuais, realiza a análise de conteúdo e a pontua como uma ferramenta metodológica relativamente recorrente em pesquisas na grande área da música devido suas especificidades e suas orientações precisas para se trabalhar com corpus textuais de maior ou menor extensão. Tendo como ponto de partida alguns questionamentos, a autora enumera algumas indagações, dentre elas: quais as funcionalidades reais desses softwares? Como podemos, enquanto músicos e pesquisadores, explorar ao máximo suas aplicações? Como manter um rigor em todas as fases do procedimento se não entendermos bem como essas tecnologias funcionam? Com o objetivo de responder esses e também outros questionamentos, o artigo apresenta um recorte de uma pesquisa de mestrado desenvolvida, como forma de ilustrar uma contribuição metodológica para o campo da análise do conteúdo dentro dos campos das pesquisas em música e performance.

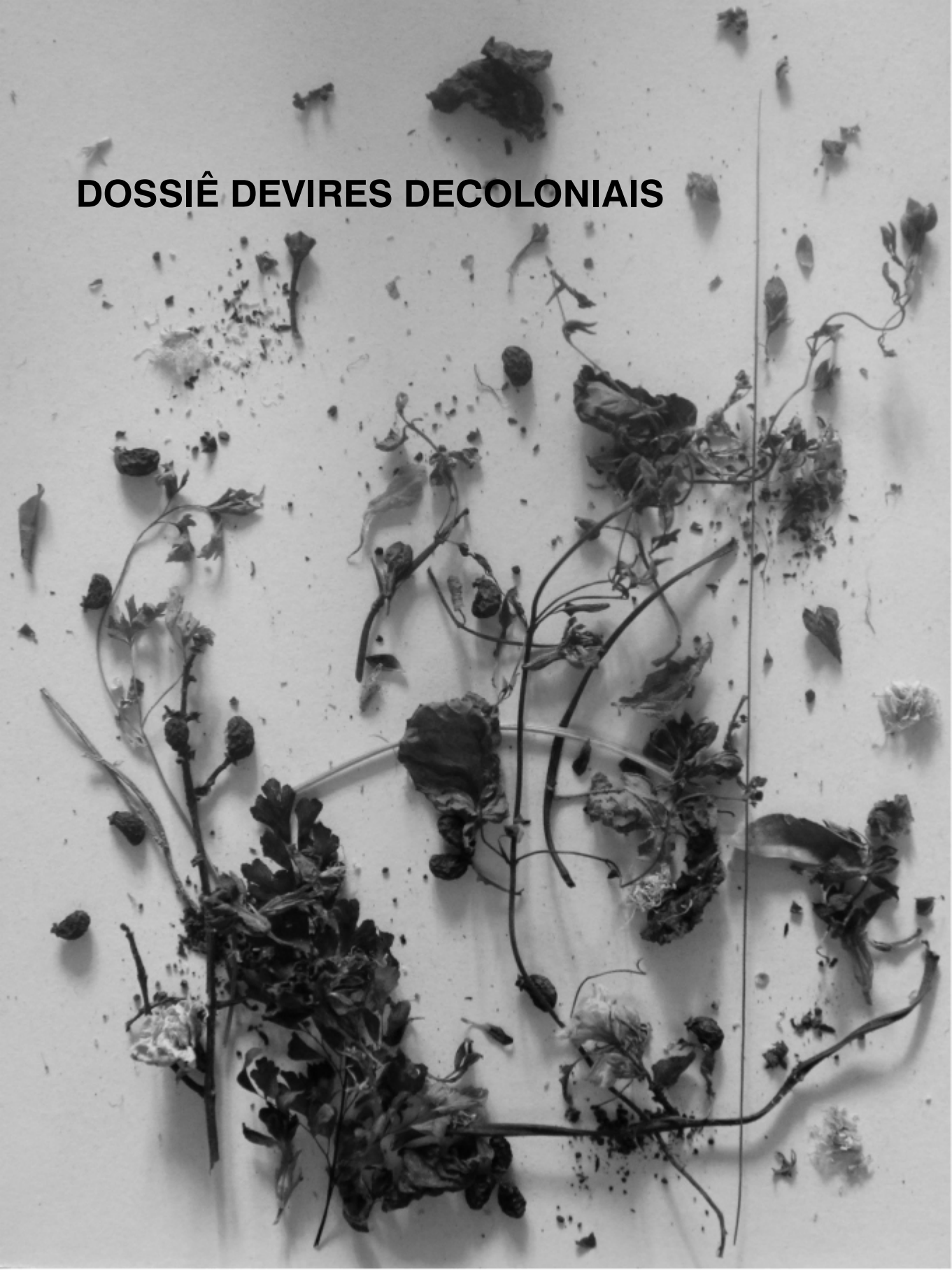
Boa leitura!

Fernanda de Assis Oliveira (editora responsável)

Fabio Fonseca

Daniella de Aguiar

# DOSSIÊ DEVIRES DECOLONIAIS





## **Apresentação crítica do dossiê Devires Coloniais: Resistências, Impasses, Estratégias**

MARCO ANTÔNIO VIEIRA  
ALEXANDRE SÁ

Marco Antônio Vieira é Doutor em Arte, na linha de teoria e história da arte, pelo PPG em Artes Visuais do Instituto de Artes, UnB. Atua como curador independente desde 2007, tendo curado e exposições e respondido pelo acompanhamento crítico de artistas como Rubem Valentim, Vik Muniz e Helô Sanvoy ( Temporada de Projetos 2022 para o Paço das Artes, SP). Desde agosto de 2022, é professor colaborador da Licenciatura em Artes Visuais da UEPG (Universidade Estadual de Ponta Grossa), na área de teoria e história das artes visuais e processos poéticos e o ensino de artes visuais.

Afiliação: Universidade Estadual de Ponta Grossa

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3648387651965533>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3178-646X>

Alexandre Sá vive em Niterói, no Rio de Janeiro. É artista, pesquisador, curador e crítico de arte. Pós-doutorando em História pelo PPGH-UFF sob supervisão de Daniel Aarão Reis. Pós-doutor em Filosofia pelo PPGF-UFRJ sob supervisão de Rafael Haddock Lobo. Pós-doutor em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense sob supervisão de Tania Rivera. Doutor (2011) e mestre (2006) em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da UFRJ, tendo sido orientado por Glória Ferreira. Licenciado em Educação Artística (Habilitação em História da Arte) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2002). É atual diretor, professor do Instituto de Artes da UERJ e do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) na mesma instituição.

Afiliação: Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0137944963846547>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7846-5145>

**• RESUMO**

Este texto apresenta o dossiê Devires Decoloniais: Resistências, Impasses, Estratégia, concebido para o periódico Ouvirouver, ao mesmo tempo em que explora a genealogia epistêmica da decolonialidade, propondo uma análise crítica da emergência da mobilização decolonial no campo expandido das artes e da cultura, suas especificidades, resistências, impasses e estratégias como projeto em curso.

**• PALAVRAS-CHAVE**

Giro decolonial, artes visuais, teoria da arte, história da arte, história da arte

**• ABSTRACT**

This text introduces the file entitled Decolonial Becoming: Resistances, Impasses, Strategies, conceived for the Ouvirouver journal, while exploring the epistemic genealogy of decoloniality, as well as proposing a critical analysis of its emergence in the expanded field of the arts and culture, its specificities, resistances, impasses and strategies as a project in progress.

**• KEYWORDS**

Decolonial turn, visual arts, art theory, art criticism, art history

## 1.Introdução

Neste texto de apresentação do dossiê 'Devires Decoloniais: Resistências, Impasses e Estratégias' buscamos não apenas apresentar de modo panorâmico a maneira como as distintas autorias que o integram se aproximam da 'decolonialidade' no terreno artístico-cultural mas igualmente oferecer uma breve introdução às teorizações críticas que surgem da constatação de que o fim proclamado do período do colonialismo histórico não estancou a voracidade e sobrevivências fantasmais exploratórias e epistemicidas (SANTOS, 2019) que hierarquizam saberes a partir da aproximação ou distanciamento da matriz eurocêntrica.

Este texto divide-se em quatro partes: uma breve introdução, em que apresentamos as linhas-mestras que pautaram a concepção e a organização deste dossiê. Segue-se uma sessão dedicada a uma breve genealogia do pensamento crítico decolonial, que se encontra em terreno interdisciplinar, em uma espécie de entroncamento entre a filosofia, a ciência política, a economia, a sociologia, a antropologia e os estudos culturais. A terceira sessão deste texto introdutório situa a decolonialidade no campo das artes visuais e é neste trecho do texto que se apresentam as ideias e abordagens exploradas pelas autoras e autores que integram o dossiê.

- 13 • Nas considerações finais, ponderamos as armadilhas que a cooptação da decolonialidade e do termo 'decolonial' encerram para os agentes que integram o Sistema das Artes, uma herança colonial, largamente enviesada pelo apetite em converter obras, trabalhos e artistas em produtos – commodities - capazes de fazer girar a roda mercadológica. Denunciamos, ainda, os riscos de que instituições e galerias, uma repetida, vez insistam no extrativismo cognitivo que apaga contribuições e, no limite, fragiliza e neutraliza poéticas em seu poder de transformação, convocação e apelo à ação.

Por fim, na seção final do texto, expõem-se nossas inquietações tanto quanto à assimilação acrítica de teorizações decoloniais sem a devida propriedade, como quanto à rejeição impensada de uma tradição eurocêntrica, sem a devida e criteriosa problematização teórica.

Este dossiê propõe-se, a partir das proposições contidas em seus artigos, ensaio visual e entrevista, contribuir para a paisagem investigativa em que se destacam, não apenas um número crescente de obras e de exposições, no campo em permanente expansão e redefinição das artes visuais na

atualidade, mas igualmente toda uma produção teórica, em que os campos da história, teoria, crítica e filosofia da arte ocidentais veem-se convocados ao questionamento intencional de seus próprios fundamentos e princípios epistemológicos, a partir de um enfrentamento interdisciplinar, em que as contribuições da sociologia e da antropologia da arte e da cultura, dos estudos de gênero e da teoria queer, por exemplo, integram uma verdadeira 'polilogia' ( capacidade para discorrer sobre os mais distintos temas), sem a qual o pensamento em torno dos fenômenos e manifestações que povoam o terreno artístico-cultural em nossos dias redundaria em inescapáveis obsolescência e irrelevância reflexivas.

Aqui entende-se a mobilização decolonial como um projeto em curso, como sinalizações e acenos que visam a uma espécie de desmascaramento do funcionamento dos mecanismos que regem a epistemologia ocidental, em particular, aqueles que comandam e estruturam a episteme das artes visuais do Ocidente em sua vocação colonial.

Concebe-se, pois, o material visual e reflexivo que compõe este dossiê como acenos que apontam para um horizonte epistêmico outro para o campo das artes e da cultura.

O desejo de desmonte crítico da urgência decolonial é efeito inevitável de uma arena de disputas simbólicas e territoriais: resiste-se a suas investidas, que implicam o abandono de ferramentas e crenças teóricas, longamente cultivadas pela epistemologia ao redor da arte no Ocidente. Tais resistências convertem-se não apenas em meros obstáculos, mas, se partidárias de um processo audacioso, em operações a serem problematizadas pelos discursos, promovendo um imbricado jogo de narrativas que não prioriza quaisquer posições hegemônicas.

Um horizonte utópico a ser incessantemente almejado pelos agentes que integram a rede sistêmica das artes, a partir de um comprometido engajamento de estratégias. Nesse sentido, as iniciativas nomeadas 'ativistas', nos campos da teoria, curadoria, crítica e história da arte constituem-se, ao menos em tese, como possíveis episódios da escrita de outridades epistêmicas e estéticas que não se autorizem como meras equivalências especulares do eurocentrismo, mas que sejam capazes de repensar criticamente o legado e a ferida colonialistas, apontando para potências e possibilidades inexploradas a partir de outros vocabulários, repertórios, sistemas, poéticas e ecologias.



Esse dossiê pretende-se como um conjunto de apontamentos e acenos para a imaginação e a fabulação de futuros outros para o campo artístico-cultural.

## **2. Breve história de uma episteme: o entrocamento interdisciplinar e polilógico**

A ‘virada’ ou, como a nomeiam os portugueses, ‘giro decolonial,’ conta com uma história de ao menos três décadas de intervenções críticas nas margens da episteme ocidental. Como nos ensinam os teóricos vinculados ao grupo Modernidade/Colonialidade (MC), do qual a mobilização decolonial nas artes é devedora, a ‘colonialidade do poder’ deslinda-se ternária, a partir das dimensões do poder, do saber e do ser (MALDONADO-TORRES, 2007).

É o grupo conhecido como Modernidade- Colonialidade (MC), composto por intelectuais como Anibal Quijano (1928-2018) Walter D Mignolo (1941), Enrique Dussel (1934-2023), entre outros, que irá, a partir da década de 90 do século XX, situar a modernidade no Ocidente como um fenômeno histórico cuja genealogia teria forçosamente de levar em conta a brutalidade e a violência coloniais, que marcaram o mercantilismo marítimo dos séculos XV e XVI, e desemboca na invasão e extorsão dos territórios, desde então conhecidos como ‘Américas’, constatação que põe em xeque a asserção que historicamente amparara a modernidade como um fenômeno do século XVIII, vinculado à racionalidade iluminista.

As contribuições teóricas do grupo MC são devedoras de uma genealogia crítica, que se poderia chamar ‘pré-história decolonial’, a qual se filiam autores como W.E.B. Du Bois (1868-1963), Aimé Césaire (1913-2008), Frantz Fanon (1925-61), Albert Memmi (1920-2020), assim como os artigos de cunho sociorracial escritos pelo brasileiro Luiz da Gama (1830-82).

Luciana Ballestrin, em seu artigo *América Latina e o Giro Decolonial* (2013), estabelece que ‘pós-colonialismo’ tanto ao tempo histórico que sucede os processos de descolonização das antigas colônias europeias, a partir da segunda metade do século XX, na África e na Ásia, quanto ao conjunto de teorizações advindas dos estudos culturais e literários empreendidos nas universidades britânicas e norte-americanas, a partir da década de 80 do século XX.

No sul da Ásia na década de 70 do século XX, o Grupo de Estudos Subalternos, liderado por Ranajit Guha constitui-se como uma importante influência para o Grupo MC. Todavia, os pensadores latino-americanos desde o princípio advogam a busca pela especificidade epistemológica de suas investigações.

A circulação das teorizações pós-coloniais se deu sobretudo no campo dos estudos culturais e da crítica literária nos EUA e na Inglaterra e contou com a contribuição de nomes como Homi Bhabha em *O local da cultura* (2013), Stuart Hall, que escreveu *Da diáspora* (2013), e Paul Gilroy, autor de *Atlântico Negro* (2012). Nestes textos, as lógicas coloniais modernas servem-se dos marcadores de classe, etnia e gênero como categorias inalienáveis para se pensar a migração e a diáspora que têm lugar após o fim do colonialismo histórico em contextos multiculturais,

O texto *Orientalismo* (2007) do teórico palestino Edward Said, publicado originalmente em 1978, demonstra como o Oriente se converteu em um conjunto de ficções tramadas pelo discurso imperialista ocidental e não é fortuito, pois, que a genealogia da mobilização teórica decolonial possa encontrar inspiração junto aos estruturalismos e pós-estruturalismos de Jacques Lacan, Michel Foucault e Jacques Derrida, uma vez que a linguagem e suas estruturas constituem o motivo ao redor do qual gravita a ‘fabricação do mundo’, a partir destas perspectivas teóricas, em que o Ocidente pôde encontrar as ferramentas de um desnudamento de seu funcionamento discursivo.

Neste sentido, a “História da Arte” e tudo o que o acúmulo de sua historicidade discursiva e historiográfica foi capaz de sedimentar como “verdade” poder-se-ia compreender como um conjunto de alegorias que apontam insistentemente para sua condição de artifício retórico, em que valores e crenças acerca de como o mundo deveria ser uma vez que se o representa “na arte” se instalam a um só tempo morfológica e tematicamente nas obras, assim como governam o discurso que dela pretende “dar conta” criticamente.

Tais campos deveriam assumir-se explicitamente como “ficções teóricas” (CERTEAU, 2011), nos quais a linguagem e as suas figuras desempenham um papel definidor e inventam mesmo o “saber” em torno da arte e do mundo.

Tal constatação não se confina ao Ocidente e, em nosso entender, esta é a razão ética pela qual os saberes pós-abissais (SANTOS, 2019) produzidos pelas epistemologias do Sul não se podem ignorar. Eles também podem e devem ser objeto de questionamento crítico. Entretanto, tal paisagem crítica deve incansavelmente buscar lidar com a assimetria estrutural que a colonialidade nos lega como herança inconsciente e incapacitante, no sentido de que ‘naturalizada como verdade’ inescapável. Tal campo de tensões só pode aparentemente compreender-se como um campo de disputas simbólicas em que a “criticalidade” deve ser o objeto último, não apenas ‘a despeito’ mas sobretudo ‘por conta dos’ reverses da colonialidade como ‘ferida ainda aberta’ (MIGNOLO, 2003).

Johannes Fabian em *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto* (2013) critica a negação, por parte da disciplina antropológica, da possibilidade de ‘coetaneidade’ de ‘contemporaneidade’ entre o ‘outro’ que se estuda, apontando assim para a assimetria estrutural e estruturante existente entre pesquisador e pesquisado, a qual reitera as relações de poder historicamente concebidas entre Ocidente e não-Ocidente. Os significantes que resultam desse descompasso assimétrico comportam uma carga semântica temporal altamente hierarquizante e pejorativa, a saber, ‘primitivo’, ‘arcaico’, ‘selvagem’.

17 • Esta assimetria encontra-se na base da opressão e violência colonialistas, sobre as quais se assenta sua hegemonia. A seguirnos Sérgio Costa (2006), as distintas proposições teóricas pós-coloniais compartilham a premissa de que a opressão opera, para evocarmos Kimberlé Crenshaw (1993), ‘interseccionalmente’, ou seja, a imbricação entre os marcadores de raça, sexo, gênero, classe e inserção geopolítica complexificam não apenas os modos pelos quais os mecanismos da opressão operam a partir da exclusão, do silenciamento, da invisibilidade mas requer instrumentos analíticos suficientemente sensíveis a essa complexidade fenomênica.

A presença extrativista da colonização europeia nas Américas caracterizou-se pela exploração indiscriminada de recursos naturais, pela escravização de mão de obra desterrada do continente africano e pelo sistemático extermínio das populações originárias.

Para os intelectuais do grupo MC, a ferida colonial permanece aberta e, portanto, age à maneira de um ‘trauma’, uma vez que, a despeito do fim do colonialismo histórico, a assimetria estrutural entre Norte (Europa e EUA) e Sul

Globais ( América Latina, Ásia e África) persiste, a partir de um conjunto de efeitos de ordem socioeconômica e geopolítica produzidos pelos traumáticos séculos de colonização e sua infiltração estrutural nas engrenagens e mecanismos de funcionamento discursivo das mentalidades que sujeitam toda a arquitetura simbólica do Sul Global à subserviência de uma alteridade especular, incessantemente pensada em relação aos paradigmas e cânones forjados como modelo aprisionador, hegemônico e, portanto, fundamentalmente superior.

O que se almeja com a crítica decolonial é, sobretudo, o desnudamento estrutural da “hybris do ponto zero” (CASTRO-GÓMEZ, 2005), para a qual o sujeito epistêmico é destituído de sexualidade, gênero, raça, classe, espiritualidade, língua. Trata-se, como nos instrui Grosfoguel (2007, p.65), da “epistemologia da neutralidade axiológica e da objetividade empírica do sujeito que produz conhecimento científico”.

Como nos ensina Walter Mignolo em ‘La idea de America Latina’, “o giro decolonial é a abertura e a liberdade de pensamento e das formas outras de vida, economias-outras, teorias-outras das políticas, a limpeza das colonialidades do ser e do saber, o desprendimento da retórica da modernidade e de seu imaginário imperial”.

A mobilização teórica decolonial não promove uma lógica de “substituição paradigmática”, nos termos de Thomas Kuhn (2003), mas antes a emergência e valorização de “paradigmas outros” (MIGNOLO, 2003), em que epistemologias pós-abissais, as epistemologias do Sul (SANTOS, 2019) possam efetivamente viabilizar o acesso a visões outras do “mundo”.

É como se estivéssemos em um terreno de ruínas, em torno das quais se tecem histórias outras desafiando aquilo que se julgava saber sobre o passado, ao mesmo tempo em que se percebem surgir, junto aos escombros, formações insuspeitadas e alienígenas, forçando-nos a “nomear e a destacar os saberes antigos e contemporâneos dos grupos sociais que resistiram ao domínio eurocêntrico moderno”. Tais grupos, como ressalta Santos, “insistem na possibilidade de interconhecimento e tradução intercultural”. (SANTOS, 2022, p.18).

• 18

### **3. A decolonialidade como sintoma no campo das artes visuais e o dossiê Devires Decoloniais: Resistências, Impasses, Estratégias**

A existência de inúmeros artigos, dentro e fora do Brasil, de livros como *A virada decolonial na arte brasileira* (2022) e *Arte não europeia* (2020), entre outros, integram uma espécie de sintomatologia epistêmica incontornável, produzida pela emergência de mostras organizadas por importantes instituições museais brasileiras, em sintonia com os ‘ativismos curatoriais’, como se os definem no texto de Maura Reilly (2018).

‘Histórias Indígenas’, cuja abertura se deu no mês de outubro de 2023 no MASP, integra uma longa série de exposições que o museu paulistano tem dedicado a uma espécie de escrita de histórias outras da arte desde 2014, com mostras consagradas a narrativas-outras das mulheres, das sexualidades, das afro-diásporas, cuja concepção desafia a epistemologia em torno da arte ocidental em níveis que contemplam desde o questionamento da diacronia, associada à linearidade narrativa encarregada de produzir saber no Ocidente às prescrições ( como a arte deve ser), abalando de maneira, por vezes polêmica, as certezas ontológicas da arte ocidental.

19 • A Pinacoteca de São Paulo sediou as exposições ‘Véxoa: nós sabemos’ (2020) e ‘Enciclopédia Negra’ (2021), além das mostras monográficas de artistas negros e indígenas, a saber, ‘Yourubaiano’ de Ayrson Heráclito (2022), Denilson Baniwa (2023) e ‘Antonio Obá: Revoada’ (2023). ‘Véxoa’, por exemplo, foi curada por Naine Terena, mulher indígena. A trigésima quinta Bienal de São Paulo conta com um time curatorial composto por quatro pessoas, três das quais são negras: Grada Kiloma, Hélio Menezes e Diane Lima.

Na cidade do Rio de Janeiro, tanto o MAR (Museu de Arte do Rio), quanto o MAM carioca também esforçaram-se para abarcar uma concepção ‘decolonial’ de arte e produção artística, com a colaboração de curadores e diretores artísticos racializados.

Cabe que se mencionem ainda espaços independentes de experimentação e mesmo galerias privadas, espalhados pelo país, em que se fomentam abordagens do fenômeno artístico-curatorial abertas às provocações anticoloniais, como o Solar dos Abacaxis (RJ) e as unidades carioca e

paulistana da galeria A Gentil Carioca, a Pilastra e Decurators (DF) e Rumos, em Goiânia.

Estas exposições são o resultado de um diálogo entre tradições do Norte e do Sul globais e buscam repensar de que modo a encenação expositiva pode escrever histórias outras a partir do abalo decolonial. Elas afetam o modo como, não apenas o museu, uma das mais exatas manifestações da colonialidade (VERGÈS, 2023), mas também as mostras organizadas por galerias, espaços alternativos, bienais podem promover uma (re)visão crítica de todo o vocabulário epistêmico encarregado historicamente de forjar a semântica, a discursividade e a significação em torno da arte ocidental: suas exclusões, seus apagamentos, seus silenciamentos, prescrições e proscricões.

Assim, certezas longamente cultivadas pela epistemologia em torno da arte aparentam sofrer uma desestabilização como efeito de histórias outras que se anunciam às margens do que historicamente consagrara sua episteme.

Desafiam-se, pois, as falaciosas neutralidade e universalidade ocidentais, a um só tempo encarnadas e mascaradas pela ordem patriarcal, branca, eurocêntrica e burguesa (NOCHLIN, 2021), convidando-nos a revirar do avesso as entranhas dos campos da teoria, crítica e história da arte, como uma provocação materializada por exposições que, pelo menos desde a década de 80 do século XX, dialogam com teorias pós e decoloniais, estudos de gênero, feminismos mas igualmente com os abalos sísmicos presentes na abordagem de autores como Aby Warburg (2013), para cujo terreno teórico a temporalidade linear ocidental, assim como noções engessadas de suporte e linguagem cedem espaço às sobrevivências e mínimos denominadores comuns morfológicos que desafiam com rigor e ousadia aprisionamentos geográficos, epocais e estilísticos.

No campo de definições da arte, entrelaçam-se, pois, morfologia (aspectos e questões atinentes à forma e sintaxe das obras de arte), semântica (como estas obras produzem significação, seus temas), suportes (pintura e escultura legitimam-se quase que automaticamente, ao passo que se proscvem arte plumária, cestarias e estatuária africana, por exemplo), protagonismo (via de regra as listas com os mais importantes artistas da história são encabeçadas por homens brancos do hemisfério norte), questões sistêmicas (a maioria esmagadora das instâncias de validação do mundo da arte são agenciadas por pessoas privilegiadas por sua inserção étnico-racial e geopolítica, sua adequação à cisheteronormatividade, seu pertencimento às

classes burguesas). Análises que se proponham suficientemente consistentes no campo expandido das artes visuais precisam levar em conta a imbricação destes aspectos.

Inspirado pelo texto kafkaniano, 'Um relatório para uma Academia', publicado em 1917, que entende como uma crítica ao humanismo colonial e suas taxonomias antropológicas, o filósofo espanhol Paul B. Preciado, em 'Eu sou o monstro que vos fala' (2022), afirma que o discurso psicanalítico, dominado por 'homens brancos heterossexuais e burgueses' gira em torno do poder discursivo deste tipo de animal, um 'animal necropolítico' que se naturalizou historicamente como o 'humano universal'. Daí que os artigos, o ensaio visual e a entrevista contidas nesse dossiê lidem com essa denúncia descortinada ao longo de páginas como aquelas escritas por teóricos como Preciado.

O artigo que abre o dossiê 'Outras histórias da arte na América Latina e a dissidência ao sistema de sexo/gênero em Gloria Cortés Aliaga e Miguel A. López a partir da perspectiva feminista', de autoria de Ricardo Henrique Ayres Alves, debruça-se sobre duas iniciativas no terreno das artes visuais na América Latina, em que se problematiza a hegemonia sistêmica da ordem patriarcal nos campos da produção artística, da história da arte e da práxis curatorial, a partir da visada feminista no Sul Global.

21 • Bruno Novadvorski, por sua vez, em 'Interseccionalidades contrassexuais para uma *Ars Sexualis*', desnuda a fragilidade do conceito de 'arte homoerótica' e recorre à contrassexualidade, conceito forjado pelo filósofo Paul B. Preciado (2017), e à interseccionalidade em Patricia Hill Collins e Sirma Bilge, para imaginar um acolhimento teórico de artistas e obras sob o conceito de *ars sexualis*.

É como um exercício de imaginar um 'para-além do eurocentrismo patriarcal' que, partir do mito de Exu, Paulo Petronillo Correia em 'Encruzilhada: a boca da [r]existência', propõe pensar a 'epistemologia da encruzilhada', em que os sujeitos subalternos (o 'povo preto') possam forjar seu próprio projeto de uma humanidade outra, sem inscrição possível no modelo epistemológico do Norte Global.

É precisamente no período da Renascença, o qual coincide com a aventura exploratória vinculada ao mercantilismo marítimo europeu, que a ontologia da arte ocidental se define a partir de uma lógica separatista entre



artes do intelecto (literatura, música, arquitetura, escultura e pintura) e artes decorativas (mobiliário, tapeçarias, cerâmicas, indumentária, mobiliário).

O corolário lógico deste separatismo hierarquizante resvala para os binarismos encapsulados pelos pares arte/artesanato, alta cultura/baixa cultura, arte erudita/arte vernacular (popular), com claras implicações para as distinções entre o museu de arte e o museu etnográfico, as quais aparentam ignorar que o acervo dos museus mais importantes da Europa são o resultado do saque de obras e artefatos produzidos por outras civilizações europeias (Grécia Antiga), africanas (Egito, Benin), pré-colombianas ( maias, astecas e incas) complicaria tremendamente o binômio arte/etnografia.

A supremacia europeia engloba não somente a violência exploratória, escravagista e genocida mas toda uma arquitetura simbólica, em que a arte e os saberes e fazeres que ela encerra, dependentes do acesso a um programa formativo preconizado pelas Academias que surgem no século XVI e vigoram até um pouco depois da metade do século XIX, reiteram continuamente as ficções históricas responsáveis pela afirmação de sua superioridade cultural, estética e civilizatória. Daí que se possa, como o explora Boaventura de Sousa Santos, falar em ‘epistemicídio’, ou seja, o aniquilamento sistemático de saberes e fazeres que caracterizam uma cultura, seus sistemas teológicos e de representação do mundo, suas cosmogonias.

O modelo acadêmico de ‘belas artes’ é justamente aquele transplantado por Dom João VI para a então colônia ultramarina portuguesa batizada Brasil em 1816 com a vinda da Missão Francesa, oito anos após a chegada da família real portuguesa ao território brasileiro.

‘Arte’, portanto, é um significante cujos sentidos são cautelosamente tramados por uma história colonialista em que não apenas se prescreve o que deve e pode ser ‘arte’ mas antes quem possui legitimidade para a produzir.

O texto ‘No museu e na avenida, Leandro Vieira ‘de fora’: considerações sobre carnavalescos em exposições de arte contemporânea’, de Pedro Ernesto de Freitas Lima compreende as implicações destes separatismos ao explorar os trânsitos entre ‘arte popular’ e a arte contemporânea institucionalizada, tendo como objeto o trabalho ‘Bandeira Brasileira’, do carnavalesco Leandro Vieira.

Se a decolonialidade não admite que se a pense senão como um projeto em curso, daí que se a distinga a partir de um adensamento radicalizado e combativo da perspectiva pós-colonial, como se explana brevemente mais

adiante em nosso texto introdutório, suas emergências não podem, sob hipótese nenhuma, ceder à sedução acomodatória da cooptação pelos regimes discursivos da tradição, sob pena de que se neutralizem suas potências transformadoras e ativistas, a entrevista 'Fracasso, malícia e de\_colon\_isation', com a artista e dissidente do sistema sexo-corpo-gênero, Pêdra Costa perturba de modo provocativo certezas e juízos que informam o mundo da arte e suas valorações críticas ao recorrer à figura do 'cu' como uma espécie de conceito operatório que nos faz revirar o tecido intestino e escatológico dos 'anais' da história da arte e da cultura ocidentais. Uma espécie de devolução catártica das reverberações da dor colonial e excludente nos corpos desviantes e desobedientes (MOMBAÇA, 2021).

Trabalhos como os de Pêdra Costa anseiam pela possibilidade de escavação e promoção de lugares outros de enunciação e de resistência para que aquelas e aqueles sentenciados ao silenciamento, à marginalização e à invisibilidade, frutos históricos do colonialismo que persistem a atuar nas estruturas que naturalizam a ordem de opressão colonial, deve ser perseguida como um horizonte utópico em que as instituições e equipamentos culturais responsáveis pela exibição, circulação e validação da arte no mundo ocidental e sua ética neoliberal não repliquem impunemente o que Françoise Vergès tão lapidarmente define a partir da formulação 'Negro é o modelo, branca é a moldura' (2023).

23

A centralidade da materialidade do corpo é inegável dentro dessa economia simbólica de controle e vigilância, em que tudo que a corporeidade encerra, a saber, os vetores de sexo, gênero, raça, etnia são objeto de um regime de regulamentação discursiva a fim de que possa comportar-se 'segundo' as determinações da ordem patriarcal, capitalista, branca e heteronormativa.

O controle do corpo é, pois, nevrálgico para a lógica de dominação hegemônica. O corpo precisa produzir e produzir significação condizentemente. É ferramenta de trabalho e precisa adequar-se para evitar desvios que o retirem da rota de usos do corpo neoliberal. Até mesmo vida e morte dependem da seletividade do poder (MBEMBE, 2018). Daí, que o corpo ocupe nas teorizações decoloniais um lugar tão central como função operatória

É a partir da constatação de que a distância geográfica dos eixos que comandam o sistema das artes e suas instâncias judicativas e legitimadoras, que a investigação de produções outras, apartadas dos centros hegemônicos,

alimenta o texto 'Devorando a cena: a justiça epistêmica na cena contemporânea ludovicence', em que Raylson da Conceição procede a um exame das transformações estéticas e metodológicas que grupos teatrais que atuam em São Luís do Maranhão *crioulizam* (GLISSANT, 2013) - mesclam de modo imprevisível- motivos do folclore maranhense e questões étnico-raciais e de gênero em uma espécie de guloseima pós-antropofágica a ser devorada para produzir forças criativas e criadoras insuspeitadas.

A ampliação do escopo analítico do campo artístico-cultural encontra na produção fílmica um repositório de estímulos teóricos, nos quais o 'olhar' esquadrinha, recorta e mergulha nas imagens que se desdobram no tempo da apreciação e fruição videntes. Rafael Garcia Madalen Eiras inquire os modos pelos quais a vida da intelectual e ativista negra Beatriz Nascimento se deslinda na tela em 'O filme *Ôrí*: um corpo decolonial aquilombado' (1989), dirigido por Raquel Gerber.

Eiras sustenta que a metodologia analítica desenvolvida em seu artigo reivindica-se 'decolonial', o que nos conduziria ao texto de bell hooks em que a autora norte-americana afirma que a tarefa fundamental dos pensadores críticos negros tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver e que artistas e intelectuais negros insurgentes, como é o caso da personagem com a qual o filme em questão se ocupa, buscam 'novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, trabalhando para transformar a imagem.' (hooks, 2019, pp. 32-33).

O artigo 'Manet e Mané: visões da diferença', de Gabriela de Andrade Rodrigues analisa comparativa e contrastivamente a produção pictórica, de Édouard Manet e de Camila Soato, dois autores distanciados pelo tempo e contexto histórico cuja comunicação se dá pelo viés da paródia, do deboche, em imagens por vezes desabonadoras concebidas por Soato, em que se citam visualmente, de modo explícito, cenas protagonizadas por figuras extraídas das telas de Manet.

No intuito de demonstrar de que maneiras a crítica ao sistema masculinista, que impera no mundo da arte funciona, Gabriela recorre aos textos de historiadores consagrados como T.J. Clark e de críticos que marcaram, ainda que em muitas ocasiões negativamente, a epistemologia em torno da arte ocidental, aos quais a autora contrapõe a contribuição de Griselda Pollock, destacada teórica da arte, cuja contribuição para a revisão epistêmica das 'verdades' naturalizadas pelas narrativas da historiografia produzida

• 24

majoritariamente sob influência da ótica masculinista ocidental, encontra-se entre as mais sólidas da contemporaneidade. Rodrigues insere ainda em seu texto a contribuição de Audre Lorde, poeta e intelectual negra e lésbica norte-americana.

O dossiê encerra-se muito apropriadamente com um ensaio visual concebido pela artista Camila Soato intitulado 'uma possível fuleragem pictórica', em que a artista goiana recorre a uma espécie outra de textualidade, híbrida, *crioulizada*, como a definiria Édouard Glissant (op. cit.), em que motivos teóricos se tecem em uma trama que busca, por meio da memória e dos dispositivos da 'ficção' fazer emergir a pintura de Soato em suas motivações estéticas e éticas.

Afinal, o sistema masculinista de privilégios brancos, burgueses e heteronormativos, denunciado pelo texto de 1971 de Linda Nochlin (2021), a um só enviesa e fragiliza, por 'inépcia intelectual', nos termos de Nochlin, a contribuição intelectual de historiadores, críticos, teóricos e curadores da arte, confortavelmente instalados na ordem patriarcal branca, hetero e cisnormativa, protegidos pela neutralidade e universidade forjadas discursivamente para apoiar seus pressupostos judicativos.

A abordagem pictórica de Camila Soato constitui-se como uma das possíveis *mostrações* apagadas pelo agenciamento dos vieses discursivos dos campos da teoria, história, crítica e filosofia da arte.

25 • A paródia, coincidentemente, é o tropo capaz de dar a ver, como o pensa Judith Butler (2010), a inexistência de uma essência capaz de sustentar a narratividade repressora e excludente que o sistema sexo-corpo-gênero forjou para si como uma tecnologia de poder que se desdobra não apenas existencialmente mas também como estruturas de autoridade que convertem a heterossexualidade em uma norma compulsória, cujos tentáculos se imbricam nos âmbitos da cultura mas também da economia, como se atesta nos textos de Silvia Federici.

#### **4. Considerações Finais**

Que a reparação decolonial é uma urgência a reclamar nossa atenção não se questiona. O que aparenta carecer da devida reflexão repousa sobre o

iminente perigo de que seus postulados se convertam em uma outra doutrina totalizante e totalitária, uma outra “híbris do ponto zero”.

É justamente aqui que aquilo que nos parece ser o mais nevrálgico nesse exercício de “criticalidade” deve emergir: a possibilidade de revisão crítica da episteme ocidental não deve equiparar-se à sinonímia da aniquilação e da rejeição acríticas de suas contribuições epistemológicas.

Não se deve tampouco ignorar a ameaça de instrumentalização estratégica por parte do Sistema das Artes das pautas identitárias com vistas a uma lógica de “reparações cosméticas”, restituições de “vitrine”, cuja conversão em *commodity* é constante, levando inúmeras e inúmeros artistas a produzirem segundo as determinações morfológicas e matéricas “desejáveis” para a devida persuasão sistêmica da adesão inclusiva de galerias, museus, bienais e feiras de arte.

Em poucas palavras, cremos que o que se precisa advogar é uma revisão crítica responsável, amadurecida, em que se evitem maniqueísmos infundados. Afinal, o questionamento da epistemologia ocidental é necessário, mais por sua arrogância impositiva e imperialista do que necessariamente pela ineficácia generalizada e irrestrita de seus pressupostos teórico-operatórios. A constatação de seus vieses discursivos é igualmente aplicável a todo e qualquer sistema de saberes outros produzidos por culturas não-ocidentais

Assim, o que se deveria privilegiar é a coexistência de saberes múltiplos. O esforço deveria se dar no sentido de compreender que visões de mundo se encerram nestas epistemes outras.

Não nos parece ser outra a motivação do texto de *Métaphysiques Cannibales* (2009), em que uma visão crítica da disciplina antropológica ocidental é justamente o que autoriza que a episteme dos povos originários se possa desenhar ao longo das páginas de seu texto. Ali, cria-se uma oportunidade para o acesso a horizontes epistêmicos veiculados pela intercessão crítica oriunda de uma abertura aos saberes outros produzidos pelas culturas indígenas, a partir das possibilidades encerradas pelo reviramento do saber antropológico ocidental.

É preciso, pois, lutar por um espaço de escambos e de escuta *pluriversal*, atravessado pela possibilidade da polilogia, um espaço *pluridisciplinar*, em que a teoria, a crítica e a história da arte possam estar constantemente abertas às contaminações e ao diálogo produtivo, mesmo que tensional, entre a tradição eurocêntrica e as emergências pós-abissais. Afinal,

como nos lembram Laclau e Mouffe: ‘A presença do outro me impede de ser totalmente eu mesmo. A relação não surge de identidades plenas, mas da impossibilidade da constituição das mesmas.’ (1985, p. 125).

Essa coexistência *pluriversal* e não-toda, não-totalitária de perspectivas epistêmicas se faz ouvir em Szántó sobre o redirecionamento curatorial assumido pelo MASP desde 2014: “Adriano Pedrosa ajudou a transformar o MASP em uma incubadora de modelos de exposição e engajamento que desafiam os discursos ocidentalizados e apontam para um futuro em que a história será plural, inclusiva, multifacetada e sempre em diálogo com o presente” (SZÁNTÓ, 2022, p. 95). Não se pretende aqui sugerir que o MASP ou outras instituições aparentemente engajadas nisto que aqui se nomeia ‘projeto decolonial’. Trata-se, sobretudo, de uma espécie de cartografia sintomal que aponta para uma espécie de ‘desvio decolonial’, que caracteriza o ‘tom’ discursivo e poético da cena artístico-cultural na atualidade.

Iniciativas que promovam um diálogo crítico e produtivo entre tradições do Norte e do Sul globais, devem esforçar-se por fabular epistemes outras, mais *crioulizadas* – nos termos altamente produtivos de Glissant- a partir de obras, trabalhos, exposições, arranjos curatoriais e expográficos mais ‘impuros.

O sistema das artes encapsula uma das mais exatas manifestações da colonialidade e o esforço deve ser conjunto, no sentido de que o ‘lugar’ ou ‘os lugares’ da arte (pensando-a como algo que talvez ela ainda não seja mas possa vir a ser), possam transmutar-se em sítios de experimentação e de fabricação (*poiesis*) de mundos outros a partir daquilo que ela deveria encerrar como laboratório de utopias por vir.

É como em um sonho que o mais transformador da decolonialidade do campo das artes nos deve convocar à tarefa de imaginar *outridades* em perpétua mutação e potência para a práxis artística e curatorial e para o campo de fabulações teóricas em torno disso que um dia pode vir a ser a ‘arte’. Se consideramos que o projeto colonial já chegou a seu termo por meio do que veio à luz até hoje, cessam-se suas (re)escritas do ‘mundo pela arte’.

## Referências

AVOLESE, Claudia Mattos e MENESES, Patrícia D. **Arte não europeia-** conexões historiográficas a partir do Brasil. São Paulo: Estação Liberdade & Vasto, 2020.

BAL, Mieke (Editor). **The practice of cultural analysis** – exposing interdisciplinary interpretation. Stanford: Stanford University Press, 1999.

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o Giro Decolonial”. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero-** feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Métaphysiques Cannibales** – lignes d’anthropologie post-structurale. Paris:PUF, 2009.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La hybris del punto cero:** ciencia, raza e ilustración em la Nueva Granada (1750-1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad, 2005.

CERTEAU, Michel de. **História e Psicanálise** – entre ciência e ficção. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Ilustrações de Marcelo D’Saete. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos:** teoria social, anti-racismo e cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CRENSHAW, Kimberle Williams. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color.” *The Feminist Philosophy Reader*. Eds. Alison Bailey and Chris Cuomo. New York: McGraw-Hill, 2008. 279-309.

FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro:** como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Vozes, 2013.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**- notas sobre Marx, gênero e feminismo. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

GIROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: 34, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2013.

GROSFOGUEL, Ramón. “Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas” in: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramón (coords.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

HALL, Stuart. **Da diáspora**- identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

hooks, bell. **Olhares negros**- raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

29

• LACLAU, Ernesto & MOUFFE, Chantal. **Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics**. Londres: Verso, 1985.

MALDONADO-TORRES, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, em CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramon (coords.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2017.



----- . **Historias locais/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid:Akal, 2003.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1, 2018.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great women artists?** Londres: Thames & Hudson, 2021.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. São Paulo: Mireveja, 2022.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**- práticas subversivas da identidade sexual. São Paulo:N-1, 2017.

----- . **Eu sou o monstro que vos fala**- relatório para uma academia de psicanalistas. Tradução de Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

REILLY, Maura. **Curatorial activism**- towards an ethics of curating. Londres: Thames & Hudson, 2018.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eicheberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo**- a afirmação das epistemologias do sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

----- . **Descolonizar**- abrindo a história do presente. Belo Horizonte: Autêntica & São Paulo: Boitempo, 2022.

SZÁNTÓ, András. **O futuro do museu** – 28 diálogos. Tradução de Julia de Souza. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu** – programa de desordem absoluta. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: UBU, 2023.

• 30

Como citar:

VIEIRA, M. A.; SÁ, A. Apresentação do Dossiê Devires Decolonias: Resistências, Impasses, Estratégias. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-71452. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/71452>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## **Outras histórias da arte na América Latina e a dissidência ao sistema de sexo/gênero em Gloria Cortés Aliaga e Miguel A. López a partir da perspectiva feminista**

RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES

Doutor e Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), área de concentração História, Teoria e Crítica. Bacharel em Artes Visuais (FURG), ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, com mobilidade acadêmica no curso de Antropologia (ISCSP, ULisboa). Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), atuando na graduação em Artes Visuais e na Especialização em Artes (UAB/UFPel). Participa dos grupos de pesquisa Arte e sua história: visualidades, discursos e sentidos (UFPel), Deslocamentos da Fotografia na Arte (UFRGS) e Apagamentos da memória na arte (UFRGS). Integra a equipe do Museu Afro-Brasil-Sul (MABSul/UFPel). Membro da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Autor do livro Miasmas e metáforas da aids nas Artes Visuais (Ed. da FURG, 2021). Artista visual. Seus interesses de pesquisa orbitam a arte contemporânea e sua história a partir de interseções com o corpo, o HIV/aids, a sexualidade e o cotidiano.

Afiliação: Universidade Federal de Pelotas

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7515345224876748>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4021-9168>

### • RESUMO

O presente texto procura aproximar duas iniciativas latino-americanas no campo das artes visuais, a exposição (en)clave Masculino, curada pela chilena Gloria Cortés Aliaga e o livro Ficciones Dissidentes en la Tierra de la Misoginia, do peruano Miguel A. López, entendendo-as como iniciativas que, a partir de uma perspectiva feminista, exercem críticas aos discursos hegemônicos do sistema de sexo/gênero. A partir de uma discussão que pensa a modernidade e a arte em uma perspectiva decolonial, são analisados os discursos dos autores bem como suas iniciativas, sendo possível identificar a partir deles tanto a emergência da perspectiva feminista como uma possibilidade de pensar outras histórias da arte, assim como a relação entre essas novas escritas e a prática curatorial.

### • PALAVRAS-CHAVE

História da arte latino-americana, Dissidência de sexo e gênero, Feminismo, Gloria Cortés Aliaga, Miguel A. López.

### • ABSTRACT

This text seeks to bring together two Latin American initiatives in the field of Visual Arts, the exhibition (en)clave Masculino, curated by the Chilean Gloria Cortés Aliaga and the book Ficciones Dissidentes en la Tierra de la Misoginia, by the Peruvian Miguel A. López, understanding as initiatives that, from a feminist perspective, criticize the hegemonic discourses of the sex/gender system. Based on a discussion that considers modernity and art from a decolonial perspective, the authors' discourses are analyzed, as well as their initiatives, making it possible to identify from them both the emergence of the feminist perspective and a possibility of thinking about other art histories, as well as the relationship between these new scriptures and curatorial practice.

### • KEYWORDS

Latin American Art History, Sex and gender dissent, Feminism, Gloria Cortés Aliaga, Miguel A. López.

## 1. Introdução

Ao debater a arte moderna enquanto projeto, Guilherme Bueno (2007) estabelece que a arte se afasta progressivamente da religião a partir da Reforma Protestante, dando início a um processo que culminará em uma relativa distância já no séc. XVIII. Nesse sentido, a arte passa de manifestação do divino a objeto de escrutínio racional, uma decorrência direta das mudanças da sociedade europeia, atravessada pelo Iluminismo, assim como pela Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Para o autor, tanto a estética quanto a história e a crítica de arte, disciplinas que advém do desejo de cercar o objeto artístico, procuram, de alguma forma, estabelecer qual seria o lugar da arte em “[...] um mundo distanciado de Deus” (BUENO, 2007, p. 8).

Assim, antes de discorrer sobre o modernismo no séc. XX, tema ao qual dedica a maior parte de seu ensaio, o autor debate aspectos dos dois séculos anteriores, período paradigmático para o reposicionamento da arte, comentando a relação direta da história com as ideias de progresso e evolução, inerentes ao pensamento sobre a modernidade. Nesse caminho, Bueno descreve a origem francesa da crítica de arte moderna pelas mãos de Diderot, que produzia suas análises nos intervalos da escritura dos verbetes da Enciclopédia, e o contexto alemão, com as contribuições de Gotthold Ephraim Lessing, Johann Joachim Winckelmann e Immanuel Kant. Para o autor, as disciplinas que cercam a arte estão diretamente relacionadas com o projeto da modernidade pois “a crítica e a história da arte dão as mãos para juntas enunciarem a descoberta da sensibilidade como a do sujeito/cidadão e que, esta, universal e comunitária, é capaz de, assegurada sua vitalidade e poder civilizatório, fundar uma nova era” (BUENO, 2007, p. 16). É possível perceber em sua análise o entendimento de que tais campos tem como paradigma a universalidade, aspecto central, por exemplo, na teoria de Kant, que tem importante papel na consolidação do campo da Estética.

Partindo de outra posição, Carolin Overhoff Ferreira (2019) analisa a constituição da história, da teoria e da crítica de arte como resultado de um confronto entre o inteligível e o sensível, ou seja, como tentativas racionais de aproximação diante do fenômeno artístico, que pertenceria à outra esfera. Elaborando considerações próximas as de Bueno, principalmente sobre a origem europeia de tais disciplinas, Ferreira narra fatos dos últimos três

• 34

séculos, recorrendo também a períodos mais antigos em seu esforço genealógico.

Sobre a história da arte, a autora delimita seu surgimento como disciplina a partir da intelectualidade alemã, estabelecendo como momento inaugural os estudos de Winckelmann no séc. XVIII. No entanto, também é destacada a contribuição incontornável do italiano Giorgio Vasari para o estabelecimento de uma questão estrutural da história da arte, o paradigma da época e do estilo, desenvolvido em sua 'Vida dos Artistas' (1550), considerada sob certa perspectiva como o primeiro livro de história da arte.

Assim, além de introduzir uma influência que data da renascença, contextualizando questões que precedem o surgimento oficial da disciplina, a autora afirma que a atribuição de um estilo relacionado à determinada época é uma das questões mais importantes da narrativa historiográfica da arte, o que, no contexto da modernidade, está associado a um modelo linear e progressista, que entende de maneira evolutiva a sucessão de estilos, ainda que no séc. XX o paradigma seja flexibilizado para abranger a existência de mais de um estilo em uma mesma época.

Segundo Ferreira, mesmo que as vanguardas tenham iniciado o processo de autocrítica da arte, é somente ao fim do século XX que a história da arte começa a ser efetivamente questionada. Ao comentar as contribuições de Arthur Danto e Hans Belting nos anos 1980 que, respectivamente, anunciaram o fim da arte e o fim da história da arte, ela afirma que os autores abordavam um esgotamento que “[...] dizia respeito ao desenvolvimento de narrativas historiográficas mestras sobre artistas, obras canônicas, estilos, épocas e gêneros e a metodologias como o estudo formalista e iconográfico” (FERREIRA, 2019, p. 25). Diante de tal esgotamento, a arte ocidental estaria sendo colocada à prova, abrindo espaço para uma série de problematizações que tensionavam o campo tanto em relação ao seu enquadramento geográfico quanto ao seu recorte voltado à alta cultura.

No entanto, é importante salientar que a alteração do paradigma da história da arte ocorre no contexto de uma série de mudanças que modificam as ciências humanas ao longo do século XX, estando estas diretamente ligadas ao arrefecimento do paradigma da modernidade promovido inclusive pelas discussões sobre a pós-modernidade. Para Stuart Hall (2005), uma série de alterações no status quo provocaram a desconstrução da ideia do indivíduo unificado moderno, contribuindo para que a identidade pudesse ser pensada a

partir da fragmentação. Ele denomina tais novos paradigmas como descentramentos do sujeito, sendo eles: a teoria marxista, as discussões sobre o inconsciente de Sigmund Freud e Jacques Lacan, os estudos linguísticos levados à cabo por Ferdinand de Saussure, as considerações sobre o sujeito e o poder de Michel Foucault e o feminismo.

Diante dessas e de outras posições teóricas, o sujeito moderno unificado foi colocado em xeque, sendo desconstruído e desconstruindo o próprio projeto de modernidade a partir do qual havia sido forjado. Entre as diversas questões passíveis de debate nesse sentido, interessa para o presente texto perceber como o sujeito moderno e a própria modernidade foram construídas a partir de uma visão masculina heterossexista e europeia, que entendida como universal e neutra, invisibilizou suas estruturas de poder no campo das artes visuais, produzindo discursos históricos sobre a arte permeados por tais valores.

Para Valter Mignolo (2008) existem quatro pilares essenciais que constituem a matriz colonial de poder, responsável pelo sucesso do empreendimento promovido pelas metrópoles no contexto colonialista: o controle da economia, da autoridade, do conhecimento e da subjetividade, assim como do gênero e da sexualidade. De forma integrada, tais aspectos constituem uma rede de poder que se impôs aos territórios colonizados, ignorando e destruindo as características locais das culturas autóctones. A relação entre esses quatro aspectos é contextualizada a partir da compartimentalização da informação, processo que invisibiliza a relação direta entre tais campos, induzindo o pensamento de que constituem instâncias independentes, quando na verdade, seu poder advém justamente de sua integração. O autor ainda comenta que, em muitos contextos, a ênfase é dada ao aspecto econômico, mas que ele sozinho não dá conta de explicar a realidade dos territórios colonizados.

Diante desses aspectos, é necessário dizer que tanto o conceito de arte quanto a própria história da arte advém de uma matriz que ignora as características locais, e que constituiu a produção latino-americana em uma situação de dependência e secundariedade, como apontado por Luis Camnitzer (2012) no texto 'Arte Colonial Contemporâneo' (1969). Ao utilizar o termo arte colonial, que costuma definir um período estratificado da história da arte latino-americana localizado em um distante passado, o autor demonstra a pertinência da relação metrópole-colônia no contexto contemporâneo. Tal perspectiva está em consonância com os estudos decoloniais, sendo estes baseados no

entendimento de que, apesar dos processos de relativa independência, os territórios colonizados ainda precisam ser discutidos a partir do processo que violentamente os inseriu no modo de existência europeu. Assim, se tal dominação foi justificada pela necessidade de trazer o desenvolvimento para tais locais considerados atrasados, um reflexo direto do projeto de modernidade europeu, é somente por meio do entendimento de que tais relações de poder ainda não foram superadas é que se pode construir um pensamento capaz de problematizar a dimensão da condição colonial.

É no sentido de desnaturalizar as estruturas discursivas da história da arte que o presente texto procura analisar possibilidades de outras escrituras sobre a arte na América Latina, inscrevendo-se na perspectiva de uma análise disciplinar, como Bueno e Ferreira, e procurando entender a partir de dois dos pilares da matriz colonial de Mignolo, o controle do conhecimento e da subjetividade bem como do gênero e da sexualidade, iniciativas que problematizam a dissidência em relação ao sistema de sexo/gênero. A partir de considerações sobre essas escrituras outras são apresentadas e friccionadas estratégias distintas que compartilham o horizonte da revisão historiográfica, desafiando linhas mestras oriundas do projeto moderno que ainda exercem forte influência na disciplina.

## **2. A História da Arte diante do sistema de sexo/gênero**

- 37 • Em consonância com o debate sobre o controle do gênero e da sexualidade proposto por Mignolo, é possível pensar na teoria de Gayle Rubin (2017, p.11), que propõe a discussão sobre o sistema de sexo/gênero, o qual “[...] consiste em uma série de arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana [...]”. Baseado na divisão binária de gênero, na heterossexualidade compulsória e nas restrições à sexualidade feminina, o sistema de sexo/gênero é uma das estruturas basilares do projeto colonial e, por consequência, da sociedade moderna.

Ao pensar esse sistema paradigmático, Rubin (2017, p. 32) institui que o discurso sobre o gênero e a sexualidade partem de uma mesma matriz, e que nesse sentido, tudo aquilo que desvia de uma norma masculina e heterossexual advém de um mesmo sistema de opressão:



A divisão sexual do trabalho entra em jogo com respeito a ambos os aspectos de gênero – ela cria homens e mulheres, e os cria como heterossexuais. A supressão do componente homossexual da sexualidade humana e seu corolário, a opressão dos homossexuais, são, portanto, produto do mesmo sistema cujas regras e relações oprimem as mulheres.

Com o avanço do debate feminista desde o final do século XIX e com a intensificação desse debate nas décadas de 1960 e 1970 junto às questões da sexualidade, assim como à questão étnica/racial e também dos debates sobre a colonialidade, as manifestações de tal sistema vem progressivamente sendo estudadas e discutidas, refletindo diretamente no debate sobre as artes visuais, como é possível indicar pelos já clássicos textos de autoras do contexto anglo-saxão como Linda Nochlin (2017), que por meio do entendimento do machismo estrutural no ensino e no sistema de arte contextualizou as dificuldades encontradas pelas artistas mulheres; Laura Mulvey (2017), que em uma análise psicanalítica apresenta como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou o discurso cinematográfico hegemônico; e Griselda Pollock (2015), pioneira no debate do cânone artístico como ferramenta da manutenção da hegemonia masculina na história da arte. No âmbito latino-americano podem ser destacadas iniciativas recentes como as da argentina Andrea Giunta e da brasileira Roberta Barros, que contextualizam a partir de diferentes perspectivas a presença das mulheres na história da arte.

Como pesquisadora, Giunta (2018) articula sua produção teórica com sua prática curatorial, debruçando-se sobre a arte latino-americana produzida por mulheres, sendo um exemplo de suas investigações a exposição 'Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985', curada em parceria com Cecilia Fajardo-Hill, apresentada na Pinacoteca de São Paulo em 2018 após ser inaugurada e circular pelos Estados Unidos. Segundo ela, a mostra permitiu um maior aprofundamento para as pesquisas que vinha desenvolvendo desde os anos 1990, quando começou a investigar a arte e o feminismo, questão percebida por ela como marginal em relação à hegemonia masculina do campo artístico.

Esse aspecto fica evidente quando Giunta comenta as críticas à 'Mulheres Radicais', pontuando que algumas delas indicavam a construção de um gueto, o que não ocorre quando o recorte escolhido opera a partir de categorias hegemônicas, como um estilo estratificado na história da arte. Outras críticas indicavam ou que o tema da arte feminista estava ultrapassado,

pois já existia igualdade entre homens e mulheres, ou que ele era um tema da moda, e por isso passageiro. Diante dessas posições, Giunta comenta como é interessante perceber uma desqualificação temporal, visto que a realização da exposição por uns é considerada ultrapassada e por outros é fruto de um estímulo passageiro. Algo desta crítica se encontra nas considerações de Craig Owens (2017, p. 73) quando o crítico afirma que, no âmbito das discussões da pós-modernidade, “às vezes as feministas são acusadas de ir longe demais, outras vezes de não ir longe o bastante”. Assim, o fato desses juízos muitas vezes serem totalmente opostos seria justamente uma evidência do empenho em deslegitimar uma narrativa dissidente da hegemonia utilizando um argumento qualquer, o que ocorre não só com iniciativas de caráter feminista, mas com qualquer posição dissidente em relação ao sistema de sexo/gênero

Por sua vez, Barros (2016), em texto decorrente de sua tese de doutorado, discorre sobre a ausência de pesquisas sistemáticas sobre a arte feminista no Brasil quando da realização de sua investigação, defendida em 2013, o que motivou sua aproximação a bibliografias estrangeiras, também parcamente traduzidas no país. Diante dessa situação, a pesquisadora passou a repensar sua própria metodologia, de forma que, em uma tese na qual investigava seu próprio trabalho artístico, assumiu o papel de artista historiadora, procurando preencher de alguma forma as lacunas que percebera na historiografia nacional sobre a arte feminista, seu tema de interesse. Ao se debruçar sobre artistas como Ana Maria Maiolino, Ligia Pape e Márcia X, em diálogo com artistas estrangeiras, mas também aproximando seus próprios trabalhos aos dessas realizadoras, Barros propõe uma compreensão voltada a entender as especificidades da arte feminista no país, considerando a possibilidade de pensar os trabalhos de tais artistas como tal mesmo que elas não se considerassem feministas, tema debatido com profundidade no texto decorrente de sua investigação.

A postura de Barros, ainda que tenha como objeto pensar a arte feminista e a arte feita por mulheres, propõe algumas questões mais amplas, como pensar a própria postura feminista enquanto uma orientação metodológica, ou ao menos epistemológica, para então propor uma metodologia que dê conta de seu objeto, que no caso da pesquisadora, analisa sua produção artística à luz do debate historiográfico. Além disso, ela também discorre sobre as relações do feminismo com as dissidências sexuais e de gênero, comentando

o impacto da crise da aids nos anos 1980, assim como a maior visibilidade para as questões lésbicas e gays na década seguinte:

No cenário da cultura de massa, a reação de milhares de ativistas gays em todo o mundo com campanhas “pró-sexo seguro” acabou por batizar, então, a década: “the gay nineties”. Cartazes, cartões, textos, vídeos, música, ações coletivas entrelaçaram consciência política e prazer, aumentando o volume e a visibilidade dos movimentos gays e lésbicos, bem como a notoriedade das bases filosóficas que os impulsionavam: a teoria queer. Tal corpo teórico [...] possui uma parte relevante enraizada no feminismo pós-estruturalista norte-americano de finda da década de 1980, cuja figura destacada foi Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990) (BARROS, 2016, p. 206).

Ao associar o surgimento do queer também ao feminismo, a autora estabelece as relações presentes entre aqueles que se opõem ao sistema de sexo/gênero produzido pelo patriarcado e pela heteronorma. Nesse sentido, quando comenta a pertinência da teoria feminista para a crítica cultural em geral, nos indica a possibilidade de entender o feminismo como um horizonte teórico, uma posição que possibilita analisar contextos mais amplos.

É no sentido de uma postura que parte de uma visão feminista, deste olhar e desse lugar, que Miguel A. López e Gloria Cortés Aliaga, pesquisadores e curadores, desenvolvem duas interessantes propostas: uma exposição que debate o acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Chile a partir da reflexão sobre a masculinidade e um livro que problematiza a história da arte peruana a partir da dissidência, partindo da misoginia.

• 40

### **3. (en)clave masculino, de Gloria Cortés Aliaga**

A historiadora da arte e curadora Gloria Cortés Aliaga tem como objeto de estudo a arte chilena dos séculos XIX e XX, discutindo as questões de gênero a partir de uma perspectiva feminista. Entre suas obras é possível destacar ‘Modernas: Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950’, livro que aborda a produção feminina no país demonstrando sua pertinência e relevância diante de uma historiografia que negligenciou a contribuição das mulheres artistas. Após atuar em outras instituições, assume o cargo de curadora do Museu Nacional de Bellas Artes do Chile, em Santiago, a partir de 2014. É a partir dessa posição que desenvolve ‘(en)clave Masculino’, uma mostra de acervo que

procura desnaturalizar a hegemonia masculina presente na coleção da emblemática instituição.

É importante destacar que a exposição foi a segunda iniciativa do projeto institucional Colección (en) Permanente (revisión), cuja primeira iniciativa foi 'Arte en Chile: 3 Miradas' (2014), de Juan Manuel Martínez, Alberto Madrid e Patricio M. Zárate, que de acordo com as especificidades de seus estudos, propuseram distintos olhares para a coleção. Nesse sentido, '(en)clave Masculino' é a continuidade de um projeto que procura constituir olhares outros para uma coleção central no debate sobre a história da arte no Chile a partir de um recorte de aproximadamente uma centena de obras, muitas delas bastante conhecidas e importantes para as narrativas mestras da arte no país.

Nesse sentido, destaca-se no texto de Aliaga (2016), presente no catálogo da mostra, seu desejo de questionar a historiografia da arte chilena também a partir da constituição do acervo com o qual trabalha. Assim, em uma visão ampliada de historiografia da arte que contempla não só a reflexão bibliográfica, mas também a constituição de uma coleção de obras de arte, a curadora propõe como elaboração e questionamento de tal historiografia não um texto, mas sim um projeto curatorial que problematiza a hegemonia masculina enquanto discurso artístico diante de uma coleção na qual apenas 11% das obras foram produzidas por artistas mulheres.

41 • Seu debate sobre arte, política e gênero problematiza a masculinidade hegemônica como um dos conceitos articuladores da modernidade, bem como de seus mais variados mecanismos sociais. Nesse sentido, a criação da Academia de Bellas Artes em 1849 e a criação do Museu Nacional de Bellas Artes em 1880 são pensadas como iniciativas que tem a função de dar forma ao cânone oficial da arte no país frente a modernidade, reforçando a hegemonia ocidental colonizadora.

Por meio de iniciativas como essas o Estado cumpriria sua função normalizadora e disciplinar sobre os corpos, sendo entendido por Aliaga (2016, p. 20) “[...] como uma extensão orgânica da política de masculinidade que se estende à prática artística a fim de ganhar um espaço simbólico dentro – neste caso – da instituição museológica” (tradução nossa).<sup>1</sup> Assim, o imperativo

---

<sup>1</sup> No original: “[...] como una extensión orgánica de la política de la masculinidade que se extiende a la práctica artística en pro de ganar un espacio simbólico al interior – em este caso – de la institución museal.”

masculino da modernidade atravessa o Estado, que a partir do estabelecimento de certas instituições regula a arte, sendo esse também um espaço de reprodução das hegemonias da masculinidade.

Nesse sentido, interessa para a curadora debater pelo menos duas instâncias de investigação dessa relação, que são contempladas no jogo de palavras presente no título da mostra. Segundo Aliaga (2016, p. 20), o projeto

[...] investiga os modelos de gênero promovidos pela arte como dispositivo articulador de imaginários e conteúdos [en clave] e o museu como principal território de execução e promoção desse modelo [enclave], em que a própria disciplina de história da arte participou, na medida em que reproduz as ausências de subjetividades obliteradas e dinâmicas de poder - visuais e verbais - presentes nas narrativas tradicionais (tradução nossa).<sup>2</sup>

O título evocaria então tanto os códigos visuais por meio dos quais as masculinidades se apresentam nas obras de arte, ou seja, a partir dessa chave de leitura, assim como o território do museu como o local no qual tais debates se desenvolvem, remetendo ao conceito de enclave. Nesse sentido, não só a materialidade das obras, mas suas instâncias de institucionalização são problematizadas pelo projeto curatorial. Diante da afirmação de que existira na historiografia da arte chilena um apagamento das mulheres artistas, pensadas como integrantes de uma subcategoria, a curadora propõe pensar sua exclusão a partir de um debate tanto iconográfico quanto institucional.

Para pensar a manifestação da masculinidade, foram escolhidos dois eixos principais que simultaneamente debatem as imagens e seus contextos. O primeiro diz respeito às identidades masculinas. É um exemplo dessa questão a discussão sobre a patrilinearidade, ligada à honra e a primogenitura, presente em obras como 'Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián' (1816) de José Gil de Castro, 'Lección de geografía' (1883) de Alfredo Valenzuela Puelma e 'Retrato de Enrique Lynch y su hija' (1901) de Ricardo Richon-Brunet. O segundo eixo é o dos exercícios de poder e submissão, pensados a partir de conceitos como o consentimento, o voyeurismo sobre o corpo feminino e as violências coloniais, expressas em obras como 'El huaso y

• 42

---

<sup>2</sup> No original: [...] indaga en los modelos de género promovidos por el arte como dispositivo articulador de imaginarios y contenidos [en clave] y al museo como principal territorio de ejecución y promoción de ese modelo [enclave], en el cual la propia disciplina de la historia del arte ha participado, en tanto reproduce las ausencias de las subjetividades obliteradas y las dinámicas de poder - visuales y verbales - presentes en las narrativas tradicionales.

la lavandera' (1835) de Johann Moritz Rugendas e 'Marchand d'Esclaves' (1884) de Alfredo Valenzuela Puelma.

Na reunião de tais obras a figuração das performances hegemônicas da masculinidade é desnaturalizada a partir da posição crítica de Aliaga, sendo possível perceber então as diferenças das pinturas que apresentam grandes homens com seus filhos e filhas, assim como os discursos da modernidade que subjazem tais iconografias. De maneira semelhante, os retratos elogiosos de destacadas personalidades, tais como aqueles na sala que apresenta uma galeria de retratos e autorretratos dos principais personagens do museu, são um exemplo da presença masculina na história da instituição.

Temas como a violência, seja por meio de figurações mitológicas, ou representações do poder como aquelas atravessadas pelas questões de classe e etnia são apresentadas nas obras de arte sendo muitas vezes sublinhadas pelas estratégias de montagem e expografia. É o caso da sala em que se apresentam exclusivamente quadros com imagens de mulheres pintadas por artistas homens. A montagem, que ocupa boa parte das paredes do espaço, indica a possibilidade de pensarmos a naturalização da imagem da mulher produzida majoritariamente por homens, tema debatido por Mulvey (2017) no âmbito do cinema, mas que pode ser problematizado também na pintura e na escultura.

43 • Contudo, é importante destacar que a exposição percorre o masculino em uma acepção plural, pensando aspectos como a ambiguidade, a crise da masculinidade e o homoerotismo. É o caso por exemplo do corpo masculino afeminado apresentado em 'Prometeo encadenado' (1883) de Pedro Lira, comparada no texto de Aliaga (2016) ao viril 'Sísifo' (1893), do mesmo autor. A partir desse debate, a curadora discorre sobre as tradições da representação do masculino na arte ocidental, debatendo a potência homoerótica presente em iconografias como a de São Sebastião, e discutindo a masculinidade à luz da androginia e da ambiguidade, incluindo a figuração do corpo feminino masculinizado, como no caso da pintura de Laura Rodig, 'Desnudo de Mujer' (1937).

Avançando para além da primeira metade do século XX, Aliaga apresenta a fotografia 'Las dos Fridas' (1989), da dupla Las Yeguas del Apocalipsis, composta por Pedro Lemebel e Francisco Casas, que debatem a dissidência sexual e de gênero e o devir marica em um momento bastante diferente daqueles dos quais provém a maioria das obras que compõem a exposição. Assim, a obra performática registrada em fotografia, cuja inspiração é um

trabalho da mexicana Frida Kahlo, indica um momento subsequente no qual as masculinidades na arte se abrem para uma visão mais crítica que se opõe a simples reprodução de iconografias e discursos hegemônicos.

Desse modo, fica evidente que a estratégia da curadoria se constitui não por uma exposição que trata exclusivamente de artistas homens ou de artistas mulheres, mas que procura pensar a questão da masculinidade enquanto hegemonia para problematizar a pretensa neutralidade desse discurso, indicando tanto sua representação visual quanto suas formas de inserção no contexto institucional, aspectos que devem ser problematizados à luz das discriminações e exclusões que provocam e reforçam.

#### **4. Ficciones dissidentes em la tierra de la misoginia, de Miguel**

##### **A. López**

Em uma estratégia que guarda semelhanças com a iniciativa de Aliaga, o curador e pesquisador peruano Miguel A. López (2019) publica 'Ficciones dissidentes em la tierra de la misoginia' (2019), livro no qual procura discutir a arte a partir da diferença de gênero, contemplando a possibilidade de problematizar não só a arte produzida por mulheres, mas pensando como a misoginia pode ser uma chave de leitura para compreender a arte recente produzida no Peru. Assim, a partir também de uma matriz feminista, López propõe uma escrita que contempla ausências e silenciamentos da diferença em um meio artístico dominado pela hegemonia masculina.

Essa iniciativa é uma decorrência da atuação de López como curador, atividade que lhe permitiu entrar em contato com os trabalhos e as reflexões de Sergio Zvallos, Natalia Iguíñiz e Giuseppe Campuzano, artistas que produziam em perspectivas alinhadas com o feminismo e as dissidências de sexualidade e gênero. Nesse âmbito podem ser destacadas no Brasil sua participação na 31ª Bienal de São Paulo (2014), na qual organizou a mostra 'Dios es marica' (Deus é bicha), com trabalhos de Nahum Zenil (México), Ocaña (Espanha), Sergio Zvallos, um dos integrantes do Grupo Chacacayo (Peru) e da dupla Yeguas del Apocalipsis (Chile), e também a publicação 'Alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismo bicha e cultura visual', que constitui o 11º volume do Caderno Sesc\_Videobrasil (2015), no qual o curador elaborou uma publicação coletiva que pensa a dissidência sexual e de gênero partindo

• 44

justamente da perspectiva do feminismo, incluindo na coletânea uma série de autores e artistas com os quais dialoga.

No caso do livro aqui analisado, López (2019) segue a mesma perspectiva epistemológica ao partir do feminismo e do debate sobre as alianças entre os corpos vulneráveis, reunindo, no entanto, apenas textos de sua autoria produzidos entre 2012 e 2018, os quais abordam principalmente o contexto compreendido entre os anos 1960 e 1990, com menções à arte mais recente. Sobre seu recorte, ele afirma que fala a partir da cidade em que nasceu e viveu durante mais de vinte anos, Lima, compreendendo movimentações relacionadas à capital peruana, e reconhece a ausência de maiores considerações sobre a amazônia peruana, bem como sobre outras cidades e regiões do interior do país.

Para López, o feminismo implica uma posição que permite redefinir nosso horizonte de ação e nossos compromissos, demandando não somente discussões sobre o gênero, mas também sobre raça e classe em uma sociedade que opera a partir lógica patriarcal capitalista. Ao longo do texto, menciona a opressão sofrida pelas mulheres, mas também pelos corpos que cumprem o papel do feminino na sociedade, assim como em outra passagem fala dos corpos das mulheres e dos corpos feminizados, abrindo sua discussão para um entendimento mais amplo que coloca como alvos da misoginia não só as mulheres, mas também outros corpos marcados pela diferença em relação à norma.

45

Nesse sentido, o autor inscreve sua postura em um feminismo que contempla os transfeminismos, os movimentos antirracistas e anticoloniais e outras correntes que buscam romper o pacto masculino em termos econômicos, legais, políticos e religiosos que estruturam a sociedade. Segundo o autor,

O objetivo deste livro é contribuir para reorganizar a história da arte de forma a recuperá-la como reserva de alianças, sororidade, pedagogia e paixão. [...] Tal exercício exige, por um lado, arrebatá-lo o protagonismo que o corpo masculino, branco e heterossexual teve na construção da história (LÓPEZ, 2019, p. 19) (tradução nossa).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> No original: El objetivo de este libro es contribuir a reorganizar la historia del arte a fin de reclamarla como una reserva de alianzas, sororidad, pedagogía y apasionamiento. [...] Tal ejercicio demana, por um lado, arrebatá-lo el protagonismo que el cuerpo masculino, blanco y heterossexual há tenido em la construcción de la historia (LÓPEZ, 2019, p. 19).



Em sua perspectiva, muitas práticas artísticas que abordam a diferença se constituíram na margem da institucionalidade, sendo por vezes incorporadas de maneira descontextualizada, o que diminui sua potência. Assim, uma história da arte domesticadora e higienista seria a responsável por determinar o que poderia ou não constituir o cânone, operando como um dispositivo de disciplinamento da subjetividade, do olhar, do prazer e do desejo que orientaria inclusive a partir de quais categorias uma obra deveria ser vista.

López pensa que, apesar da distância e das diferenças que existem entre o ativismo e as instituições, é interessante não ignorar a institucionalidade, mas sim, se apropriar dos espaços contemplando a dissidência como questão. Para o curador é necessário “[...] reivindicar o museu como lugar de disputa e experimentação social em torno dos sentidos da vida hoje” (LÓPEZ, 2019, p. 21) (tradução nossa).<sup>4</sup>

Nesse sentido, afirma se inspirar na perspectiva teórica de Catherine Morris, para quem o feminismo pode ser como uma metodologia para olhar a cultura, destacando também a contribuição de Julia Bryan-Wilson (2015), que discute histórias da arte feministas propondo a construção de investigações a partir da total proximidade. Essa seria uma perspectiva afetiva que procura romper a pretensa neutralidade da construção do conhecimento herdeiro do positivismo, constituído a partir da distância entre pesquisador e objeto de estudo.

Indicando sua recusa a uma perspectiva enciclopédica que apenas coleciona nomes de artistas e obras sem a devida contextualização, López assume uma proposta fragmentária que se dedica a debater alguns artistas e obras em específico, mas com atenção para suas implicações e discussões. A partir do debate de categorias como poéticas antipatriarcais, guerra, transfeminismos, dissidência sexual e políticas de representação, o autor apresenta estudos sobre artistas como Teresa Burga, Jaime Higa, Elena Tejada-Herrera, Natalia Iguíñiz, Giuseppe Campuzano e o coletivo Chaclacayo a partir de uma perspectiva ampla que contempla as artes visuais em suas relações

• 46

---

<sup>4</sup> No original: “[...] reclamar el museo como un lugar de disputa y experimentación social em torno a los significados de la vida de hoy” (LÓPEZ, 2019, p. 21).

com as artes performativas, os ativismos e com os espaços e contextos da dissidência, bem como de seus encontros com a hegemonia.

## 5. Algumas considerações

Para Hall (2005), o feminismo é uma das grandes contribuições para o processo de descentramento do sujeito que problematiza a noção moderna de sujeito, e logo, a própria concepção de modernidade. A partir das propostas de Aliaga e López é possível perceber como o mesmo ponto de partida pode levar a lugares distintos, destacando a hegemonia com vistas a desnaturalizar seus discursos ou trazendo para a institucionalidade a escrita de uma história da arte pensada a partir da proximidade com a dissidência.

Nesse sentido, cada um deles destaca aspectos estruturais da história da arte de matriz moderna, tais como os processos de institucionalização, as hierarquias e valorações distintas de artistas e obras, indicando como as diretrizes da disciplina excluem determinadas produções. Tanto Aliaga quanto López debatem o fato de que as obras produzidas por mulheres ou a elas associadas de alguma forma estão à margem do cânone. Para corrigir essa distorção, pensar a partir da perspectiva feminista permite que novas chaves de leitura possam ser discutidas e apresentadas, contemplando aquilo que escapara da hegemonia, devendo levar em conta também a perspectiva decolonial, tendo em vista que a especificidade do colonialismo em território latino-americano é atravessado por questões como as políticas de embranquecimento, as violências contra os não-brancos e as tentativas de reprodução dos padrões europeus nos mais distintos aspectos, contemplando obviamente a arte e a cultura.

47

•

Em comum também as duas propostas apresentam a relação de seus realizadores com a curadoria: em Aliaga, ela é a ferramenta através da qual é possível construir um novo olhar sobre a historiografia já consolidada, representada pela coleção do museu com a qual trabalha, enquanto que em López ela parece ser a propulsora e a base do desejo de construir um livro que se contraponha aos discursos existentes sobre arte, o que pode ser expresso pelas escolhas de textos e discussões provenientes de seus projetos curatoriais. Assim, operando em duas perspectivas diferentes, suas práticas parecem indicar a profunda relação entre o campo da curadoria e a construção de novas perspectivas sobre a história da arte na atualidade.

É nesse sentido que gostaria de destacar como o espaço do museu ou da galeria parece ocupar um papel importante para as reflexões apresentadas nesse texto. Sabe-se que a configuração do espaço expositivo como cubo branco também é uma decorrência da modernidade artística, sendo ela o resultado do desejo de criar um espaço pretensamente neutro no qual as obras pudessem ser apreciadas sem interferências. De mesmo modo, tal configuração espacial pode ser pensada com uma tentativa de criação de um espaço de suspensão para a contemplação artística, que iria de encontro ao papel autônomo da arte, esse também um tema associado à modernidade artística.

No entanto, no estabelecimento de uma posição que demanda a contextualização da obra, seja no espaço museológico, como proposto por Aliaga, ou no exercício crítico, como pensado por López, existe uma recusa à autonomia da obra de arte. Assim, o exercício de discussão e contextualização das obras, sejam essas produzidas a partir de uma lógica hegemônica ou no contexto da dissidência, demandam a devida atenção para que seja possível as entender não apenas como objetos isolados produzidos para o deleite estético, mas também como artefatos culturais construídos a partir de determinadas coordenadas e inseridos em um contexto social específico. A partir de uma posição feminista é possível compreender suas relações com o sistema de sexo/gênero, sem negligenciar suas relações com as narrativas hegemônicas do campo da arte, ainda que, a partir dessa posição, seja possível problematizar tais narrativas na direção de sua desnaturalização e desconstrução.

• 48

## Referências

ALIAGA, Gloria Cortés. Modernas. **Historias de mujeres en el arte chileno**. 1900-1950. Santiago, Chile: Origo, 2013.

ALIAGA, Gloria Cortés. (en)clave Masculino Colección MNBA *In*: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. (en)clave **Masculino**. Santiago, Chile: MNBA, 2016. p. 17-51.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. de Autora, 2016.

BRYAN-WILSON, Julia. Envolvida: histórias da arte feminista e passados afetivos. *In*: LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Caderno SESC\_Videobrasil 11: Alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismo bicha e cultura visual**. São Paulo: SESC São Paulo, 2015. p. 50-69.

BUENO, Guilherme. **A teoria como projeto**. Argan, Greenberg e Hitchcock. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

CAMNITZER, Luis. **Arte, estado y no he estado**. Montevideú, Uruguai: HUM, 2012.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes**. São Paulo: Edições 70, 2019.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latino-americano**. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires, Argentina: XXI Editores, 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LÓPEZ, Miguel A. **Ficciones dissidentes em la tierra de la misoginia**. Lima, Perú: Pesopluma, 2019.

MIGNOLO, Walter (org.). **Género e descolonidad**. Buenos Aires, Argentina: Del Signo, 2008.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da Sexualidade: Antologia**. São Paulo: MASP, 2017. p. 43-53.

NOCHLIN, Linda. Porque não existiram grandes artistas mulheres? *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da Sexualidade: Antologia**. São Paulo: MASP, 2017. p. 16-37.

OWENS, Craig. O discurso dos Outros: feministas e pós modernismo. *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da sexualidade: antologia**. São Paulo: MASP, 2017. p. 69-86.

POLLOCK, Griselda. **Visión y Diferencia**. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires, Argentina: Fiordo, 2015.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu, 2017.

Como citar:

AYRES ALVES, R. H. Outras histórias da arte na América Latina e a dissidência ao sistema de sexo/gênero em Gloria Cortés Aliaga e Miguel A. López a partir da perspectiva feminista. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-70699. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/70699>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# **Os Problemas no discurso do que chamamos de arte homoerótica: interseccionalidades contrassexuais para uma *Ars Sexualis***

BRUNO ALCIONE NOVADVORSKI SCHEEREN

Artista visual, curador, crítico de arte, pesquisador. Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, orientado pelo Prof. Dr. Alexandre Sá. Bolsista FAPERJ - Nota 10. Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2021). Técnico em Produção de Moda, formado pelo SENAC - Brusque/SC (2014). Coidealizador e coorganizador do *Ars Sexualis* - Seminário Internacional de Artes Visuais. Colaborador da *Falo Magazine*. Editor-chefe da revista *Corpo Explícito* (2020/2021). Como artista, já expôs individual e coletivamente nos estados brasileiros do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia. Tem artigos apresentados e publicados em anais de congressos nacionais e internacionais. Tendo o seu corpo como suporte se apropria de várias linguagens e poéticas para falar de questões que perpassam pelo nu, as práticas sexuais explícitas e o cu, temáticas que lhe atraem também para os exercícios de curadoria e da crítica de arte.

Afiliação: Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1114886623677374>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6429-6942>

## • RESUMO

O artigo apresenta uma reflexão crítica sobre o que chamo de "ideia de arte homoerótica" por esta não ter uma formulação conceitual sólida, mas que agencia discursos que agrupam artistas e suas obras distinguindo-os de outros artistas e obras que poderiam estar abrigados na ideia de arte homoerótica, mas que são excluídos discursivamente. A tensão teórica é feita a partir de conceitos como interseccionalidade, de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge; de contrassexualidade, de Paul B. Preciado. Ambos são o lastro teórico dos quais discorro para tensionar a utilização da ideia de arte homoerótica. Entre a sua aplicação, Wilton Garcia é um dos poucos pesquisadores que elabora uma reflexão um pouco mais concisa, mas que ainda assim, observo brechas que devem ser tensionadas. Por fim, proponho o acolhimento conceitual e teórico desses artistas e obras no conceito de *Ars Sexualis*.

## • PALAVRAS-CHAVE

Discurso, arte homoerótica, interseccionalidade, contrassexualidade, ars sexualis.

## • ABSTRACT

The article presents a critical reflection on what I call "the idea of homoerotic art" because it does not have a solid conceptual formulation, but it does agency discourses that group artists and their works distinguishing them from other artists and works that could be sheltered in the idea of homoerotic art, but that are discursively excluded. The theoretical tension is made from concepts such as intersectionality, by Patricia Hill Collins and Sirma Bilge; of counter-sexuality, by Paul B. Preciado. Both are the theoretical ballast from which I discuss the use of the idea of homoerotic art. Among its application, Wilton Garcia is one of the few researchers that elaborates a reflection a little more concise, but even so, I observe gaps that must be tensioned. Finally, I propose the conceptual and theoretical reception of these artists and works in the concept of *Ars Sexualis*.

## • KEYWORDS

Discourse, homoerotic art, intersectionality, counter-sexuality, ars sexualis.

## 1. Introdução

Afinal de contas, de que se trata a arte homoerótica? A pergunta automaticamente é acompanhada por uma suposta definição que se dá pelo uso, sua teorização ainda é escassa. Quase sempre, seu escopo abarca artistas gays cisgênero, brancos e burgueses, e que abordam em seus trabalhos suas práticas sexuais, explícita ou implicitamente. Assim, introdutoriamente, dispomos do que pode ser lido artisticamente como arte homoerótica, ainda que imprecisa nesse momento.

Entre perguntas e possíveis respostas, devemos observar que ao pesquisarmos por 'arte homoerótica' nos sites de buscas, basicamente os resultados concentram-se em perfis apontados acima. Outra característica é a nudez que se apresenta nas entrelinhas desses trabalhos artísticos, mas que também não dá conta de apresentar respostas. A rigidez fálica, os lábios molhados e as piscadas das pregas igualmente não são satisfatórias para compreender o que é empregado como arte homoerótica. Seu emprego afinila-se em características que não dão conta da amplitude que a ideia sugere. Sendo assim, não estaria na hora de revermos a utilização dessa ideia, repensando seu modo aparentemente "guarda-chuva", mas que deixa artistas e trabalhos artísticos de fora por não entrarem nesse escopo das 'artes produzidas pelas gays cis brancas, visto que, por exemplo, artistas lésbicas já na década de 1980 utilizavam dessa ideia do homoerótico feminino, mas que não são lembradas? A revisão é urgente.

Observando com calma e disposição, nos deparamos com uma série de problemas que se encontram nas entrelinhas e que passam despercebidos, como sexismo, racismo, transfobia, capacitismo, por exemplo. Não estou aqui acusando de uso superficial, as pessoas que utilizam da ideia de arte homoerótica para pensar/respaldar suas discursividades, apenas quero apontar as problemáticas dos discursos e consequentemente suas responsabilidades ao utilizarem da arte homoerótica para agrupar determinadas artistas em relação a outres. Embaso essa reflexão em dois conceitos importantes: interseccionalidade, de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) e contrassexualidade, de Paul B. Preciado (2017).

A interseccionalidade é um conceito que serve como uma ótima ferramenta analítica (BILGE & COLLINS, 2021), pois consegue evocar em si as complexidades da vida cotidiana. Debater gênero, raça, classe social e práticas



sexuais separadamente, não sustentam as argumentações e contra argumentações que aqui sugiro: uma crítica direta à ideia de arte homoerótica. A interseccionalidade aplica-se aqui como ferramenta analítica, já que as autoras nos dizem que “quando usada como uma forma de práxis crítica, a interseccionalidade se refere às maneiras pelas quais as pessoas, como indivíduos ou parte de um grupo, produzem, recorrem ou aplicam estruturas interseccionais na vida cotidiana” (BILGE & COLLINS, 2021, p. 51). Não bastaria tencionar a aplicação da arte homoerótica apenas pelo viés do gênero ou das práticas sexuais, é preciso interseccionar outros marcadores identitários.

A contrassexualidade proposta por Paul B. Preciado é uma crítica para diferenciação entre gênero e sexo (prefiro pensar nas práticas sexuais) e como estes legitimam corpos em relação a outros (PRECIADO, 2017). A reflexão crítica preciadina é extremamente importante para o exercício de crítica aqui proposto. É indispensável pensar que ao colocar como dependentes, gênero e prática sexuais, as binariedades estruturaram discursos que nos levam a ideia de arte homoerótica. Portanto, a contrassexualidade é primordial.

Em seus estudos, Wilton Garcia (2012) tenciona brevemente a arte homoerótica, mas sem muito aprofundá-la. Ele propõe a possibilidade da homoarte como possível resposta. Seus estudos são um dos poucos que se debruçam sobre essas temáticas. O que reforça a ideia de que arte homoerótica precisa ser tencionada, principalmente, por questões que irei desdobrar e que acredito serem urgentes.

• 54

## **2. Homoerótico e os efeitos dos discursos**

Como já aponte brevemente, é importante observar que o que caracterizamos como arte homoerótica, na verdade é uma produção discursiva a partir de características individuais de identidades plurais que são singularizadas, assim permitindo uma elaboração e produção conceitual, oportunizando desta maneira a elaboração de um conceito que sintetize ideias semelhantes e/ou próximas. Quando expressamos ou ouvimos arte homoerótica, o que nos vem em mente? Na minha cabeça, se formam imagens de corpos masculinizados por seus pênis que se apresentam em um marcante contexto sexual. Marco a questão da presença de uma “masculinidade”, pois este é um eixo recorrente na leitura exercida da arte homoerótica, ou seja, invisibilizando outras identidades que poderiam abrigar-se dentro desse

guarda-chuva. Mas como caracteriza-se discursivamente a ideia homoerótica que é elaborada como arte?

Em primeiro lugar, creio que a principal característica presente, vem penetrada na própria ideia do que socialmente é compreendido como homoerótico e, ao mesmo tempo, que tal entendimento, parte equivocadamente, de uma binariedade. Estamos falando de corpos cisgêneros que trepam com corpos cisgêneros e que são masculinizados por um sistema heterocisgênero normativo embranquecido e classista. Desconsiderando-se assim, todas as outras formas que caberiam dentro do escopo homoerótico, como a arte produzida por lésbicas, por exemplo. Será que ainda assim esse guarda-chuva consegue abrigar a arte lésbica? Não, mas não por não ter aproximações, mas pelo fato de que, muitas vezes, gays reproduzem os machismos e sexismos da heteronormatividade branca classista. Essa pretensão é tão excludente quanto a própria ideia de homoerótico, uma vez que seria um pré-julgamento de que toda a produção de artistas que em suas particularidades se identificam como lésbicas, tenham que necessariamente abordar artisticamente suas práticas sexuais. Como qualquer outro marcador identitário, cairíamos de cabeça no mesmo problema. O que precisamos mudar não é as obras de arte lidas como homoerótica ou as identidades por trás dessas obras de arte, mas a elaboração discursiva que personifica algumas identidades e práticas sexuais em arte homoerótica. Para este processo, é fundamental que a primeira ação seja a separação entre homo e erótico.

55

Quando se emprega o substantivo *homo* costurado com o adjetivo *erótico*, em síntese, o que se diz é que se trata da prática sexual de duas pessoas que, muito provavelmente, se reconhecem como pessoas cisgêneras, reconhecendo-se a partir do binarismo biológico que emprega suas identidades a partir de seus corpos terem ou não pênis, terem ou não vagina<sup>1</sup>. Gênero e práticas sexuais são postos como dependentes diretos, o que a teoria transfeminista vem desmistificando. Aliás, não apenas desmistificando, mas apontando a necessidade de destruição dessa lógica heterocisgêneronormativa branca classista racializante que impõem sobre corpos uma série de regras que não são mais aceitáveis. Neste sentido de

---

1 Sem contar a exclusão do ânus, mas não entrarei nessa questão. Indico a leitura do Manifesto Contrassexual (2017) em seu todo para compreender melhor as questões do cu, bem como a leitura do livro Pelo cu: políticas (2016) anais dos autores Sejo Carrascosa e Javier Saez.

ruptura dessa lógica discursiva, a contrassexualidade proposta por Paul B. Preciado é cirúrgica ao dizer que a contrassexualidade é “uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade” que “define a sexualidade como tecnologia” e que as binariedades produzidas “não passam de máquinas, produtos, instrumentos” (PRECIADO, 2017, p.25).

O que Preciado está colocando em xeque é justamente a elaboração discursiva produzida pela heterocisnomatividade branca classista racializante que sujeita corpos em detrimentos de outros (PRECIADO, 2017). Naturalizou-se que nascemos homens ou mulheres; conseqüentemente, normas se produzem a partir desta lógica e, por consequência, se atualizam conforme as sociedades e suas tecnologias vão se atualizando. Os debates que as teorias trans e não binárias estão pautando são extremamente importantes para a desconfiguração da norma. Importante ressaltar que ao marcar a “norma”, em outras palavras, estou falando de poder<sup>2</sup>. Este que por sua vez é disputado o tempo todo de variadas maneiras.

Entendo que parece contraditório que, ao mesmo tempo que a partir da contrassexualidade, devemos fazer a separação *homo* e *erótico*, a interseccionalidade vem e elabora aproximações. As conexões entre estes marcadores identitários não são dependentes diretas, mas deve acontecer de modo aberto, ora questões de classe e raça irão se ressaltar sobre gênero e práticas sexuais, ora o contrário, bem como outros marcadores podem aparecer, o que não pode é uma questão destacar-se a ponto de invisibilizar outras. Quando proponho a separação do termo ‘homoerótico’ é justamente para distanciar discursivamente o que vem sendo impregnado como natural ao ser humano, que é a ordem de que a identidade de gênero necessita da prática sexual para ser identificada.

Quando se utiliza o substantivo *homo*, é preciso ser compreendido como relações afetivas e não necessariamente estejam relacionadas a gênero ou práticas sexuais. As práticas sexuais, por mais que possam parecer ser a mesma coisa que gênero, não são e isso deve ser muito bem entendido. Uma pessoa que se identifica na heterocisgeneridade não necessariamente tem suas

---

2 Michel Foucault aborda essas questões a todo momento, principalmente, no livro *Microfísica do Poder* (2019), onde transita entre o macro e o micropoder a que os corpos sujeitam e sujeitam-se.

práticas sexuais nesse lugar, ou seja, um homem cis que se identifica como bicha pode ter suas práticas sexuais fluídas, isso quer dizer que seu prazer sexual não se limita ao corpo que possui um pênis e, deste modo, venha a se identificar como bicha. Da mesma forma, pessoas trans não necessariamente se identificam como homo, como podem se identificarem enquanto hétero ou nenhum nem outro gênero binário e as respectivas relações, sexuais ou não, também não estão nesse lugar da homoafetividade ou heteroafetividade. É imprescindível que se compreenda que, ao falarmos de gênero e práticas sexuais, estamos em primeira instância falando de questões distintas, mas que logo em sequência se costuram, interseccionando-se a raça, classe social, religião, capacitismo e outros marcadores identitários. Portanto, “criticar a hetero[cis]normatividade [embranquecida classista] na interseccionalidade cria espaço para novas questões sobre as relações de poder e a sexualidade e para entendimentos sobre a resistência às hierarquias sociais.” (BILGE & COLLINS, 2021, p. 64).

57 • Uma vez que a questão central desta crítica é a utilização de uma ideia de arte homoerótica que por sua vez é controversa e, como apontado pressupõe uma identidade gay - macho/homem/masculino - em oposição a outras é pertinente assinalar alguns pontos, nos quais Paco Vidarte destaca as questões políticas das bichas. A acidez com que o autor reflete é instigante. Vidarte destaca que “a existência política nasce de uma posição de sujeito que luta. Uma posição de sujeito que nasce de uma decisão voluntária, estratégica, conjuntural a partir de uma situação de opressão e injustiça dada” (VIDARTE, 2019, p. 61). Ou seja, nossas identidades bichas, sapatonas, travestis, trans, não-binárias, negras, indígenas, gordas, com deficiências se estabelecem principalmente para opor-se as lógicas da heterocisgeneridade normatividade embranquecida classista que nos coloca no lugar do outro, o outro estranho, o outro pecador, a outra histórica, o outro escravizado, o outro incapaz, o outro selvagem etc., sempre em um lugar de oposição marginalizada que deve ser excluída da sociedade. Mais a frente, Vidarte complementa “a identidade do sujeito político começa a ser construída assim que ele começa a fazer coisas” (VIDARTE, 2019, p.64) e este fazer coisas implica em, simplesmente, existir numa sociedade heterocisgênera normativa embranquecida classista.

Do mesmo modo, é importante observar que Judith Butler antecipou essa questão de gênero apontando que “a tarefa é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que

as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam” (BUTLER, 2016, p. 24). Assim, colocado em posterior diálogo com Vidarte, quando identidades marginalizadas se colocam em posição de questionamento, ataque e rompimento dos discursos e suas normatividades, elas estão fraturando a lógica da heterocisgeneridade normativa embranquecida classista. Ainda nesse diálogo que estabelecimento entre Butler e Vidarte, retomando a separação do *homo* e do *erótico*, Butler cirurgicamente diz que “o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado” e que “quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante” (BUTLER, 2016, p. 26). Portanto, se a construção de gênero se dá nas práticas sexuais - é igualmente importante ter em mente as questões discursivas que Michel Foucault discute em seu primeiro volume da História da Sexualidade (2019). Na sequência de sua reflexão, Butler coloca que gênero é “performativo constituído segundo ‘expressões’ tidas como seus resultados” (2016), ou seja, é o ‘fazer coisas’ que Vidarte apontou.

Retomo, neste momento, a contrassexualidade, pois apesar de muito importante e ainda com muitas questões para serem debatidas, a performatividade butleriana, deixa brechas problemáticas, as quais Preciado é pontual e que é importante serem destacadas aqui, visto que minha crítica ao homoerótico tangencia essas questões. Preciado aponta que, ao falar das performatividades drag, “Butler parece ter colocado entre parênteses tanto a materialidade das práticas de imitação como os efeitos de inscrição sobre o corpo que acompanham toda performance” (PRECIADO, 2017, p. 91) e

• 58

ao acentuar a possibilidade de cruzar os limites dos gêneros por meio de performances de gênero, teria ignorado tanto os processos corporais e, em especial, as transformações que acontecem nos corpos transgêneros e transexuais, quanta as técnicas de estabilização do gênero e do sexo que operam nos corpos heterossexuais” (PRECIADO, 2017, p. 94).

Preciado não aponta que Butler esteja errada, mas que em sua reflexão às questões das possibilidades de transformar o corpo ficaram a desejar e que esta são as tensões que as teorias trans-travestis postulam como urgente, como já apontado nessa crítica, gênero não é prática sexual e prática sexual não é gênero, mas ambas se interseccionam a outros marcadores para a

desestruturação da heterocisgeneridade normativa embranquecida classista. E é, nesse momento, que o *erótico* entra no debate com mais ênfase, uma vez que o *homo* aqui debatido como substantivo do gênero já nos permite relacionar com o *erótico*.

Como já apontei, entendo que quando o *homoerótico* é discursado, me parece que, em primeira instância, a proposta é abordar a prática sexual homo. Mas quando separados, o que o *erótico* nos propõe? Por onde poderíamos caminhar para compreender qual lógica se encontra nas entrelinhas do *homoerótico*, uma vez que este *erótico* parece ser as práticas sexuais desses corpos *homos*. É pertinente observar como Jurandir Freire Costa elabora a questão do *homoerótico* no livro *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo* (1992), como uma “atualização” do termo já banido de nosso vocabulário, “homossexualismo”, que carrega preconceito. Costa nos diz que sua preferência pelo termo *homoerotismo* “obriga-nos a rever o modo como pensamos no fenômeno da atração pelo mesmo sexo.” (COSTA, 1992, p. 77). Como percebemos, Costa em seu contexto, apesar de tentar atualizar o problemático termo, ainda assim reproduz outros equívocos que sua época era normalizados, como a de entender as práticas sexuais como diretamente ligadas ao gênero. Seu livro é um poço de problemas, mas muito importante para observarmos e não repetirmos os erros que se maquam como pesquisa e/ou opinião. Volto a repetir e salientar a importância da leitura das teorias trans-travestis para o rompimento de ciclos geracionais preconceituosos sobre essas temáticas.

Um dos principais autores do *erótico* é, sem sombra de dúvidas, George Bataille que, ao debater o “erotismo” (BATAILLE, 2017), primeiro o faz distinguindo uma prática humana e uma prática animal selvagem - não adentrarei nas problemáticas que essa distinção superior provoca, apenas cito como contexto histórico. Essa diferenciação é observada por Bataille, uma vez que “animais selvagens” apenas exercem a prática sexual a fim da procriação, o ‘prazer’ e o ‘desejo’ são especificidades dos seres humanos. Bataille também aponta o *erótico* como “interioridade do desejo”, ou seja, “o erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (BATAILLE, 2017,

p. 53)<sup>3</sup>. Assim, a sexualidade enquanto *erótica* é a consciência humana<sup>4</sup>. O autor complementa que a sexualidade humana não é necessariamente erótica, ela só o “é quando deixa de ser rudimentar, simplesmente animal” (BATAILLE, 2017, p. 53). Em outras palavras, quando sua função não é reprodutiva. Acredito que o erotismo batailleano deve e vem sendo revisitado, pois ainda é pertinente, mas passível de críticas e revisões. Meu interesse não é constituir uma genealogia do termo erótico, acredito que existe uma vasta teoria que pode ser pesquisada para compreender sua elaboração ao longo dos tempos e espaços.

Para além erotismo batailleano, o termo *erótico* se dá etimologicamente de Eros que tem como significado “relativo ao amor, o sensual”. Porém, como não é meu intuito reproduzir certas hegemonias, como a predominância da mitologia grega, não irei desdobrar essa relação. Prefiro trazer para o diálogo um importante pesquisador brasileiro que tem feito importantes contribuições para as artes visuais brasileiras a respeito de temáticas que atravessam direta e indiretamente esse artigo, o professor Afonso Medeiros. No texto *O imaginário do corpo entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia* (2008), Medeiros ao contrapor erótico e obsceno afirma que “durante muito tempo, o erótico (aliado à sensualidade) foi a expressão permitida do corpo, enquanto que o obsceno (identificado como impureza e aliado ao excesso e ao desregramento) foi a visão interdita desse mesmo corpo” (MEDEIROS, 2008, p. 29). Sua colocação é pontual para compreendermos como as artes visuais ao longo de sua historicidade tratou as práticas artísticas que dão luz às temáticas que transpassam corpo, nudez, sexualidade, pornográfico etc, ou como é dito, as artes sujas. Veremos essas questões mais adiante.

Não é meu interesse desdobrar teoricamente o conceito de *erótico*, uma vez que necessitaria de um debate mais amplo, bem como compreendo que este debate já vem sendo produzido, minha problematização aqui é que quando o termo é diretamente costurado ao *homo*, confunde-se o que abordei anteriormente, gênero e prática sexual, dado que o *erótico* se refere a prática sexual da identidade de gênero *homo*. Me questiono qual o efeito dessa costura direta que é feita não de modo interseccional, mas de dependência, o que,

---

<sup>3</sup> Grifo do autor.

<sup>4</sup> George Bataille, assim como outros tantos autores utilizam o termo “homem” para compreender o ser humano, porém, seguindo minhas críticas ao termo *homoerótico*, não faço esse emprego por não acreditar nele, pois reproduzir sua utilização é manter as estruturas que venho criticando ao longo do texto.

como apontado até aqui, é extremamente inapropriado já que reproduz os dogmas e preconceitos da heterocisgeneridade normatividade embranquecida classista. Portanto, demarco que é importantíssimo e urgente as problematizações do termo *homoerótico*, pois mesmo que ele pareça ser interseccional, observado a partir de outros vieses já apontados, acaba por reproduzir estruturas sociais hegemônicas e que precisam ser repensadas. .

### **3. Arte Homoerótica: entre ideias e conceitos**

Antes de uma reflexão direta sobre o que seria a ideia de arte homoerótica, aponto que meu recorte de observação se dá no contexto brasileiro, com artistas brasileiros. Assim, ao pesquisar o termo, os primeiros nomes que aparecem são: Alair Gomes (Alair de Oliveira Gomes, 1921-1992), Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias, 1957-1993), Hudinilson Jr (Hudinilson Urbano Júnior, 1957-2013), Mário Röhnelt (Mário Alberto Birnfeld Röhnelt, 1950-2018), entre outros tantos, mas todos com características em comum, como a cisgeneridade, a branquitude e a classe social. Retomando a interseccionalidade como ferramenta analítica crítica, esses aspectos característicos que se aproximam são as vias para a problematização da ideia que se tem por arte homoerótica. Caso teríamos o desejo de renovar nossas referências artísticas, quem seriam esses artistas? E como seus trabalhos responderiam? Quais seriam as métricas utilizadas para abrigar ou não esses artistas e obras dentro do guarda-chuva da ideia que é a arte homoerótica?

Sem almejar respostas conclusivas, pelo contrário, suscitando pensamentos em aberto. Iniciei a pesquisa por meio de pesquisas de escritos acadêmicos<sup>5</sup>. Inicialmente, o choque foi inevitável, visto que imaginava encontrar algo realmente mais concreto sobre o entendimento teórico-conceitual de arte homoerótica, mesmo já dispondo do conhecimento de que, de modo geral, a historiografia da arte e crítica, tem modos bem problemáticos de tratar as temáticas do corpo + nudez + sexualidade/contrassexualidade + pornografia. Digo isso em razão de alguns pontos que serão evidenciados a seguir. Porém, para minha felicidade, ao passo que me aproximava do final da construção referencial para escrita deste texto, encontrei o artigo *Arte*

---

<sup>5</sup> Artigos, dissertações, teses, tal como livros de outros campos que adentram na esteira teórica desta pesquisa.



*Homoerótica no Brasil: Estudos Contemporâneos* (2012)<sup>6</sup>, do artista, doutor e pesquisador Wilton Garcia.

Em seus estudos, Garcia aponta que a produção científica no Brasil que toma o *homoerotismo* como objeto de pesquisa o faz pela relação direta entre *homoerotismo* e imagem (GARCIA, 2012). Saliencia que tais estudos devem ser cautelosos com relação a “aplicação da linguagem visual” e que “a partir dessa linguagem, os estudos da homocultura abrangem variáveis estratégicas entre alteridade, diferença e diversidade, que possa comportar homo, bi, lesbo, trans entre outros” (GARCIA, 2012, p. 132). O termo homocultura é requerido pelo autor e que na sequência de sua reflexão se desdobrará na *homoarte*. Ao referir-se ao termo ‘homocultura’, Garcia coloca a seguinte nota de rodapé:

No Brasil, o campo do conhecimento que interessa nos estudos sobre homoerotismo e cultura elege a noção de homocultura como denominação recorrente de um estado híbrido: antropofágica, ambígua, erótica e sincrética. E, talvez, deve-se observar a extensão enunciativa do prefixo “homo” como radical às variantes: homossexual, homoerótico, homoarte, homoafetividade, homotexto, homocultura, entre outros. Esse hibridismo evidencia-se na gama de resultantes parciais sobre as propriedades enunciativas da homocultura, como elaboração de uma proposta interdisciplinar na ação epistemológica dos estudos gays e lésbicos emergentes na universidade brasileira. (GARCIA, 2012, p. 132).

• 62

Acredito que esta nota de rodapé é a grande chave de seu artigo, mas que não foi explorada, tornando-se apenas uma nota de rodapé. Meu destaque a ela se dá pelo fato que, em alguma medida, entendo que Garcia, já em 2012, antecipava minhas inquietações, mas infelizmente me parece que não é seu desejo problematizar o prefixo *homo* que permite, como apontado na citação acima, ser o radical para *homoerótico*. Garcia deixa isso claro ao afirmar que seu texto “não deve ser compreendido como uma tentativa de (re)inventar a

---

<sup>6</sup> Como consta informativamente no artigo de Wilton Garcia, o mesmo é parte de sua tese de doutorado, defendida no ano de 2002 como consta em seu currículo Lattes (link: <http://lattes.cnpq.br/3458459542807532>). Busquei na internet a possibilidade de acessar sua tese por completo, mas não obtive sucesso. Consultei a plataforma de Catálogos de Dissertações e Teses CAPES, mas a mesma informa que a tese de Garcia é anterior ao ano de 2006, não encontrando-se disponível (ver: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>).

construção do discurso homoerótico na arte brasileira; e tampouco, ameaça e/ou desafio contra o sistema hegemônico”. Logo em sequência, Garcia pontua o que desdobrará em seu artigo, dizendo que homoerotismo e imagem (temas de seu artigo e sua tese de doutoramento) devem ser considerados como “(re)inscrição de paradigmas identitários, socioculturais e políticos, atualmente, em que as reconfigurações emergem-se em suas expressões artísticas, estéticas e poéticas, em uma ênfase homoerótica” (GARCIA, 2012, p. 133). Ou seja, Garcia mesmo não utilizando-se do conceito de interseccionalidade o faz indiretamente, uma vez que intersecciona marcadores de gênero, de classe, de raça, de práticas sexuais, entre outros. Sobre ‘homoarte’, Garcia diz que

o conceito de homoarte deve ser compreendido a partir de um grande guarda-chuva que abarca a diversidade de imagens, experiências, práticas, teorias, subjetividades, formas e conteúdos para além de uma arte homoerótica, da qual não se configura como sinônimo textual. A homoarte, aqui, negocia uma noção que amplia e representa sua designação, tanto para arte homoerótica quanto para a arte gay, arte lésbica ou arte queer. Dito de outra forma, esse conceito deve ser visto/lido como leque de possibilidades enunciativas sobre a dinâmica de alteridades homoeróticas, cujas resultantes deslizam sobre as estratégias discursivas (ambiguidade, corpo, diferença, resistência e ironia). No campo da arte contemporânea, torna-se necessário (re)dimensionar os princípios que servem de coordenadas do percurso específico dessa manifestação híbrida da arte homoerótica. (GARCIA, 2012, p. 135).

63 •

Acredito que a proposta de homoarte é um caminho pertinente, o termo torna-se uma via possível para os debates a que se pretende. Porém, ainda sinto falta da abordagem que amplia o escopo reflexivo para além dos discursos que são característicos das artes visuais, como formalismo estético, por exemplo. Por essa razão, tenho pensado minha produção crítica de arte a partir de teóricos como Paul B. Preciado, por trazerem à tona outros modos de realizar o exercício crítico, seja ele artístico, social, político e/ou econômico. Uma constatação importante que Wilton Garcia faz (em nota de rodapé) é que “a cena brasileira pelos caminhos da arte demonstra ser tarefa complexa pela extensão da diversidade cultural/sexual no país” (GARCIA, 2012, p. 135). Claro que tais questões não são exclusividades do contexto brasileiro, seria leviano

demarcar geograficamente o grau de complexidade que debater gênero, raça, classe social, práticas sexuais, religiosidade entre outros marcadores, é mais complexo aqui ou ali. Ao mesmo tempo que entendo a complexidade das reflexões 'culturais/sexuais' apontadas por Garcia, uma vez que articuladas criticamente pelo viés da interseccionalidade. Retornando as questões que a arte homoerótica sugere, ou como Garcia propõe homoarte, o faz indicando "três premissas auxiliares na construção do conceito de homoarte 'do contexto ao objeto', 'da realização ao público' e 'do realizador ao produto'". (GARCIA, 2012, p. 139). O primeiro versa das práticas sexuais e identitárias que se transferem nas produções artísticas, aqui me parece que o autor esforça-se na percepção da homoarte para além de corpos que se colocam como gays, pois menciona também a cena homoerótica lésbica, mas que é melhor expressado no segundo ponto onde diz que "também parece possível apreender a homoarte baseada na expressão comum de um determinado "tipo" de produção artística que engloba as comunidades gay-lésbicas, sob a atuação performática de travestis, transformistas e drag queens (GARCIA, 2012, p.139). Porém, no terceiro e último ponto, Garcia declara que a arte homoarte pode ser lida como "manifestação do agente criador da obra de arte, isto é, as propriedades que envolvem o realizador, sua experiência afetiva/erótica e seu processo criativo" (GARCIA, 2012, p. 140). Mas ao fechar seu parágrafo, segue utilizando do gênero 'gay' que socialmente, sabemos, lê-se como dois homens cis em um relacionamento afetivo-sexual.

• 64

Assim, novamente ressalto a importância da contrassexualidade para distanciar gênero e práticas sexuais, dinamitando termos como "sexo", "homoerótico" e "arte homoerótica". Portanto, não creio que a ideia de arte homoerótica se sustente quando trazida para os debates interseccionais. Já a proposta de Wilton Garcia refletindo na homoarte, me parece um pouco mais digestiva, porém, do mesmo modo que a arte homoerótica, a divisão binária hetero/homo não é sólida o suficiente para elaboração conceitual de um agrupamento artístico, afinal de contas, se pensarmos numa proposta de "heteroarte", quais seriam as premissas para abrigar artistas e obras, quando sabemos que a heterocisgeneridade normatividade embranquecida classista não necessita de um conceito/termo para existir? E que suas temáticas não incitam a abordagem de suas subjetividades como identidade de gênero, raça, classe social e práticas sexuais.

A interseccionalidade e a contrassexualidade fundem-se em minha reflexão crítica para a análise de como a arte homoerótica se elabora discursivamente a partir dos aspectos formalistas das produções artísticas. Estes aspectos não são aqui negados, pelo contrário, são úteis como contra argumentos, pois não deixam de ser reproduções discursivas, quais aqui são criticadas, sendo que a partir delas é que se formula a arte homoerótica.

Quando obras de artes, independente das linguagens artísticas utilizadas, abordam os marcadores subjetivos de seus artistas, principalmente, quando estes apresentam temáticas sexuais, é comum nos depararmos com frases como “o erótico difere do profano”, “a representação do sexo gay masculino”, “o enfoque do trabalho é a sensualidade”, “a uma transgressão na obra, visto a explicitude do corpo”, entre outras tantas que reproduzem problemáticamente o que venho apontando ao longo desse texto que é as entrelinhas machistas, sexistas, tranfóbicas, racistas, classistas que a utilização da ideia de arte homoerótica implica, muitas vezes sem dar-se conta dessas problemáticas.

#### 4. Arte homoerótica x *Ars Sexualis*

Como acentuado até aqui, não acredito na ideia e elaboração de um conceito como arte homoerótica, pelos fatores até aqui apontados. Assim, abre-se uma pergunta fundamental: mas então, qual seria a ideia e/ou conceito que daria conta de abrigar artistas e suas produções artísticas a fim de agrupar linguagens, processos e teorias que interseccionam gênero, raça, classe social e práticas sexuais?

Encontro resposta no conceito de *Ars Sexualis*, que venho elaborando com Sue Gonçalves<sup>7</sup>, e para maior aprofundamento indico a leitura do artigo *Ars Sexualis: discursos para repensar a teoria e a prática artística*<sup>8</sup>. Este artigo foi a primeira produção teórica em que começamos a tatear o que

---

<sup>7</sup> Estudante de graduação do curso de História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS).

<sup>8</sup> O artigo descreve a realização do *Ars Sexualis: Seminário Internacional de Artes Visuais* (<http://arssexualis.com.br/>) que teve sua primeira edição realizada no ano de 2021 e a segunda, em 2022, ambas de forma remota. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/30enanpap2021/383392-ars-sexualis--discursos-para-repensar-a-teoria-e-a-pratica-artistica/>>. Acesso em setembro de 2022.

compreendemos como *Ars Sexualis* e que parte da unificação de *Ars erotica* e *Scientia sexualis* aprofundados no primeiro volume da História da Sexualidade (2019) de Michel Foucault. Sendo o primeiro termo uma forma de pedagogia das práticas sexuais e o segundo, a produção discursiva da sexualidade (FOUCAULT, 2019).

Particularmente, compreendo o *Ars Sexualis* como uma contra produção discursiva que busca romper com as hegemonias historiográficas e críticas das artes visuais em que práticas artísticas são postas, ou seja, abrigam-se neste conceito artísticas que, a partir de suas práticas sexuais, elaboram e realizam produções artísticas que provocam o rompimento da hetero cisgeneridade normativa embranquecida e classista. A crítica aqui não é aos artistas e seus respectivos trabalhos, mas à historiografia, teoria e crítica de arte que discursivamente ainda insiste em isentar-se dos debates interseccionais em nome de lógicas dominantes e que estruturam as instituições sociais, econômicas e políticas, bem como as artes visuais e tantas outras. Um dos exemplos desse debate e que caberia aqui é a diferença entre erótico e pornográfico, no qual referenciamos Susan Sontag (2015) que desdobra as questões que levaram a pornografia para o subterrâneo social. Entendo que o debate erótico x pornografia não deveria se dar desse modo, do subterrâneo e não subterrâneo, do limpo e do sujo, mas deveriam estar em aberto, possibilitando outras discursividades nas artes visuais, seja no presente, no passado e mantendo-se no futuro.

Desde que iniciamos nossos estudos sobre temáticas como corpo, nudez, sexualidade, contrassexualidade, feminismos, gênero, transfeminismos, erótico, explícito, pornografia, pós-pornografia, percebemos a urgência de interseccionar as questões de raça, classe social, capacitismo e outros tantos marcadores. Esta necessidade de investigação nos fez dar conta de que a produção historiográfica, teórica e crítica das artes visuais é insuficiente, principalmente se buscarmos por pesquisas brasileiras. De modo geral, prevalecem os debates que 'erotizam' ou 'maquiam' as explicitudes dos marcadores identitários apontados acima. Portanto, ao mesmo tempo que proponho que o conceito *Ars Sexualis* consiga abrigar o que até o presente momento vem sendo pensado como arte homoerótica, entendo que brechas estão em aberto e passíveis de inquietações e problematizações e compreendo que sua potência está no contrapelo, no fracasso, na porcaria, na merda, no

• 66

baixo calão, aprimorando e não hegemонizando as produções discursivas das artes visuais e da sociedade de modo geral.

Acredito no conceito de *Ars Sexualis* como um começo de uma contraprodução discursiva que acolherá de fato artistas como Bruna Kury, Lyz Parayzo, Tali Boy, PC Casteleira, Paulx, Ron Athey, Annie Sprinkle, Tertuliana Lustosa, Luluca L, Thigresa, DUOCU, Órion Lalli, Pinho Blures, Monique Huerta, Thiago Prado, Hilda de Paulo e Chris, The Red entre outres tantes que são invisibilizadas seja no recorte da arte homoerótica ou nas artes visuais de modo geral. Creio que o *Ars Sexualis* seja as conexões em aberto da interseccionalidade contrassexual, assim es artistas podem ou não se ver abrigades nesse conceito teórico.

## 5. Considerações Finais

Propor a revisão de uma ideia que vem se consolidando enquanto conceito não é uma tarefa fácil e nem o gostaria que fosse, pelo contrário, as adversidades e contradições que posso esbarrar ou cair me atraem, afinal como citado acima, se nossos corpos são orgânicos temporal e espacialmente, nossas produções também o são. Assim, os tombos e cicatrizes nos servem de estímulo para estarmos sempre atentos ao que produzimos e reproduzimos. Minha identidade bicha, me direcionou para as problemáticas a respeito da ideia de arte homoerótica, assim como estou em constante estado de atenção para minha presença na sociedade e particularmente dentro das artes visuais.

A urgência de entender que gênero e práticas sexuais são distintas em primeira instância é tão grande quanto perceber, nas entrelinhas da ideia da arte homoerótica, os problemas. Compreendo que corpos, corpas e corpes são socialmente construídos, como Preciado (2017) indica que as produções têm sido excludentes a subjetividades desviantes e desobedientes. Portanto, atravessamentos interseccionais pelas rizomáticas vias da contrassexualidade é fundamental para repensar as produções e reproduções discursivas das artes visuais, o medo deve ficar de lado, o desnudar-se é inevitável e o gozo é eminente. Que as artes visuais sejam cada vez mais safadas e menos pudicas e que seus discursos sejam molhados e arrepiantes, em constante estado de alerta para não reproduzir dogmas que já poderiam estar no limbo do esquecimento.

## Referências

BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe - 1ª ed.; 2ª reimp. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. ISBN: 978-85-8217-050-2.

BILGE, Sirma . COLLINS, Patrícia Hill. **Interseccionalidade**. Tradução Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. ISBN: 978-85-200-0611-5.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992. ISBN: 85-85427-17-5.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. - 8ª ed. - Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019a. ISBN: 978-85-7753-294-0.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Org, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. - 10ª ed. - Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2019b. 432 p. ISBN: 978-85-7753-296-4.

GARCIA, Wilton. Arte homoerótica no Brasil: estudos contemporâneos. **Revista Gênero**. Niterói, v.12, n.2, p. 131-163, 1. sem. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31154>>. Acesso em: setembro 2022.

MEDEIROS, Afonso. **O imaginário do corpo : entre o erótico e o obscuro : fronteiras líquidas da pornografia**. Raimundo Martins (ed.). – Goiânia: FUNAPE, 2008. ISBN: 978-85-87191-13-7.

PEREIRA, Bruno. **Symphony of Erotics Icons: erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes**. Orientador: Fernando Silva Teixeira Filho. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia / Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Assis, 2017. 198f.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual.**; tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017. ISBN: 978-85-66943-13-9.

SAEZ, Javier. CARRASCOSA, Sejo. **Pelo cu: políticas anais.** Tradução Rafael Leopoldo. Belo Horizonte, MG. Letramento, 2016. 192 p. ISBN: 978-85-68275-98-6.

SONTAG, Susan. **A Imaginação Pornográfica** in. A Vontade Radical: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo. Companhia das Letras, 2015.

VIDARTE, Paco. **Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ.** Traduzido por Maria Selenir Nunes dos Santos, Pablo Cardellino Soto. São Paulo: n-1 edições, 2019. 184p. ISBN: 978-856-694-380-1.

Recebido em 30/09/2022 - Aprovado em 26/12/2022

Como citar

NOVADVORSKI SCHEEREN, B. A. Os Problemas no discurso do que chamamos de arte homoerótica: interseccionalidades contrassexuais para uma *Ars Sexualis*. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-67143. Disponível em:

69 • <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/67143>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



## **Encruzilhada: a boca da [r]existência**

PAULO PETRONILIO CORREIA

Professor Associado II de Filosofia da Educação na UnB/FUP. Pós Doutor em Teoria e Crítica Literária (2020) ,Pós Doutor em Performances Culturais (2017) Doutor pela UFRGS ( 2009). Mestre em Literatura Brasileira (UFSC), Mestre em Educação (UFSC). Graduado em Letras pela PUC/GO, Graduado em Filosofia pela UFSC. Atua no Programa de Pós Graduação em Literatura (UnB) PosLIT, na Linha de Pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea e atua também no PPGPIJ. Tem experiência em representação da diferença nas filosofias pós estruturalistas e nômades, de autores como Foucault, Deleuze-Guattari, experimentando conceitos como diferença, processo de subjetivação, rizomas, dobras e outros nomadismos. Atualmente tenho buscado enegrecer a Literatura e a Filosofia, estudando a Literatura preta, a Literatura-terreiro, afro-diaspórica na encruzilhada literária com o feminismo negro, a bixa preta, transviada e os principais marcadores sociais da Diferença: gênero, raça, classe, na interface com a performance, a performatividade de gênero, o entre lugar, a teoria queer, a interseccionalidade, o racismo estrutural e epistêmico, o lugar de fala na narrativa literária e sua representação nas vidas: nas fronteiras, nas margens e subalternas, onde gênero e raça são os principais variáveis.

Afiliação: Universidade de Brasília

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1801687030702050>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2734-3359>

## • RESUMO

Proponho pensar a epistemologia da encruzilhada como a boca da [r]existência do povo preto, traçando assim pensamento da encruzilhada como afirmação da política da diferença e crítica à colonialidade do poder-saber, ao pensamento eurocêntrico e patriarcal. O objetivo é compreender a complexidade de Exu como pedra filosofal negra e a encruzilhada como agenciamento político-discursivo, onde os sujeitos subalternos possam, a partir de si, pensarem um novo projeto de humanidade, bem como perceber a alegria, a boca, a desobediência e a palavra como estratégias de resistência ao nos fazer pensar o lugar social e político de fala que os sujeitos e sujeitas ocupam na sociedade. Para abordar esse assunto, irei debruçar-me no Mito de Exu, bem como recuperar a filosofia da encruzilhada a partir de uma leitura de dentro e problematizá-la sob o signo da resistência. Conclui-se que a encruzilhada como agenciamento transforma-se numa potente máquina de guerra contra toda forma de opressão e ao mesmo tempo é o lugar de emancipação do povo preto. Encontra na alegria, na palavra e na fala a forma mais ampla e correta de humanização, libertação e [r]existência.

## • PALAVRAS-CHAVE

Exu, [r]existência, encruzilhada, alegria, palavra.

## • ABSTRACT

I propose to think of the epistemology of the crossroads as the mouth of the [r]existence of the black people, thus tracing the thought of the crossroads as an affirmation of the politics of difference and a critique of the coloniality of power-knowledge, Eurocentric and patriarchal thinking. The objective is to understand the complexity of Exu as a black philosopher's stone and the crossroads as a political-discursive agency, where the subaltern subjects O can, from within themselves, think of a new project of humanity, as well as perceive the joy, the mouth, the disobedience and how resistance strategies when thinking about social places and the political word occupy in society. To address this issue, I will focus on the Myth of Exu, as well as recover the philosophy of the crossroads from an inside reading and problematize it under the sign of resistance. It concludes that the crossroads as an agency turns into a powerful war machine against all forms of oppression and at the same time is the place of emancipation of the black people. It finds in joy, in words and in speech the broadest and most correct form of humanization, liberation and [r]existence.

## • KEYWORDS

Exu, [r]existence, crossroads, joy, word.

## 1. Exu: o poder das encruzilhadas

Ora, falar em encruzilhada como boca da [r]existência é falar em palavra, é permitir que eu erga a minha voz. É permitir que a minha voz ecoe por todo o meu corpo, pois Exu é o seu dono. É buscar na palavra nossa soberana liberdade, pois fomos, por toda uma vida, silenciados, desautorizados e desumanizados. Nós, negros, habitamos da encruzilhada, fizemos dela nosso lugar de [r]existência. Quem habita na encruzilhada nunca está só. Por isso pedimos agô (licença) aos Exus que nos permitem essa conversação a partir de uma boca coletiva que nos faz romper com toda uma tradição de silêncio. Trago as sábias palavras do poeta que se fez e se faz na encruzilhada do pensamento e da vida:

Boca que tudo come/Boca que diz e desdiz/boca que ri na hora séria/come com fome/ sente muito prazer/engana de um lado/engana do outro/se corre, para/se vai, está de volta/ se volta, vai/ se fica, some/[fala verdades]  
Língua afiada/pé de vento/Sabe de toda história/estava desde o começo.  
Percorre o mundo todo/Recebe a primeira oferenda/Para e não se demora/Na passagem e na encruza (RATTS, 2020, p.1).

Sim, trago ele, o poeta ladino ou pensador afro ladino, turbilhonador dos vivos, o poeta militante, o professor poeta, o antropólogo professor. O geográfico anunciador do caos, de língua afiada, essa “cobra criada”, como disse um dia o pensador Muniz Sodré, em uma homenagem a Beatriz Nascimento, ocasião do lançamento do livro *Uma História Feita Por Mãos Negras*, de Alex Ratts, em 17 de junho de forma remota, na companhia da militante e pesquisadora Flávia Rios e Bethânia Nascimento, filha de Beatriz Nascimento. Alex Ratts, o desterritorializador, o arquiteto também da palavra, cujas palavras dele não cabem na geografia, na cartografia, na pornografia, na etnografia. Ele é, como diria feminista negra Audre Lorde, um homem indivisível, dono também daquela gargalhada, a risada áspera da encruzilhada, como ele mesmo diz:

A gargalhada contra todas as gargalhadas/ risada áspera na encruzilhada/onde o abre alas/ foi, ficou, voltou e ninguém viu/vem da boca falha: fala, gargalha e atrapalha/ rasteira dada ao revés, de través e

outra vez/gaiatice atravessada em portas, porteiras, arcos/palavra-candeia  
contra as conversas de salão/ burburinho, redemoinho, sopro seco &  
molhado o tambor-falante diz: eis o padê/ Cadê o devorador? Cadê?  
(RATTS, 2020, p.2).

Segundo o poeta da encruzilhada Alex Ratts (2022), Exu é o dono das gargalhadas, da risada áspera, o que abre a boca, que fala e se atrapalha com as palavras, o dono da “gaiatice”. Das portas e porteiras, o que devora o “padê” e se alimenta, alimenta o mundo e provoca o redemoinho. Ratts trouxe o padê preparado no quilombo. É um militante multifacetado e muito ladino e todos nós nos servimos de suas reflexões. Sua poesia traz a gargalhada e a gaiatice. Não seriam essas formas potentes de resistir, de rir e debochar das categorias sérias, do fascismo, do poder? Rir, seria, nesse caso, uma forma de dar uma rasteira na branquidade, no pensamento hegemônico, no projeto do colonialismo/racismo. Rir é a ação mais potente para resistir, pois a gargalhada, a gaiatice nos fazem resistir ao peso, ao fascismo, ao poder, às formas de dominação.

E sobre o padê ensinou-nos Luiz Antônio Simas: “O padê de Exu também pode ser colocado na encruzilhada, lugar em que as ruas se encontram e os corpos da cidade circulam.” (SIMAS, 2021, p.9). Exu falou no ouvido dele e de outros poetas e ancestrais da diáspora. Nessas encruzilhadas habitam as mães e pais de santo, uma delas é a nossa ancestral mãe Beata de Iemanjá, que chegou a afirmar que nasceu na encruzilhada e que Exu é o dinamizador do universo. Na encruza habita Maria José Somerlate Barbosa (2006), pois trouxe o verbo devoluto.

Habita Juana dos Santos (1986), de *Nago e a morte*, habita Sueli Carneiro (2005), debochadora do eu hegemônico, Cidinha da Silva (2018) com seu *Exu em nova York*. Habita Leda Martins (2006) aquela que nos ensinou a sabedoria do tempo espiralar. Habita a Pedagogia da Encruzilhada de Luiz Rufino (2019) que nos convida a retirar esse carregamento colonial que urge em nós. Toda essa oferenda cheia de axé que vibra na contemporaneidade, esse ebo linguístico e discursivo que nos faz aligeirar, descarregar e afirmar a vida.

A boca é o espaço do axé verbal. Exu é da ordem do discurso. Ele é a diferença, pois é fratura, é quebra, desterritorialização absoluta de tudo e de todos. É, por fim, resistência. Mas o que significa resistir? Significa trazer a mais potente energia de Exu, pois a alegria é uma força revolucionária. Exu nos faz

arredar da colonialidade do poder (QUIJANO, 2019). Portanto, uma das formas de resistências que temos hoje na sociedade é em relação à colonialidade do poder/saber. É contra a colonialidade/modernidade que trazem em seu bojo o racismo, marcas do colonialismo, pois são lutas de enfrentamento da matriz colonial em relação aos nossos corpos que nos fazem habitar a “zona do não-ser” tal como já falava Fanon (2020), ou seja, se resistimos é porque existe um poder legitimado e esse é branco, heterossexual, cis e patriarcal. Sem dúvidas, Lélia Gonzalez foi, entre nós, a pioneira que já pavimentava esse caminho e ao mesmo tempo denunciava esse tempo:

Aí a gente cai diretamente na questão do europocentrismo, se percebe que a sociedade brasileira como um todo é uma sociedade culturalmente alienada. Culturalmente colonizada na medida em que todos os valores de um pensamento, de uma arte, enfim, de tudo o que vem da Europa, do mundo ocidental, é o grande barato. E é por aí que dá pra gente entender, inclusive, a empostação do próprio discurso da esquerda que é um discurso que se articula dentro dos valores de uma civilização ocidental; ora, o nosso propósito, o nosso objetivo, o que é uma dureza—é exatamente tentar subverter a ordem desse discurso, no sentido do povo mesmo. (GONZALEZ, 1980, p. 207).

Dito de outra maneira, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e outras mulheres negras de seu tempo já se engajavam e criavam políticas de resistências. Mesmo na época de Lélia não havendo expressões como “decolonial”, “pós-colonial” ou “descolonial”, ela já imprimia essa política e se atrevia a pensar para além de seu tempo, ou seja, ela já tentava subverter essa lógica do colonialismo que ela chamava de “europocentrismo”. A partir de um olhar mais recente e na tentativa de propor rachaduras nesse tempo é que Edir Pereira mostra a importância de criarmos políticas de resistências diante dessa forma de poder que insistem e persistem na contemporaneidade:

A noção de “giro descolonial”, “opção descolonial”, “pensamento descolonial”, “atitude descolonial”, ou simplesmente “descolonialidade” permite compreender de outro modo as diferentes formas de resistências em relação à modernidade/colonialidade, bem como as espacialidades constitutivas das mesmas. (PEREIRA, 2017, p14).

Portanto, essas epistemologias surgem para tensionarmos e provocarmos rachaduras naquilo que nos oprime e nos desumaniza, que é fruto do racismo e gera, por sua vez, outras formas de opressão. Nesse aspecto, propor novas geografias da razão e uma geopolítica do saber é primordial, pois descolonizar na contemporaneidade é uma estratégia de resistência na medida em que nós, negros, fazemos da encruzilhada o locus da batalha discursiva, o lugar político de descolonização e a exigência de uma nova gramática que coloque em xeque e tensione o saber euro centrado na modernidade/colonialidade.

Não menos importante se faz necessária chamar aqui uma das vozes da resistência que abriu e pavimentou esse caminho que foi a feminista negra Lélia Gonzalez (2018) pois se existe um pensar em “pretoguês”, é por que essa “criadora de caso” do movimento negro já pactuava com Exu. Exu também é criador de caso. Não podemos esquecer que Exu é a batalha discursiva que Lélia já anunciava que teríamos que enfrentar. Se ele dançava em Beatriz Nascimento, é por que Exu já dava a ela o sinal, a potência do quilombo e com sua leveza, também fazia seu corpo dançar, pois Exu é corpo, é leveza, é afirmação da vida. Por fim, os ancestrais são essas vidas que se desdobram em nós, pois como disse Kabengele Muganga (1988), o “ancestral está sempre na memória de seus descendentes”.

Insisto em Lélia pelo fato, sobretudo, de ser, assim como eu, filósofa e ter sido iniciada no Candomblé. Até então como eu era formado em Filosofia e não conseguia ver o Candomblé como algo que pudesse me fazer pensar a mim mesmo, foi depois de um certo tempo que dei a essas encruzilhadas seu correto valor, pois foi onde tudo começou a fazer sentido para mim:

A partir daí fui transar o meu povo mesmo, ou seja, fui transar candomblé, macumba, essas coisas que eu achava que eram primitivas. Manifestações culturais que eu, afinal de contas, com uma formação em filosofia transando uma forma cultural ocidental tão sofisticada, claro que não podia olhar como coisas importantes. Mas enfim, voltei às origens, busquei as minhas raízes e passei a perceber, por exemplo, o papel importantíssimo que a minha mãe teve na minha formação (GONZALEZ, 1980, p.203).

Somente após Lélia ter passado por várias crises e a ponto de ter tido analista, que passou de fato a transar com o seu povo, pois começava a colocar

em crise toda essa tentativa de embranquecimento, fruto da violência colonial e voltava a olhar para sua cultura, buscando a sua ancestralidade e suas raízes. No entanto, trazer essas encruzilhadas para essa conversa é não somente uma forma de resistir, mas de afirmar a [r]existência do povo preto no mundo.

É signo da resistência por representar a boca, a capacidade de falar e de se humanizar, colocar-se em crise e rejeitar o pensamento hegemônico. É resistência por representar todos os sentidos junto ao corpo, uma vez que a encruzilhada, sob o signo de Exu é o que pede passagem, permite o movimento e a transgressão. Nesse caso, Lélia Gonzalez subverteu, transgrediu e abriu encruzilhadas e se transformou na boca coletiva que resiste em todos nós.

## **2. A boca da [r]existência**

Trazer a boca à tona significa pensá-la como resistência, pois nos humanizamos quando falamos, rompemos com o silêncio e erguemos a nossa voz. A boca é o território que mostramos a nossa sabedoria e a nossa ignorância. Quando a boca resguarda o silêncio, impõe o conhecimento. Somos tentados a falar, pois a fala aguça a nossa imaginação e nos permite criar rearranjos discursivos. Exu, em síntese, representa os cinco sentidos.

Exu é a visão, por ser o olho que tudo vê e tudo observa. É a audição, pois Exu é a inteligência para escutar o outro, para acolher em si o caos que vem de fora e o movimenta. Ele é o tato, pois nos faz aprender através da sensibilidade do toque. Ele é paladar, pois a boca nos faz provar, experimentar os prazeres da vida, repulsar e acolher o alimento, o doce, o salgado. Pela língua mostramos o que gostamos ou não e discernimos a sensação do gosto. A boca carrega em si uma complexidade maior, pois além de abrir o caminho da fala, a voz que provoca algo no outro, repulsa, aproxima. Desse modo, Exu nos leva ao ápice da experimentação do caos criativo.

Pela boca, pela voz e a ressonância de nossas palavras nós devolvemos aos outros seus signos, podemos ativar a maquinaria da conversação e podemos ali também parar, pois o outro nos perturba através dos ruídos e sons que ora são, ora não são bem acolhidos em nossa parede sonora. Podemos nos simpatizar ou nos antipatizar com uma pessoa através do som que ela provoca. O olfato é um signo imponente, pois através dessa sensação podemos trazer memórias afetivas do passado e potencializar o gosto por algo. Intensificam-se nossos desejos, pois a boca é o signo do prazer, do

desejo, mas também do desprazer. Foi o que a feminista negra Grada Kilomba nos trouxe ao fazer uma “epistemologia da boca” e falar da máscara de Anastácia como um dos traumas da colonização:

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando que as/os brancos querem e precisam controlar e, conseqüentemente o órgão que historicamente, tem sido severamente censurado. (KILOMBA, 2019, p. 34).

Ao dar um estatuto linguístico, ontológico e privilegiado à boca, ela se transforma em um órgão especial por trazer a ideia da enunciação e da fala e ao mesmo tempo representa o signo da opressão. Pedir para alguém se calar significa tirar dele seu regime de autorização discursiva. Mais que isso: significa retirar seu direito de humanidade. Exigir o silêncio de alguém é dizer que a sua vida, seu corpo, sua história, sua existência, sua voz não importam. É assumir que o outro não poderá ter voz e fortalece, com isso a voz una, universal de homem branco, europeu e heterossexual. Exigir o silêncio de alguém é tirar dela a soberana liberdade enquanto sujeito falante e atuante no mundo.

Ora, em termos epistemológicos, em que sentido podemos pensar hoje a resistência e, junto com ela, a existência? Por que [r]existimos? a que resistimos? Se resistimos é por que existe o poder, ou seja, somos marcados por efeitos de relações de saber-poder e o poder, diz Foucault, é algo que se exerce. Esclarece-nos Foucault: “Esta resistência de que falo não é uma substância. Ela não é anterior ao poder que ela enfrenta. Ela é coextensiva a ele e absolutamente contemporânea” (FOUCAULT, 1979, p.241).

Desse modo, Foucault não pensa a resistência como algo essencialista, metafísico ou no plano da substância, pois é um modo de vida, uma vez que há resistência por existir o poder, continua ele, “a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência”. (FOUCAULT, 1979, p. 241). Edir Pereira (2017), ao fazer uma concisa discussão acerca das formas cotidianas de resistência nas territorialidades, salienta: “Toda forma de resistência implica alguma forma de deslocamento, desvio, curvatura e dobra por mais sutis ou insignificantes que pareçam nas relações de poder. (PEREIRA, 2017, p. 2). Ou seja, ele assume que resistir é desviar para não ter que se chocar



sempre com o poder, curvando-se diante das linhas de forças. É criar, de certo modo, linhas de fugas para propor dobraduras, pois para ele:

O conceito de resistência é paradoxal, ambíguo, ambivalente, como os próprios atos, gestos, movimentos, fenômenos, insígnias, imagens, figuras, práticas de resistência. Esta rubrica paradoxal na qual se inscreve a resistência tem a ver com sua posição em relação ao poder, do qual é, sem dúvida, inseparável. (PEREIRA, 2017, p.3).

Dito de outro modo, Edir Pereira assume a complexidade epistemológica da resistência que não se pensa separadamente da noção de existência, pois o mero fato de existirmos diante de relações de forças, de poder-saber, já estamos resistimos. Daí pensar a categoria “[r]existência”. É preciso assumir a ambiguidade desse conceito, sua ambivalência, assim como os próprios atos e práticas de todos nós subalternos que reagimos e resistimos às relações de poder. É a partir dessa noção política que Leandro Colling lê e extrai do pensamento de Edir Pereira. Colling compreende que resistência não é uma mera ação, mas um curso capaz de afetar outras ações, ou seja, é uma nova ação.

No entanto, a resistência é uma capacidade que temos de agir no mundo, de decidir nossas vidas vulneráveis e frágeis. Resistir não se separa da capacidade de agir, ou seja, só é possível falar em resistência por que existe a política e somente levantamos essa questão por que existe o poder, ou seja, estamos inseridos em redes capilares de poderes e saberes. A capacidade de afetar e ser afetado por outras forças e dela extrair o surpreendente pluralismo de nós mesmos, eis a resistência maior, uma vez que é a própria vida que está em jogo. Daí pensamos que é impossível não pensar a resistência como prática e muito menos dissociar da ação política. Isso faz com que avancemos na discussão.

Hannah Arendt (2010) é uma das poucas pensadoras que pensa o poder mas não pensa a resistência. Nesses termos, como podemos pensar a resistência como política e como ação entre os homens? Como ela mesma salienta: “Homens e mulheres reunidos na busca de um objetivo comum geram poder, ao contrário da força, provem das profundezas da esfera pública”. (ARENDR, 2010, p. 37). Enquanto subalternos que lutamos em busca da liberdade e contra toda forma de opressão, buscamos na esfera pública, na

capacidade de agir entre nós a forma mais efetiva de lutarmos contra a tirania do poder nesses tempos tão sombrios, pois buscamos a liberdade para sermos o que somos. Sobre a Liberdade, diz o pensador Leandro Colling: “No entanto, o poder não é o oposto da liberdade, pois a liberdade não está livre do poder. A liberdade é uma potencialidade interior ao poder, inclusive um efeito do poder (COLLING, 2022, p.201). Dito de outra maneira, se buscamos nos libertar da tirania do opressor, é que buscamos em nós, a partir de nós a liberdade de ser, agir e pensar no mundo.

Se nós, sujeitos subalternos, queremos lutar contra alguma forma de opressão, temos que aspirar a liberdade. Somente na liberdade podemos encontrar a alegria de sermos o que somos, pois estaremos nos libertando do poder que nos segrega, nos oprime e nos desumaniza. Assim, a política da resistência como ação acontece na medida em que agimos uns com os outros em torno de um bem comum. Resistir não é um dado meramente da ordem do discurso mas, pertence, fundamentalmente, ao campo da ação, à capacidade de agir uns com os outros. Logo, a resistência é política, ética e implica também uma estética da existência. Logo, resistir é da ordem do político. Dito isso, lembramos dos povos originários tão desumanizados em nosso tempo. A voz de Ailton Krenak traz esse clamor da resistência ao propor ideias para adiar o fim do mundo:

- 79 • Eu falei: “Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa. **A gente resistiu** expandindo a nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que nós somos iguais. (KRENAK, 2020, p. 31-grifos meus).

Ao falar da resistência indígena, Krenak nos diz que não terá mais volta e que se preocupa em como a branquidade sairá dessa trama que ele mesmo construiu. Assim, o poder de fato é algo que a cultura dominante exerce diante do dominado, dos subalternos. As relações contemporâneas são marcadas por relações de poder/saber, que é exercida pela colonialidade do poder (QUIJANO, 2019). Portanto, se os corpos subalternizados ou marginalizados resistem, é porque existe uma força de fora, o poder que oprime, segrega e invisibiliza as minorias. O poder do soberano, do Estado, da branquidade, da norma que é branca, cis, hétero e patriarcal.

Ora, de fato vários alguns teóricos vêm tentando dar um contorno ao que significa resistir. Recentemente, ao pensar e problematizar *A cultura em tempos sombrios* em suas buscas artivistas e queer, o antropólogo e pesquisador de gênero e sexualidades Leandro Colling (2022), dentre várias questões vem se debruçando e se ocupando em questionar o que significa resistir e de que forma a arte é uma forma de resistência. O autor questiona: “O que podemos entender por existência? Como se tem pensado e conceituado a resistência? Por que a ideia de resistência, ao que parece, tem sido mais acionada exatamente nesses tempos de cultura em tempos sombrios?” (COLLING, 2022, p,193). Leandro Colling traz duas perspectivas de resistência. Uma, pelo viés foucaultiano e outra pelo viés espinozano, onde não aprofundarei aqui, pois demandaria um tempo maior.

Pelas lentes de Foucault, Colling declara “Como sabemos, Foucault, especialmente em suas últimas produções, destacava, onde existe poder, existe também resistência a esse poder”. (COLLING, 2022, p.197). Ao partir dessa ótica da relação poder/resistência Colling pensa e problematiza-o desdobrando o conceito. Para ele, as pessoas resistem por que existe, ou seja, existir já é em si um ato de resistência já que poder insiste e persiste nas macro e microrrelações e micropoderes, ou seja, existe o ato de dominar de um grupo diante dos outros e essa múltiplas maneiras de dominar levam, no caso aqui, os oprimidos, ditos subalternos a resistirem.

• 80

Temos até aqui, portanto, uma concepção de resistência que está atrelada a uma prática de resistir a algo que torna alguém subalterno. Isso certamente nos diz muito sobre como resistência tem sido operada, no entanto, essa ideia é bastante próxima do significado da palavra resistência tal como consta nos dicionários, ou seja, no seu sentido denotativo. (...)

**A minha pergunta é: isso nos basta para pensar a resistência? O que mais podemos pensar sobre resistência?** (COLLING, 2022, p 199-grifos meus)

Ao fazer uma busca dicionarizada, Colling responde a uma série de questões acerca do que significa resistir, pois segundo ele, resistir é um ato

que está ligado a uma qualidade do corpo que reage contra ação de outro corpo, ou seja, os subalternos somente resistem por que existem práticas de relações de poder/saber que dominam majoritariamente os corpos marginais que fogem e escapam das normas de poder/saber que estão legitimados ao centro que é branco, hétero, cis, cristão e patriarcal. Resistir, nesse sentido, é sinônimo de defesa, contra um ataque ou reação a uma forma opressora. Mas, a pergunta dele devemos insistir: “O que mais podemos pensar sobre resistência?” creio que devemos ensaiar outras ideias e acionar outros dispositivos a partir de nós, negros e subalternos, pois podemos pensar resistência como dispositivo, como agenciamento, como práxis e como modo de vida que tenta desestabilizar e criar fissuras no discurso hegemônico e opressor.

Dito de outro modo, é impossível pensar a resistência enquanto prática ou ação política sem pensarmos no modo como o poder opera seja nas macro ou microrrelações. Resistimos ao Estado que é genocida e que é capaz de dizer quem pode viver e quem deve morrer. O Estado de exceção, a necropolítica, a colonialidade do poder/saber, o biopoder e a biopolítica são categorias epistêmicas fundamentais para pensarmos a existência enquanto política e enquanto processo de subjetivação.

81 • Cabe a nós criarmos canais de conversação acerca da matriz de dominação do poder/saber. Para isso, precisamos perguntar criticamente como essas práticas de dominação chegam em nós e nos afeta diretamente. Ou seja, implica em um exercício crítico, a ponto de colocarmos em crise as verdades e universalismos que povoam o mundo e que fazem eclodir o racismo, pois esse é o grande inimigo a que resistimos. Se racismo e colonialismo são duas faces da mesma moeda, temos que tocar no coração do capitalismo, pois junto com este forma um tríade inseparável. É esse ato de resistir duplamente, por ser gay e negro, ou seja, pela intersecção entre gênero, raça, inclusão religião e classe que faz com que eu me veja como subalterno. Portanto, quanto mais opressão eu carrego em minha corporeidade, mais é a necessidade de resistir.

Dito de outro modo, se resistimos é porque existe o poder que é branco, cristão, patriarcal, imperial. Isso significa que, fazendo uma leve referência a Nietzsche, não matamos Deus suficiente, pois essas políticas da resistência mostram que ele está mais vivo do que nunca. Ou, dito de outro modo, se o poder e o controle insistem, é porque Deus insiste em permanecer com vestes atualizadas.

Se atualizamos as nossas políticas de resistências, é porque, de certo modo, Deus tem também sua estratégia de perambular como espectro em nossas vidas e ações e se manter resistente também. Logo, precisamos, mais que potencializar discurso, temos que agir para expurgar e exconjurarmos de vez com o poder. A encruzilhada é lugar da oferenda para despachar de vez com esse “ebó” da colonialidade, herança do Colonialismo e que se mantém até hoje sob o signo do racismo.

Poucos pensadores se ocuparam em pensar a resistência “Resistir é perceber que a transformação se faz necessária, que o intolerável está presente e que, portanto, é preciso construir novas possibilidades de vida” (LEVY, 2011, p.100). Ou seja, se nós negros gays resistimos e propomos políticas da resistência, é por que acreditamos na mudança, na transformação. Por isso a educação é esse lugar em que insistimos em desnaturalizar certas práticas e violências. É o lugar que insistimos na humanização de nossos corpos, nossas subjetividades e a partir daí inventamos novas possibilidades de vida.

Desse modo, ressalta ainda Leandro Colling, que independente de como a resistência é conceituada em tempos sombrios, ela somente existe por que resistimos enquanto subalternos. No entanto, a encruzilhada é o lugar onde performamos e fazemos da vida um acontecimento. Mais que isso: é o lugar que resistimos. Quando falo em lugar não se resume a uma geografia ou fixidez da espacialidade. Mais que isso: é o lugar social, político, ético, estético que mostramos a nossa sede e a nossa fome. Sobretudo a fome para comer tudo que nos apagou e retirou a nossa potência enquanto pretos. Fome de tomarmos a palavra que nos retiraram e romper com a tradição de silêncio.

Dito isso, a encruzilhada não pode ser usada pela branquitude de forma aleatória, pois ela tem história, tem geografia e afirma-se no *topos* como agenciamento discursivo em que a boca coletiva do povo preto ergue a sua voz, se liberta e se humaniza. A encruzilhada não é uma palavra vazia, mas um conceito, uma epistemologia, que dialoga os saberes múltiplos e borra o saber hegemônico. A encruzilhada é o espaço da fagulha criativa em que nós negros podemos desestabilizar a gramática branca, eurocentrada e nos afirmarmos enquanto humanidade a partir de nossos modos de vida e nossas práticas.

Ao voltar para encruzilhada como dispositivo, chamamos toda ancestralidade em nossos corpos e resistimos justamente o que a encruza nos permite cruzar com nossos ancestrais e, juntos com os que estão vivos, lançar uma nova flecha contra esse tempo que nos desumaniza a todo instante. A

encruzilhada é o modo de pensar/ser/agir/resistir. A encruzilhada é a voz que nos conecta diretamente com os ancestrais e todos eles começam a falar em nós e romper com toda tradição de silêncio. Na encruzilhada se afirma uma ética e é nela que habita uma estética da [r]existência:

É aí que esta ética se converte, de fato, numa verdadeira resistência, numa espécie de máquina de guerra nômade em prol da vida e da liberdade. Sem liberdade não há verdadeira alegria. E sem a verdadeira alegria não há liberdade. (SCHOPKE, 2020, p. 34).

Resistir, no entanto, é exigir um novo projeto de humanidade em que possamos fazer da liberdade nosso anseio de vida e de alegria. De fato resistência não se separa de poder. Não se separa do controle e da vigilância que sempre tiveram diante de nossos corpos. Fazer da encruza um lugar de resistência significa continuar existindo, afirmando, dando sim à vida e lutar contra toda forma de fascismo e poder diante de nossos corpos. Se resistimos é por que o poder se exerce em nós, a ponto de nos desumanizar e nos jogar na lata de lixo da sociedade. No à toa que Lélia Gonzalez já abria encruzas a partir de sua experiência como mulher negra ao denunciar o racismo e sexismo na cultura brasileira:

83 •

Na medida em que nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira e assim determina a lógica da dominação já que temos sido falados, infantilizados, *infan*, aquele que não tem voz própria, a criança que fala em terceira pessoa por que falada e infantilizada pelos adultos (...) o lixo vai falar e numa boa... (GONZALEZ, 2018, p.193).

Nesse sentido, Lélia nos encorajou a erguer a nossa voz e resistirmos enquanto povo preto. Assinalava ela que não poderíamos ser infantilizados como crianças, nem falado pelo outro e que deveríamos nos atrever a falar, a termos a “voz própria”. É nesse sentido que temos que assumir a encruzilhada como modo de resistir e afirmarmos a vida. Isso implica uma *poiesis*, uma poética da encruzilhada que faz o subalterno falar e erguer a sua voz, pois é no palco/arena da encruzilhada que se humaniza o corpo-voz silenciado. Significa assumir a encruzilhada como espaço da criação e da crueldade. A crueldade aqui entendida coimo experiência-limite com o pensamento/vida, pois na

encruzilhada se duplica o pensamento e a vida. É na encruzilhada que se cria e se permite o novo. É nela que descolonizamos o pensamento, o eu e a subjetividade. É nela que [r]existimos.

As resistências são mutáveis e estão sempre se atualizando, buscando estratégias para se reinventar e suportar o peso da força, do poder. É importante compreendermos que resistir é criar um tempo para além das estratégias de poder. Quando é a vida que está em jogo, ela a toma como rédeas para resistir. Por isso resistir é existir. É a vida que existe por isso ela resiste ao controle, à vigilância. A encruzilhada é o lugar de resistência uma vez que ao entrarmos em batalha com outras forças e uma delas é a norma branca, eurocêntrica, resistimos nela. Quando é a própria vida ameaçada pelo poder hegemônico ela cria trincheiras para resistir. São relações de forças que estão em jogo nas macro e microrrelações de poder/saber.

A encruza é o locus tangencial que nos permite escapar do poder e do controle que ele exerce em nossos corpos, desejos, pensamentos e subjetividades. Exu é essa dobra discursiva que faz com que busquemos em nós mesmos novas forças para questionar esse mundo e pensar um mundo outro. No entanto, a encruzilhada é o lugar que nos permite criar o novo e potencializar reexistências a partir dos jogos que se constroem no mundo. Exige de nós uma constante atualização e a exigência de novos arranjos éticos, políticos, discursivos e estéticos para nos reinventarmos e termos a nossa plena humanidade.

Nesse caso, quando trazemos a ideia de encruzilhada como giro decolonial, estamos propondo pensar a encruzilhada como um agenciamento político, ou melhor, um dispositivo em que nós, sujeitos subalternizados pela cultura, podemos pensar politicamente a partir de nós mesmos e de nossa visão de mundo. A nossa história foi contada pela branquidade e nós negros precisamos buscar, a partir de nós, novas trincheiras para recontar a nossa própria história. Nesse sentido, a encruzilhada é o nosso lugar social de fala político e revolucionário. É o nosso lugar discursivo, onde podemos performar nosso *ethos* no mundo.

[R]existir mais que existir é um modo como a vida resiste no mundo. Resisto enquanto negro e gay à colonialidade de poder-saber (QUIJANO, 2019), que é exercido constantemente em nossos corpos. A encruzilhada da reexistência existe por que estamos em busca da humanização e de um outro projeto de humanidade que acolha nossos corpos enquanto humanos. Resistimos ao poder hegemônico, ao discurso autorizado, de supremacia

branca. Resistimos por que queremos nosso lugar de fala (RIBEIRO, 2019) garantido e que possamos ser ouvidos, pois somente assim, seremos humanizados.

Resistimos por que queremos romper com a tradição de silêncio que já vem de toda uma ancestralidade. Resistimos por que nós, “os condenados da terra”, da classe, do gênero, da religião afro-brasileira, não aceitamos mais a condição de subalternidade e desumanização. Resistimos por que queremos tensionar esse discurso autorizado e legitimado que habita o poder, o centro. Resistimos não por que aspiramos o centro, mas por que, como margem, é necessário questionarmos esses lugares de privilégio que nos bestializa, nos desumaniza e nos expulsa para as margens. Por fim, resistimos por que precisamos criar fissuras nesse lugar de poder para poder conversarmos e construirmos um novo projeto de humanidade e fazermos da palavra nossa máquina de guerra contra toda forma de opressão.

### **3. “Sou bixa preta”: Desobedecer também é resistir**

Sou uma bixa preta, “sou voz da resistência”, como bem canta o artista e performer negro e gay WD. Ora, ser se afirmar como bixa preta numa sociedade homofóbica e racista já é um ato de resistência pois duplamente desobedece: as normas de gênero e de raça.

85 • Sem dúvidas a feminista Bell Hooks nos encorajou a falar e fazer da nossa voz um ato de resistência: “Falar como um ato de resistência é bastante diferente de uma conversa corriqueira, ou da confissão pessoal que não tem nenhuma relação com alcançar consciência política, desenvolver a consciência crítica. (HOOKS, 2019, p.48). Ela chama atenção para termos o cuidado para que a nossa voz ou ato de fala não seja banalizada ou romantizada. Ensinou nos a ver na fala uma força, um ato de pura resistência: “Para nós a fala verdadeira não é somente uma expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia políticas de dominação que nos conservam anônimos e mudos”. (HOOKS, 2019, p.36).

No entanto, para Hooks, a fala é um ato de resistência, um ato que desafia as normas regulatórias e políticas de dominação que nos emudece e nos desumaniza. Daí erguer a voz significa lutar contra toda hegemonia. Nós, gays negros e bixas pretas somos herdeiros desse lugar de empoderamento e humanização exigido pelas feministas negras. Diz Bell Hooks: “Esse ato de fala,



de erguer a voz, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito” (HOOKS, 2019, p. 39).

Assumir-se bixa preta afeminada é ser político e com isso assume o pleno desconforto, o intolerável, o plenamente excêntrico, que não é tolerado, desarranjando inclusive a bixa preta normativa, a “aceitável” nos padrões bem-comportados, já que a Bixa Preta afeminada contesta plenamente todo olhar bem-comportado, pois é de natureza subversiva, desrespeitosa, impertinente, profana, irreverente e intolerável. Desrespeita, sobretudo, a masculinidade preta normativa e embranquecida que às vezes se cerca de bixas brancas para se embranquecerem, terem visibilidade e serem aceitas, negando a si mesmo para afirmar o outro. Esse giro da Bixa Preta é fundamental para pensarmos em múltiplas masculinidades, as éticas e estéticas da bixa preta afeminada, aquela das beiras, as que estão nas margens das margens.

Desse modo, a encruzilhada transformou-se no meu lugar de grito, no meu lugar de resistência. O lugar que me permitiu tensionar e me movimentar enquanto corpo-bixa-preta. Não posso me dar ao luxo de escolher contra qual opressão eu posso lutar pois onde tem a Bixa Preta, tem um abjeto, algo sujo, desviante e inaceitável diante de uma cultura heteronormativa e de supremacia branca, cristã. Ou seja, a Bixa Preta oscila entre o objeto e abjeção. É objeto enquanto é fetiche do homem branco, algo descartável, animalizado e abjeto, algo sujo, asco, quando é negado inclusive por ele mesmo, renegando a si mesmo seu pleno direito de humanidade.

A Bixa Preta pode até ter valor quando assume sua virilidade e masculinidade, atividade, mas se for afeminada, passiva, a Bixa Preta perde todo o seu encanto. Mais uma vez é necessário mostrar que a Bixa Preta não é feita apenas de uma genitália. Ela não é feita apenas falicamente, mas ela também tem um cu e tem outros atributos em sua maquinaria desejante que lhe faz orgulhar de ser uma Bixa Preta. A Bixa Preta não pode ficar entre abjeção e objeto. É animado com esse exercício político e de sensibilidade que Lucas Veiga ao questionar qual o lugar da bixa preta na economia do desejo, argumenta:

O não-lugar da bixa preta na economia do desejo é o lugar de um corpo, por vezes animalizado, em que fantasia em torno do tamanho de seu pênis e de sua performance sexual preenche o imaginário das bichas brancas,

deixando pouco espaço para que a bixa preta possa entrar na economia do desejo como sujeito que tem um corpo e não apenas como corpo. (VEIGA, 2019, p. 88)

Lucas Veiga fala dessa experiência de não ter um lugar, de deslocamento, de animalização e fantasia que existe em torno da bixa preta. Com isso, a bixa preta vive uma grande solidão, com autoestima enfraquecida, como bem salienta Veiga. Como bixas pretas, vivemos no exercício de driblar a exaustão e de não sucumbir à tristeza que este mundo branco-heteronormativo gera em nós (VEIGA, 2019, p. 90).

Diante disso, não existe outro lugar possível para meu corpo habitar. Esse corpo que é olhado de banda, é fetichizado, é exotizado. Por isso não falo apenas de mim, pois a minha existência fala de uma boca coletiva. Por isso ela é política. Tanto a boca quanto a fala. Foi essa boca em seu devir-bichaguerrilheira que fez o cu canibal de Jota Mombaça se indignar diante de sua política da desobediência. Como pretendeu Jota Mombaça (2015), “Como se este corpo gordo, mestiço, viado e revoltado, este cu canibal e sua política monstruosa, não tivessem lugar no âmbito da produção de conhecimento.”

Ao questionar se “pode um cu mestiço falar?” escritor e performer descoloniza o pensamento colocando “o seu na reta”, ao mostrar, inclusive, a dificuldade do subalterno ser ouvido. O incômodo sempre existirá quando o subalterno se manifesta pelo cu. É preciso tensionar e colocar em xeque essa visão de mundo branca e heteronormativa que cuspiu meu corpo para as margens.

Numa sociedade marcada pelo heteronorma, a Bixa Preta é de fato oprimida pelos fortes marcadores da diferença que são: raça, gênero e classe. No meu caso, sendo Bixa Preta, macumbeira e pobre, carrego na pele o complexo agenciamento da multiplicidade subalterna. É como se a Bixa Preta precisasse performar uma masculinidade viril e máscula, pois a ela cabe o lugar de completa abjeção se assumir esse lugar da “bichinha”, do afeminado. A todo momento a existência do homem branco, cristão e heterossexual nos violenta, pois é ele que nos segrega e nos oprime. Não adianta pensar em um lugar de fala se não pensarmos a potência do lugar de escuta. É preciso que nos ouçam. É preciso que o meu corpo tenha visibilidade para que a minha voz seja escutada:

Resistimos e seguimos pelo mundo com nossas existências diaspóricas criando novas modalidades de acolhimento, novos sentidos de pertencimento, forjando nossos próprios quilombos. Os coletivos de bixas pretas, a amizade com as irmãs pretas hétero e lgbts, as relações amorosas saudáveis e as religiões de matriz africanas são estratégias de sobrevivência, suporte para a vida cotidiana, afago para a solidão que nos toma ao anoitecer, e desempenham papel importante na reparação aos danos que as diásporas causaram em nossas subjetividades. (VEIGA, 2019, p.92).

É preciso ter a boca para gritar. É preciso ter a encruzilhada como locus de reinvenção de si mesmo. É preciso chamar Exu para que possamos exprimir nossos modos de subjetivação que perpassam nosso corpo. Essa boca que é, a um só tempo, individual e coletiva. Resisto por que tenho esperança. E esperar é o que me resta, pois sou uma bixa preta, habito na encruzilhada e tenho Exu como dono do meu corpo. Dito de outro modo, ser gay, ser negro e macumbeiro já é desobedecer triplamente: gênero, raça e religião.

A maior “desobediência é a epistêmica”, tal como foi pensada por Walter Dignolo (2008). Para que possamos propor uma nova gramática que desestabilize e borre esse modo ocidental e binário de ver o mundo. Desobedecer significa descolonizar, pensar pós-abissal. Quando Exu se atrapalha com as palavras ao tentar trapacear Orunmila, ele se transforma em criatura de confusão. Esse ato sagaz de e trapaceiro de Exu faz com que pensamos a rebeldia e a desobediência como formas de resistência. Isso nos faz transgredir, desmontar e interromper a matriz da colonialidade do poder/saber.

Trazer Exu e a encruzilhada como formas de subverter a lógica cartesiana e ocidental é permitir encruzilhadas abertas, fronteiriças e plúversais para colocarmos em xeque todo e qualquer modo de enunciação que se tem alguma pretensão de universalidade e que se pauta no cânone moderno e colonial. Desloca-se o “Penso, logo existo” e abre de uma cosmovisão para uma cosmo percepção do mundo. Pelo corpo desobedecemos, enunciamos e anunciamos novas palavras, novos dizeres e novos fazeres. Desobedecemos a “visão do olho de Deus” cartesiano (GROSFOGUEL, 2020), centrado no “Eu”, no sujeito universal dotado de razão, esse olho que separa sujeito-objeto.

Desobedecer é descolonizar, deslocar, desterritorializar, desfazer, ou seja, refazer o olhar ou desaprender o aprendido para voltar a aprender (WALSH, 2009). Somente quando desobedecemos que nos libertamos. [E preciso libertar a vida lá onde ela sempre foi prisioneira: no poder que é branco, cis, patriarcal e heterossexual.

Desobedecer a norma para termos a liberdade de sermos e pensarmos por nós mesmos. Isso significa fazer da encruzilhada o lugar da desobediência: do cânone, do discurso autorizado, da lógica binária e cartesiana. Só Exu, expressão da alegria, com a sua gramática da diferença pode propor rachaduras sem volta no tempo e no espaço. Rir de todas as categorias sérias do poder é, sem dúvidas, resistir e, partir desse riso, encontra a alegria como forma revolucionária de resistência. Eis a nossa próxima travessia.

#### **4. A alegria como estratégia de resistência**

“Se no corpo está inscrito a alegria, a plenitude da festa, o carnaval, cuidado há de se ter com a quarta feira de cinzas” (EVARISTO, 1996, p.104). De fato resisto por que tenho um corpo que é negro e gay. A experiência que tenho no mundo é com o meu corpo. É ele que corre o risco e por isso resiste. Várias mulheres negras me motivaram a resistir e a continuar lutando. As mulheres que já viam do eco das vozes de Lélia Gonzalez, de Beatriz Nascimento, de Sueli Carneiro. Como o corpo das travestis, das mulheres negras, das lésbicas, os corpos estranhos que desafiam as normas regulatórias da sociedade. “O corpo é o primeiro sinal visível do negro enquanto negro”. (EVARISTO, 1993, p. 86).

No entanto, só é possível resistir enquanto corpo negro na medida em que escrevo nele e a partir dele. Nesse sentido ele se transforma no lugar da memória (MARTINS, 2019). É pelo corpo e através do corpo que afirmo a minha negritude. É nele que guardo meus traumas, minhas feridas.

Disse o ancestral filósofo Muniz Sodré (2017), que no pensar nagô a alegria é uma regime concreto de sentimentos. No entanto, ela é auto potencializadora, coincidindo com a própria realização do real, quer dizer, com o fluxo transformador das coisas no espaço-tempo. No pensamento nagô, alegria é condição de possibilidade do conhecimento auferido na vida prática, isto é, a experiência. É o que ressalta a pensadora da alegria:

É por isto, e por tudo o mais, que está na hora de compreendermos a alegria como uma forma de resistência, como uma forma de enfrentamento do mundo e de suas falsas promessas de felicidade. Não é sem razão que a tratamos como um sentimento mais nômade, porque ele implica numa rejeição do niilismo humano, decorrente das estruturas que os constituíram.(SCHOPKE, 2020, p.31).

Dito de outra maneira, é mais do que na hora de vivermos a experiência da alegria para poder nos afastar do peso da vida e enfrentarmos o mundo com as suas falsas e ilusórias promessas de felicidade. Nesse sentido, quanto maior a alegria, maior é poder de agir no mundo, ou seja, a alegria exige o nomadismo, ao passo que a tristeza se afirma na inércia e no sedentarismo. A alegria enquanto força é que nos coloca verdadeiramente em movimento, em devir e nos faz querer viver.

Ao fazer o prefácio do livro Exu em nova york de Cidinha da Silva: o pesquisador Wanderson Flor do Nascimento assinala: “Exu é alegre e conhece as dores essas tristezas que nos cercam. Quando aprendemos a ouvi-lo, ele nos avisa com suas palavras, sendo nosso mais fiel mensageiro da nossa ancestralidade” (SILVA, 2018, p. 9). Nesse sentido, podemos ampliar a semântica de Exu a assumi-lo como o mais alegre dos deuses, pois a partir das palavras emitidas por Exu, podemos comunicar todo sistema ancestral. Nesse sentido:

• 90

Caminha pelo mundo, mostrando as encruzilhadas que estão pelos muitos caminhos. Exu brinca nelas e com elas. Nosso desafio é aprender a brincar ele, como ele, para assim conseguirmos passar perlas encruzilhadas da vida, pela vida, na vida. (SILVA, 2018, p.9).

Dito de outra maneira, Exu, com seu lado alegre e jocoso, convida-nos a brincar a nos tornar crianças e leves diante da vida. Nos desafia a aprender e a nos lançarmos nas encruzilhadas da vida. É Exu que permite, com alegria e leveza resistir através das palavras. O que está em jogo na filosofia da encruzilhada é uma ética e uma estética da alegria, pois a alegria é um acontecimento. É na alegria que se cria e inventa um mundo por vir, pois a alegria retira do corpo o espírito de peso e traz a leveza, o devir-criança. Com Exu podemos não somente pensar uma poética da alegria mas uma ética e uma

estética da existência, pois na alegria cabe múltiplas éticas e múltiplas estéticas. A ética da alegria e dos afectos é fundamentalmente exuberante e busca os meios para satisfazer nosso desejo afirmando ao máximo os bons encontros e a aptidão de cada sujeito a se deixar ser afetado. (LINS, 2008, p. 45).

É animado com esse exercício de sensibilidade e pactuado com a importância de resistir com alegria que Leandro Colling, ao se debruçar em Muniz Sodré, reconhece a alegria como forma de resistir. O autor recorre ao pensamento nagô, pelo viés de Muniz Sodré, para pensar a alegria como signo de resistência uma vez que, segundo ele, o povo do santo não se afirma na tristeza, pois ser triste é contra axé. É na alegria que se afirma a vida e se resiste nela.

Vale a pena recorrer à Muniz Sodré: “No pensamento nagô a alegria é a condição de possibilidade do conhecimento auferido da vida prática, isto é, a experiência, que Walter Benjamin filosoficamente designa pela palavra alemã *Erfahrung*”. (SODRE, 2017, p. 226). Desso modo, o povo do santo assume, de certa forma, a alegria como ethos e visão de mundo. Para os deuses estarem “odara”, precisam estar alegre, felizes. Somente felizes, em estado de graça que os deuses dançam e festejam juntos aos homens na terra. Para isso, é preciso estarem bem vestidos e bem alimentados nas práticas ritualísticas dos terreiros.

91

• É preciso ter a experiência da alegria e ela é louca, desmedida, rebelde, leve e afirmadora da vida. Exu é alegria. É daí que podemos pensar uma ética e uma estética da alegria a partir de Exu e de sua encruzilhada. “Trata-se de perceber uma ética e uma estética da afetividade e da alegria, que ao contrário da passividade negativa, é força revolucionária, é amor à vida, à vida como uma bela obra de arte” (LINS, 2008, p. 45).

Exu, como signo da alegria e como pedra filosofal do devir, é também o arcké, a origem de todas as coisas, inclusive do ser pois o ser somente existe porque existe o devir, o vir-a-ser. Portanto, Exu é o pensamento ativo que afirma o devir. “Por que não existe um ser para além do devir, não existe o uno para Além do múltiplo, nem o múltiplo nem o devir constituem aparências ou ilusões (DELEUZE, 1976, p. 38). Nesse sentido Exu é a unidade que faz emergir a multiplicidade.

Exu subverte a ordem e instaura o caos. Instaura o caos e subverte a ordem. Deleuze, pensador francês, ao fazer uma análise acerca da noção de

tragédia em Nietzsche, mostra-os que o trágico tem um fundo de alegria e de explosão vital: “O trágico é a alegria” (DELEUZE, 1976, p.8). É essa alegria que nos faz afirmar a vida no que ela tem de mais bela e no que ela tem de mais feia, pois ser alegre é uma das características eminentemente festivas e humanas. É alegria que faz o homem dar um “sim à vida” a cada instante. Desse modo, a alegria, a multiplicidade e o sim à vida que caracterizam e dão um contorno estético ao trágico:

A alegria pode ser também associada à liberdade de todo sujeito de agir, amar e cultivar sua felicidade. Cultivar e cuidar como se cuida de uma planta, de uma roseira, de alguém ou de alguma coisa que se ama, mesmo porque a alegria, como a felicidade, não é uma força natural, mas uma criação ética, estética e social. (LINS, 2008, p. 47).

Dito de outra maneira, ter a encruzilhada como modo de [r]existir significa afirmar a alegria como único móbil que sustenta o axé, a força vital e primordial. É com alegria em todas as suas camadas: zombadora, leve, sarcástica e irônica que o povo preto tem como trincheira para rir do eu hegemônico e se afirmar sob o signo da [r]existência alegre. É na alegria que se tem a liberdade de amar, agir, encontrar a felicidade e alcançar, com isso, uma dimensão política, ética e estética da existência preta. Mas, para existirmos plenamente, nós pretos precisamos acionar nosso Exu individual e coletivo e fazer da boca e junto com ela, nosso corpo, espaço de [r]existência.

• 92

## 5. Encruzilhadas finais

Propus aqui pensar a encruzilhada como lugar de resistência, onde trouxe alguns elementos que implicam uma nova forma de pensar a partir de nós negros, subalternos, pois exige uma nova ética e uma nova estética da existência: a alegria, a palavra e a encruzilhada, lugar de Exu, o grande dinamizador do universo. Trouxe ainda o signo da boca, a minha experiência vivida enquanto sujeito negro e gay, a minha voz, a voz da [r]existência, ou seja, aquilo que me passa, me atravessa e me afeta enquanto bixa preta, pois faz parte da resistência situar nossa geografia existente no mundo e trazer a nossa corporeidade/subjetividade para a escrita, pois é pela experiência que temos com o corpo que resistimos.

Em outras palavras, eu resisto porque existo e se estou no mundo preciso ser otimista e acreditar na mudança. Paulo Freire (2005) foi quem nos ensinou a importância de dominarmos a palavra e buscarmos, através dela, uma pedagogia libertadora e humanizadora para sairmos da condição de oprimido. Resisto porque aprendi com a feminista negra Bell Hooks a importância de transgredirmos através das palavras e da pedagogia engajada com o pensamento crítico. Resisto porque preciso, a cada dia, educar a mim mesmo contra mim mesmo em um complexo projeto que envolve um novo humanismo.

Escrever sobre mim é uma forma de resistir e romper com o silêncio, pois é a oportunidade que tenho de erguer a minha voz e me posicionar enquanto sujeito negro e gay no mundo. Desse modo, não cabe a nós deixar que o outro pense por nós. Somente a nós cabe nos posicionarmos nesse mundo e inclusive contra ele, se quisermos projetar um novo e humanismo. Cabe a nós decidirmos o nosso mundo e não mais nos calarmos diante dele. Cabe a nós mantermos a cabeça erguida e fazermos da encruzilhada nossa potência de [r]existência e nosso projeto de humanidade.

Nós, negros, sobrevivemos, mesmo apesar de nos matarmos todos os dias. Estamos aqui buscando trincheiras para propormos novas fagulhas criativas. Sobreviver é resistir e tenho que resistir em nome de toda uma tradição de silêncio. Tenho que resistir em nome dos meus ancestrais que me ensinaram que temos que ser alegres para podermos afirmarmos a vida e nos afirmarmos nela.

Resisto porque aprendi com as feministas negras a ter coragem. Elas nos ensinaram, a partir do pioneirismo de Lélia Gonzalez, que devemos enfrentar batalhas discursivas como estratégias de sobrevivência e resistência. Que devemos, como “criadores de caso”, como foi chamada Lélia, lutar sempre. Criar caso é incomodar, é fazer barulho, é sair da inércia. Portanto, criaremos caso sempre como estratégia de resistência a tudo que nos aniquila, nos desautoriza e nos desumaniza. Resisto porque eu faço parte de um projeto de aquilombamento proposto pela ancestral intelectual quilombola Beatriz Nascimento.

Mais ainda: resisto por que simplesmente não posso me dar ao luxo de lutar apenas por uma opressão, pois sou preto e gay, ou seja, tenho que resistir duplamente. Resisto porque a minha resistência não é apenas minha, pois existe uma multidão que pensa e age em mim. Resisto porque tem múltiplos



silêncios de lá para cá e eles continuam e persistir, como as faltas de respostas que existem até hoje em torno de mortes do povo preto: Anderson, Marielle, Genivaldo, João Alberto, o pequeno Miguel, somente para citar alguns. Mas resisto também pelos que choram por estes, pois vejo meus irmãos de cor guardados entre o silêncio, o vazio, a ausência e a dor. Me entristece ao saber que vim a esse mundo e essas dores existiam e sairei dele e continuarão existindo.

Talvez seja muito fácil falarmos da alegria como forma de resistir para quem não carrega essas dores no peito, mas precisamos criar estratégias de resistência pelos que estão vivos e os que virão. Mas sentimos, de certo modo, pois nos vemos e nos reconhecemos nessas dores. Temos que tornar o riso santo para incomodar o fascismo, as categorias sérias do pensamento, o poder, o colonialismo e toda forma de desumanização que lançaram em nossos corpos.

Em uma entrevista dada a Kenneth Bancroft Clark, em *O Protesto negro*, James Baldwin fez essa declaração:

Entre alegre e triste procurarei responder a esta pergunta da melhor maneira possível. Não posso ser pessimista porque ainda estou vivo. Ser pessimista significa concordar que a vida humana é um assunto acadêmico, de modo que sou obrigado a ser otimista. Enquanto sobrevivermos, serei obrigado a acreditar que podemos sobreviver. Contudo, o futuro do preto deste país será tão radiante ou tão incerto quanto o futuro da nação. (CLARK, 2019, p. 30-31).

• 94

No entanto, James Baldwin nos traz a ideia de que precisamos ser otimistas e acreditar que podemos sobreviver a todo esse horror que povoa a nossa existência preta. Enquanto sobrevivemos, diz ele, somos obrigados a acreditar que podemos sobreviver. Parafraseando, enquanto existimos, temos que acreditar na [r]existência, pois enquanto houver essa crença, haverá a ideia de que a minha existência nunca é individual, pois ela é mantida por uma boca coletiva. Portanto, preciso resistir, pois encontrei na alegria, na gargalhada áspera e na “gaiatice” os modos mais potentes de resistir.

Resisto, por fim, por que sou filho de Oxosse, o signo da alegria e tenho a encruzilhada de Exu como travessia e reinvenção da vida. Resisto por que

sou filho de pais negros, tenho 8 irmãos vivos e que sobrevivi, apesar de todas as adversidades. [R]existo, logo existo!

## Referências:

ARENDR, Hannah. **A promessa da política**. Organização e introdução de Jerome Kohn; Tradução de Pedro J. Jr. - 3ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

BARBOSA, Maria José Somerlate. Exu: “Verbo devoluto”. **Brasil afro-brasileiro**/Organizado por Maria Nazareth Soares Fonseca.- @ . Ed., 1 reimp.- BH: Autêntica, 2006.

BERNARDINO-COSTA. Joaze. **A prece de Frantz Fanon: oh, meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!**. Civitas, Porto Alegre, v. 16.n.3, 2016

BIKO, Stive. **Escrevo o que eu quero**. Diáspora Africana, 2017.

CARDOSO, Vânia. **Mãe Baeta de Yemonja- Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros; como lalorixás e Babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos**; ilustrações de Raul Lody - 2 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

95 • CARNEIRO, Sueli. Enegrecendo o feminismo. In: **Escritos de uma vida**. Prefácio: Conceição Evaristo, Apresentação Djamilia Ribeiro.- São Paulo: Pólen Livros, 2019.

CLARK, Kenneth Bancroft. **O Protesto Preto: James Baldwin. Malcolm X e Martin Luther King**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2019.

COLLING, Leandro. **A Cultura em tempos sombrios**/Colling, Adriano Sampaio, organizadores.- Salvador: EDUFBA, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**; tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. - RJ: Editora Rio, 1976.

EVARISTO, Conceição. **Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Dissertação de Mestrado. RJ, 1996.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**; traduzido por Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeason e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro. Edições Graal, 1979.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**, Paz e Terra. Rio de Janeiro: 2005.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

---.**Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate**, Brasiliense, 1980.

GROSFOGEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**/ Organizadores: Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramon Grosfoguel.-- 2 ed; 3 reimp.-- BH: Autêntica, 2020.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**; tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**; tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

• 96

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódio de um racismo cotidiano**, Tradução Jess Oliveira. 1 ed.- Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK. **Ideias para adiar o fim do mundo**- 2 ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2011.

LINS, Daniel. A alegria como força revolucionária. In: **Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos**. São paulo, hedra, 2008.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. **Brasil afro-brasileiro/** Organizado por Maria Nazareth Soares Fonseca.- Ed., 1 reimp.- BH: Autêntica, 2006.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência Epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política.** Cadernos de Letras da UFF, Niterói, v.1, n.34, p.287-324, 2008.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar? Médiun,** Janeiro de 2015. Disponível em <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar>. Acesso em 20 de setembro de 2022.

MUNANGA, Kebengele. **Negritude: usos e sentidos,** 2 ed. São Paulo: Ática, 1988.

PEREIRA, Edir. **Resistência descolonial: estratégias e táticas territoriais.** Terra livre, São Paulo, ano 29, vol. 2, n. 43, p. 17-55, 2017.

QUIJANO, Aníbal: **Ensayos em torno a la colonialidad del poder:** compilado por Walter Mignolo.- 1 a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2019.

RATTS, Alex. **Beira-marinho.** 1 ed. Salvador: Organismo Editora, 2020.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

97 • RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas.**- Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, JUANA Elbein dos. **Os Nagô e a morte:** Padê, asese e o culto Égun na Bahia; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. Petrópolis, Vozes, 1986.

SILVA, Cidinha da. **Um Exu em Nova York.**- 1 ed.- Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas.** 9 ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SCHOPKE, Regina. **Alegria: a verdadeira reexistência.** Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.**- Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta. In: **Diálogos Contemporâneos sobre negros e masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019.

Recebido em 23/09/2022 - Aprovado em 26/12/2022

Como Citar

PETRONILIO CORREIA, P. Encruzilhada : a boca da [r]existência. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-67054. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/67054>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## **No museu e na Avenida, Leandro Vieira “de fora”: considerações sobre carnavalescos em exposições de arte contemporânea**

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA

Professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), no curso de licenciatura em artes visuais. Doutor em Artes, com ênfase em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV / VIS / IdA / UnB) (2020), Mestre em Artes pelo mesmo programa (2016). Possui bacharelado em Desenho Industrial e habilitação em Programação Visual e Projeto de Produto pela Universidade de Brasília (2011). Atua no Ensino e Pesquisa em Teoria e História da Arte com ênfase em arte contemporânea, história da arte, curadoria, exposições, a partir de perspectiva interdisciplinar com políticas culturais, sociologia da arte, história da cultura e museologia. Integra os grupos de pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender (UnB, Unicamp, UFRJ, UFRGS, UERJ e UFBA) e Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas (UFMA, UFMG, UnB, UNESPAR e UFSC). Atuou como professor no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) (2016-2017). Participa de eventos científicos e tem publicações em anais e periódicos especializados desde 2014. Também atua em projetos de design gráfico e ilustração

Afiliação: Universidade de Brasília

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5379538202080398>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7580-8600>

## • RESUMO

Tomando como objeto de interesse o trabalho “Bandeira brasileira” (2019-2021) realizada pelo carnavalesco Leandro Vieira – atuante em escolas de samba do Rio de Janeiro –, e mais especificamente sua exibição e posterior incorporação ao acervo do MAM-Rio, discutiremos problemáticas e estratégias presentes em recentes eventos que promovem trânsitos entre o chamado “popular” e a arte contemporânea institucionalizada. A partir de uma perspectiva decolonial, discutiremos como esses trânsitos entre carnavalescos e espaços institucionais da arte via curadoria e exposições, quando esses agentes e suas produções são assimiladas enquanto “arte contemporânea”, tensionam e reconfiguram as instituições artísticas e os modos como produzem narrativas, sentidos e legitimação. Para isso, contextualizaremos o caso de Vieira em relação a outros carnavalescos que também foram alvo de interesse de agentes e instituições artísticas diversos, e faremos breves considerações sobre o ofício do carnavalesco, suas práticas e saberes específicos, referenciado nas pesquisas de Helenise Monteiro Magalhães e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

## • PALAVRAS-CHAVE

Carnavalescos; curadoria; arte popular; arte contemporânea; decolonial.

## • ABSTRACT

Considering the work “Brazilian Flag” (2019-2021) produced by the carnival maker Leandro Vieira – who works at Rio de Janeiro’s carnival schools –, and more specifically its exhibition and subsequent incorporation at MAM-Rio’s collection, we will discuss issues and strategies concerning recent events that means transits between “popular” and institutionalized contemporary art. From a decolonial perspective, we will discuss how these transits between carnivalesque and institutional art spaces by way of curatorship and exhibitions, when that agents and their productions are assimilated as “contemporary art”, reconfigure artistic institutions and the ways that they produce narratives, meanings and legitimation. For this, we will contextualize the Vieira’s case in relation to other carnival artists who interested agents and different artistic institutions, and we will make brief considerations about the carnival artist crafts, its practices and specific knowledge, referenced in Helenise Monteiro Magalhães and Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti researches.

## • KEYWORDS

Carnival maker; curatorship; popular art; contemporary art; decoloniality.

No ano de 2020, recebi pelo WhatsApp uma mensagem em um grupo de amigos pedindo votos para que o carnavalesco Leandro Vieira fosse premiado pela edição do Prêmio Pipa daquele ano. Tratava-se de um grupo de amigos cultivados no contexto do carnaval, entusiastas das escolas de samba, mas que não estavam familiarizados e habituados com a arte contemporânea e com seus eventos legitimadores. Além de ser indicado a um dos principais prêmios de arte contemporânea do país, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) expôs e incorporou ao seu acervo “Bandeira brasileira” (2019-2021), trabalho realizado pelo carnavalesco e apresentado no contexto do desfile do Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S.) Estação Primeira de Mangueira de 2019. Esses fatos, somado à escolha, meses antes, de Vieira como tema do dossiê da edição de janeiro de 2020 da revista Concinnitas, publicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), me proporcionaram uma experiência concreta de deslocamento e cruzamento: me vi diante de dois objetos de interesse e que vivenciava, até então, em contextos distintos e apartados. A tensão entre “arte contemporânea” e “arte popular” adquiriu um novo relevo para mim.

Retomei uma questão que me fiz no passado, quando iniciava meus estudos em Teoria e História da Arte, mas que não havia desenvolvido: como, da perspectiva teórico-metodológica, escolas de samba, seus agentes e eventos poderiam ser constituídos enquanto objeto de estudo da História da Arte, demandando dessa disciplina novas proposições e olhares para objetos distintos daqueles que historicamente a constituíram. Esse questionamento pode ser contextualizado a partir da crítica decolonial, a qual tem interrogado disciplinas e epistemologias fundadas na Europa Ocidental, entre elas a História da Arte no século XIX, constituídas pela modernidade/colonialidade a partir de pressupostos colonialistas, etnocentristas e patriarcalistas, preocupadas em fundar um cânone ocidental pretensamente universal, inclusive de caráter estético, com o qual opera espacialidades e temporalidades de modo a posicionar aquele continente no centro do mundo e como fundador da História (REINALDIM, 2021; MALDONADO-TORRES, 2020). Tais pressupostos fundadores impactaram as escolhas de historiadores da arte que privilegiaram um espectro normativo de artefatos pertencentes às categorias tradicionais das “belas-artes” e para os quais já estavam disponíveis metodologias analíticas estabelecidas, produzidas a partir de recortes – temporais, espaciais, políticos,



linguísticos – canônicos e que reforçavam o próprio cânone (BUONO, 2020, p. 29).

Assumindo a perspectiva decolonial e tomando como objeto de análise especialmente o evento exposição, propomos nesse artigo reflexões sobre o trânsito de Vieira, especialmente do seu trabalho “Bandeira brasileira”, entre os espaços da chamada “cultura popular” – o “barracão” de escola de samba, o sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí – e da “arte contemporânea” institucionalizada – exposições, museus, prêmios, revistas acadêmicas. Discutiremos como as tensões produzidas nessas passagens e as estratégias legitimadoras nelas verificadas constituem novos problemas para a História da Arte, para museus e para a curadoria, instâncias essas que compartilham a legitimação sobre a “arte” e que têm sido questionadas sobre como historicamente produziram cânones e valores a partir de escolhas e relações de poder excludentes.

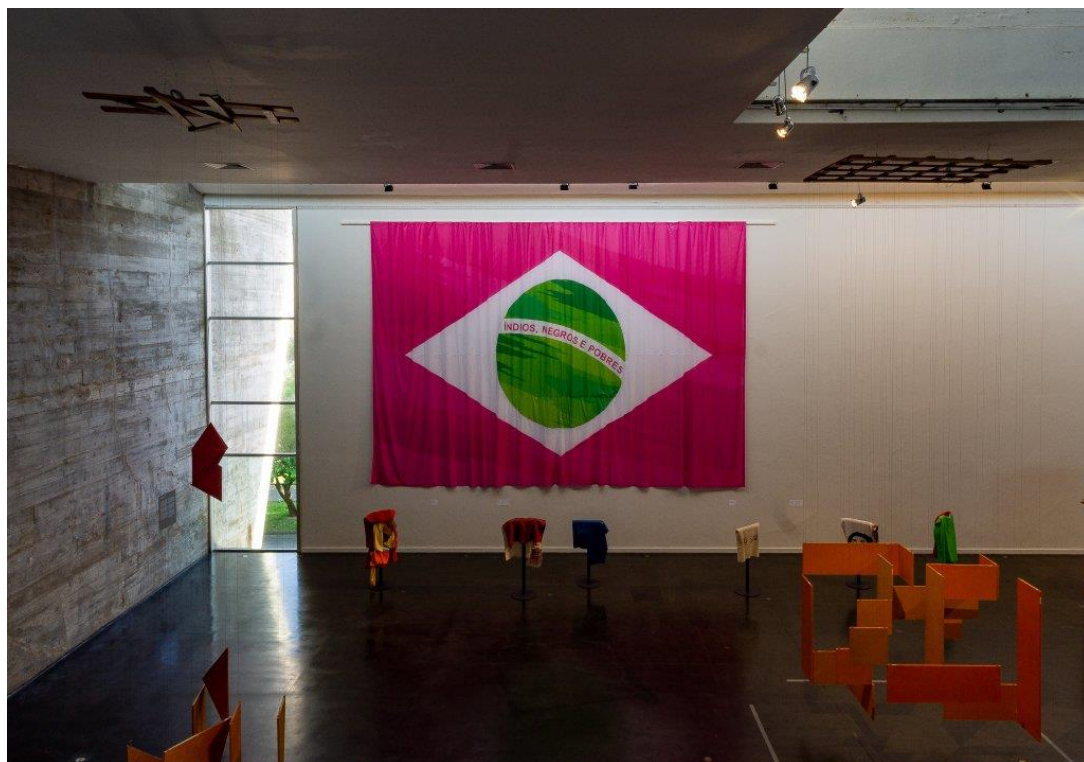
Adotaremos a perspectiva decolonial na medida em que refletiremos sobre o “popular” desviando das armadilhas ontologizantes, isto é, sem naturalizá-lo enquanto uma categoria *a priori*. A ideia de “popular” e o pertencimento ao contexto do carnaval constitui um dado mediador imprescindível, mas não deve ser operado enquanto pressuposto natural e deshistoricizado. Diferentemente, compreendemos essa noção nas suas dimensões histórica e institucional, enquanto um termo em disputa e relacional (THOMPSON, 1998). Trata-se aqui de pensá-lo enquanto modos de olhar que são modelados culturalmente, socialmente e historicamente, e que dizem respeito sobretudo aos interesses, muitas vezes hierarquizantes e valorativos, daqueles agentes e instituições que, de um lado, produzem, e, do outro, colecionam, exibem e narram.

• 102

## Da Avenida para o museu

A exposição “Hélio Oiticica – A dança na minha experiência”, curada por Adriano Pedrosa e Tomás Toledo, após ter sido realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), foi também montada no MAM-Rio, onde apresentou novos desdobramentos. Em determinado núcleo da exposição, a “Bandeira brasileira” de Leandro Vieira foi exibida em diálogo com capas, bólides, núcleos e relevos espaciais de Oiticica (Figura 1). “Bandeira” foi produzida por Vieira para integrar o desfile de 2019 da escola de samba

Estação Primeira de Mangueira, realizado no Sambódromo da Avenida Marquês de Sapucaí no Rio de Janeiro. Na ocasião, a escola apresentou o enredo “História para ninar gente grande” cuja proposta consistia em questionar as narrativas oficiais, tanto de nossa História quanto de nossa cultura, que, ao mitificarem alguns fatos e personagens, excluíram sujeitos e eventos pertencentes a grupos historicamente subalternizados e marginalizados.



103

•

Figura 1. Leandro Vieira, “Bandeira brasileira”, 2019-2021. Vista da exposição “Hélio Oiticica – a dança na minha experiência” (MAM-Rio, 2020-2021, Adriano Pedrosa e Tomas Toledo). Foto: Fábio Souza. Fonte: <https://mam.rio/programacao/bandeira-brasileira/>. Acesso em junho 2022.

O trabalho em questão, apresentado no final do desfile, consistia em uma bandeira do Brasil estilizada de grandes dimensões, realizada em tecido e carregada na horizontal por componentes convidados da escola. O símbolo

nacional trazia algumas intervenções: as cores verde e amarelo foram substituídas pelo verde e rosa característicos da escola, assim como o lema positivista “ordem e progresso” dera lugar ao texto “índios, negros e pobres”. Tais intervenções soaram provocativas ao colocar símbolos nacionais em disputa, especialmente quando consideramos o recorrente uso político dos mesmos por movimentos e grupos sociais reacionários e autoritários, desde o chamado “verde amarelismo” da Escola da Anta no final dos anos 1920, passando pela propaganda oficial dos governos que constituíram nossa Ditadura Civil-Militar (1964-1985), até as recentes manifestações intimidatórias de apoiadores de extrema direita do presidente da República Jair Bolsonaro (PL) (2019-), concentradas em datas como o Dia da Independência (7 de setembro).

A aproximação entre Vieira e Oiticica evidenciava uma série de atravessamentos entre ambos e a “cultura popular”, particularmente o samba e o carnaval, tendo o corpo como lugar de encontro e ativação desses elementos. Assim como as bandeiras, parangolés e outros trabalhos de portar de Oiticica desenvolvidos nas décadas de 1950 e 1960, quando o artista era próximo do morro da Mangueira e de seus habitantes (CONDURU, 2021, p. 319), a bandeira de Vieira novamente convocava a comunidade mangueirense – a qual não é necessariamente sinônimo de moradores do morro da Mangueira – para ativar o trabalho cuja conotação política naquele momento era explícita. Lembramos que o uso de bandeiras e estandartes enquanto meio de intersecção entre performance artística, carnaval e manifestação política era um interesse de Oiticica compartilhado com outros artistas da chamada “vanguarda brasileira”, entre eles Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Carlos Vergara, Anna Maria Maiolino, Marcelo Nietsche, entre outros, os quais realizaram em 1968 o conhecido happening “Bandeiras na Praça General Osório” (RIVERA; PUCU, 2015).

Diferentemente do que aconteceu na exposição no MASP, Vieira também foi convidado para conceber uma “ocupação” no MAM Rio como curador convidado. Além da exposição do seu trabalho, o carnavalesco também propôs uma série de oficinas e palestras com profissionais e integrantes diversos da escola de samba, compreendidos como detentores de “saberes específicos”,

• 104

realizadas entre janeiro e março de 2021<sup>1</sup>. Nelas foram objeto de interesse a dança do casal de mestre-sala e porta-bandeira, das passistas, e o trabalho musical do mestre de bateria<sup>2</sup>. A entrada do carnavalesco, e agora também artista, no Museu desdobrou-se no trânsito de outros agentes que, por extensão, também representavam a Mangueira, as escolas de samba e o carnaval.

Considerando a curadoria e o colecionismo também enquanto instâncias legitimadoras e construtoras de sentidos e narrativas, e no que diz respeito às tensões entre o “popular” e a “arte contemporânea”, a exibição e posterior incorporação de “Bandeira brasileira” ao acervo do MAM-Rio impacta o próprio acervo da instituição em pelo menos dois aspectos. Primeiramente, altera e reconfigura a compreensão do museu e do seu acervo acerca das noções de “arte” e de “arte popular”, uma vez que, ao admitir a “Bandeira”, esse trabalho passa a conviver com obras do acervo da instituição canonizadas por narrativas sobre o que seja arte moderna e arte contemporânea. O outro aspecto relaciona-se à alteração de como o carnaval, enquanto importante *topos* para a arte no país, é representado em seu acervo, já que o trabalho de Vieira diverge de perspectivas e sentidos tradicionalmente associados a essa manifestação, questionando concepções cristalizadas sobre o “popular”. A “Bandeira”, deve-se ressaltar, consiste em um trabalho que não é manual e nem individual, mas resultado de um processo que envolve uma equipe de realizadores, desde a criação gráfica digital realizada pelo designer Igor Matos, até a impressão que emprega uma técnica industrial, a sublimação sobre tecido<sup>3</sup>. Ainda, os sentidos acionados pela “Bandeira” se distanciam daqueles recorrentemente verificados em nossa produção artística canônica, particularmente na pintura modernista,

105

•

---

<sup>1</sup> É importante ressaltar que esses eventos aconteceram em um momento dramático para a cadeia produtiva das escolas de samba do Rio de Janeiro em decorrência da pandemia de COVID-19, a qual inviabilizou a realização dos desfiles naquele ano, fazendo com que profissionais e diversos tipos de artistas do carnaval ficassem sem trabalho e sem renda (NAME, 2021). A ocupação proposta por Leandro Vieira no MAM-Rio pautou essa discussão sobre a fragilidade dos trabalhadores e trabalhadoras desse segmento, o que não aconteceu no MASP, fato que nos chama atenção para a dimensão social e política da curadoria.

<sup>2</sup> Ofereceram oficinas a rainha de bateria Evelyn Bastos, o mestre de bateria Wesley, a porta-bandeira Squel Jorgea, o mestre-sala Matheus Olivério, todos eles integrantes da escola de samba Mangueira naquele momento. Cf. <https://mam.rio/educacao/saberes-da-mangueira/>. Acesso em: junho 2022.

<sup>3</sup> Igor Matos em entrevista concedida ao autor em 2 de setembro de 2021.

cujas representações não raro são românticas, nostálgicas, deshistoricizadas, telúricas, por vezes ufanistas.

Outro aspecto relevante nesse episódio diz respeito às estratégias e interesses da arte contemporânea implicados na assimilação do trabalho de Vieira, inscrevendo-o em outro contexto além dos desfiles das escolas de samba. Uma vez que esse trânsito não se estende automaticamente para outros carnavalescos e desfiles, devemos ressaltar o quanto esse episódio diz respeito aos processos da arte contemporânea, seus discursos e mediações empregados no estabelecimento de determinado objeto enquanto arte, como diz Nathalie Heinich (2014: 379). Mesmo diante dos esforços da arte contemporânea de construção de uma autoimagem diversa e inclusiva (GROYS, 2015, p. 11-12), tais episódios lançam luz para as relações de poder que determinam inclusões e exclusões, e que a configuram enquanto um circuito mais restritivo e excludente em relação a arte enquanto um campo mais amplo, por sua vez constituído por diferentes circuitos, de perspectivas sensíveis, práticas, saberes, usos e finalidades diversas (GÓMEZ; VÁZQUEZ; ZACARIAS, 2017, p. 49). De modo a ampliarmos as problemáticas desse caso, devemos nos deter também sobre o ofício do carnavalesco, suas especificidades e fazer considerações sobre tensões produzidas em outras situações de trânsito desses profissionais para o campo da arte institucionalizada.

• 106

## **Carnavalescos e o fardo do ser “de fora”**

A figura do carnavalesco recorrentemente foi associada ao estrangeiro, alguém que veio “de fora”, muitas vezes percebido como um mediador entre o dito “erudito” e o “popular”. Consequentemente, relações entre o carnaval e espaços institucionalizados da arte produziram diferentes tensões e tem um longo histórico. As pesquisas de Helenise Monteiro Magalhães (1995) demonstram que desde meados do século XIX técnicos, cenógrafos e artistas em geral ligados ao teatro, e posteriormente professores da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) atuaram na construção de cenografia e de elementos alegóricos para as Grandes Sociedades, para os Ranchos Carnavalescos e, posteriormente, para as escolas de samba, sendo esse último o modelo de manifestação carnavalesca que suplantaria os primeiros.

Segundo Magalhães, essa aproximação adquiriu novas dimensões quando o G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro contratou como carnavalescos o casal de cenógrafos Dirceu Nery e Maria Louise Nery<sup>4</sup> em 1959 e, no ano seguinte, o professor da ENBA Fernando Pamplona (1926-2013). Ainda segundo a autora, esses profissionais introduziram “na concepção do desfile elementos de cenografia teatral, compondo um novo ritmo visual aliado ao samba enredo e à dança” (1995, p. 96), promovendo aquilo que a crônica carnavalesca denomina como “revolução” salgueirense para se referir às inovações estéticas e temáticas verificadas na década de 1960 (CAVALCANTI, 2006a, p. 70-71). Como dissemos, tal processo de trânsito do contexto teatral e acadêmico para o carnaval foi atravessado por tensões. O reconhecimento do carnavalesco como alguém “de fora” soava muitas vezes como uma acusação de que o mesmo corrompia a “autenticidade popular” e que se valorizava individualmente em detrimento do “coletivo” (*Idem, Ibidem*, p. 68; 90).

Nas últimas décadas, novas tensões são percebidas quando esses profissionais passam a exibir em espaços institucionais da arte suas produções realizadas no contexto do carnaval. Joãozinho Trinta, Fernando Pinto, Rosa Magalhães, Paulo Barros, entre outros, participaram de exposições que, em sua maioria, não se desvinculavam da categoria “popular”, nesse caso referente ao contexto do carnaval enquanto manifestação coletiva detentora de práticas de artesanias próprias, caracterizada pela autoria compartilhada ou, por vezes, pelo anonimato. Alguns desses carnavalescos participaram de exposições em espaços dedicados à arte contemporânea, muitas vezes iniciativas pontuais, de pequena escala, de galeristas e colecionadores privados, caso de Fernando Pinto no início da década de 1980, o qual destacaremos por considerarmos exemplar desse processo.

Fernando Pinto, carnavalesco que fez desfiles considerados memoráveis no G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel na década de 1980, expôs em 1983 adereços e esculturas do seu carnaval “Como era verde meu Xingu” (Figura 2), realizado naquele mesmo ano, na galeria Cesar Aché, em Ipanema. Em sua coluna no *Jornal do Brasil*, Zózimo Barrozo do Amaral afirmou que o

---

<sup>4</sup> Dirceu Nery (1919-1967) era cenógrafo e bailarino de frevo pernambucano, e Marie Louise Nery (1924-2020), suíça, havia trabalhado com folclore no Museu de Etnologia de Neuchâtel (CAVALCANTI, 2006a, p. 71).

trabalho de Pinto chamava a atenção de artistas e críticos como Frederico Moraes, e podia ser comparado “à obra de um verdadeiro artista. Algumas de suas criações, segundo outros, poderiam figurar no acervo de qualquer colecionador de obras de arte em pé de igualdade com esculturas assinadas por artistas consagrados.” (1983, p. 3).



• 108

Figura 2. Desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel, Avenida Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro, 1983. Carnavalesco: Fernando Pinto. Fonte: ANTAN, 2017a, p. 39.

No ano seguinte, em 1984, Fernando Pinto circulou sob a alcunha de artista “de vanguarda” em outra galeria, a Noites Cariocas. Seu nome constava na programação da instituição ao lado de artistas como Lygia Pape, Hélio Oiticica, Denise Stoklos, Wally Salomão, Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Carlos Vergara, entre outros. Localizada no alto do Pão de Açúcar, a galeria se posicionava como um espaço de juventude, interessado em linguagens como a performance, a música e o teatro (ROZÁRIO, 1984).

Assim como o casal Nery e Pamplona, Pinto também teve origem no meio teatral. Desde que chegou de Pernambuco ao Rio de Janeiro em 1969, além das escolas de samba, Pinto também trabalhou no mundo dos espetáculos como diretor teatral, cenógrafo, figurinista e coreógrafo, atuando com músicos como Ney Matogrosso e os grupos Dzi Croquettes e As Frenéticas. O fato de Pinto ter vivido no Solar da Fossa, espécie de pensão localizada no bairro carioca de Botafogo conhecido por abrigar nas décadas de 1960 e 1970 artistas e intelectuais como Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros (ANTAN, 2017b, p. 139) pode ser evocado para compreendermos não só a rede de sociabilidade do carnavalesco como também seus interesses estéticos e temáticos.

Na década de 1980, Pinto realizou uma série de desfiles nos quais refletia sobre imaginários de “brasilidade”, especialmente a partir representações da Tropicália, do chamado folclore e dos povos originários indígenas. Seus enredos, alguns deles notadamente protestos políticos, reivindicavam a preservação das florestas, defendiam a demarcação do Parque Indígena do Xingu, imaginavam como seria uma metrópole hibridizada com elementos indígenas – a Tupinicópolis –, e ainda como seria o espaço sideral ocupado pelas manifestações folclóricas brasileiras. Muitas dessas questões eram compartilhadas pelos mencionados artistas e intelectuais que dividiram com Pinto os espaços tanto do Solar da Fossa como também da galeria Noites Cariocas, os quais, de um modo geral, também lançavam seus olhares irônicos e jocosos para a dita “brasilidade”, questionando-a enquanto mito universalista e reelaborando-a a partir da mediação da cultura de massa (FAVARETO, 2007).

O trabalho de Pinto também foi objeto de interesse da crítica de arte. Em 1985, quando o carnavalesco conquistou o título para a Mocidade com o enredo “Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas”, o crítico Frederico Moraes, em artigo publicado no jornal O Globo, se perguntou: “o que pode fazer um crítico de arte [...] diante desta explosão criativa que é o carnaval, tanto a criatividade coletiva como a imaginação delirante de carnavalescos como Joãozinho Trinta e Fernando Pinto?”. Ressaltamos aqui tanto o embate que Moraes explicita em sua pergunta entre o campo da arte, especificamente a crítica de arte, e o “popular”, nesse caso o carnaval; como também a menção apenas aos nomes de Trinta e Pinto, operando com uma oposição entre a autoria de ambos e a “criatividade coletiva” anônima na qual os demais carnavalescos se diluíam.



Finalmente, mencionamos a participação de Pinto na exposição “Carnavalescos”, realizada em 1987 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), naquele momento sob gestão de Ana Mae Barbosa (1987-1993). Curada por Luiza Olivetto e Roberto Loeb, a exposição pretendia representar o contexto de oficina – ou “barracão” no jargão das escolas de samba – de produção da festa popular. Nessa ocasião, o trabalho de Pinto esteve presente na forma de fragmentos de alegorias e adereços feitos para o desfile de 1987 da Mocidade (BARBOSA; OLIVETTO; LOEB, 1987)<sup>5</sup>. Diferentemente do caráter de “arte de vanguarda” operado pelas exposições nas galerias Cesar Aché e Noites Cariocas anos antes, os fragmentos do trabalho de Pinto diluíam-se na exposição dentro de um contexto de “cultura popular”, ao lado do trabalho de outros carnavalescos e artistas ligados a outras manifestações do carnaval, caso das decorações feitas por Lasar Segall para os bailes da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM). A exposição enfatizou a diferença ao operar com os termos dicotômicos “popular” e “erudito”, representando o processo de produção das alegorias e adereços de carnaval dentro de uma instituição de arte (GIOBBI, 1987, p. 19), integrando um projeto maior de levar ao museu aquilo que Ana Mae Barbosa chamou de arte das “minorias” e “estética das massas” (BARBOSA, 1989, p. 131; STOCO; BRITO, 2020)<sup>6</sup>.

• 110

---

<sup>5</sup> Segundo o relato de Luiza Olivetto publicado no folheto da exposição (1987), “Carnavalescos” foi concebida a partir da leitura de matéria escrita por Nicolau Sevechenko sobre o artista e carnavalesco Peter Minshall, nascido na Guiana e atuante no carnaval de Trinidad e Tobago, publicada no jornal Folha de S. Paulo, em 1986. Além de Minshall e Fernando Pinto, a exposição também expôs trabalhos de Lasar Segall, Joãozinho Trinta e fantasias de Fran Carvalho produzidas para Linda Conde, notória destaque de carros alegóricos da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis (BARBOSA; OLIVETTO; LOEB, 1987).

<sup>6</sup> Trata-se dos projetos “Arte e minorias” e “Estética das massas” que integraram o Programa Multiculturalista do Museu do MAC USP instituído por Ana Mae Barbosa durante sua gestão, resultando nas seguintes exposições: “Arte e loucura: limites do imprevisível” (1987), “Civildades da selva: mitos e iconografia indígena na arte contemporânea” (1988) e “Conexus” (1989), integrantes do módulo “Arte e minorias”; e “Carnavalescos” (1987), “A estética do candomblé” (1989) e “A mata” (1990), integrantes do módulo “Estética das massas”. Finalmente, a exposição “Combogós, latas e sucatas: arte periférica” transitava entre ambos os módulos (STOCO; BRITO, 2020).

## Leandro Vieira: artista no carnaval, carnavalesco no museu

Os exemplos mencionados mostram uma circulação ao mesmo tempo cindida e porosa de Fernando Pinto cuja recepção transita entre o “popular” e a arte “vanguardista”. Algo semelhante é observado na trajetória de Leandro Vieira. Em 2017, anos antes de sua indicação ao Pipa, Vieira exibiu no Paço Imperial seu processo de trabalho que culminou no desfile de 2017 da Mangueira, cujo enredo “Só com a ajuda do santo” tratava de expressões da chamada religiosidade popular do país. A exposição “Arte e patrimônio no carnaval da Mangueira”, organizada por Maria Rosa Correia e realizada pelo Iphan, apresentou o trabalho do carnavalesco indissociável da instituição Mangueira e das noções de patrimônio, cultura popular e religiosidade popular (Figura 3). Em síntese, a exposição se interessava pelo conteúdo do enredo (SÁ *et al.*, 2020, p. 26), celebrando o cruzamento entre samba, carnaval, religiosidade, cultura popular e patrimônio imaterial a partir do trabalho de Vieira cuja autoria era compartilhada com diversos profissionais que atuaram no “barracão” da escola – marceneiros, ferreiros, eletricitas, aderecistas, empasteladores, pintores, costureiras, entre outros –, alguns deles identificados e mencionados na publicação que acompanhou a exposição (CORREIA, 2017).

111



Figura 3. Vista da exposição “Arte e patrimônio no carnaval da Mangueira” (Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2017, Maria Rosa Correia). Fonte: arquivo pessoal do autor.

Figura 4. Vista da exposição “Arte e patrimônio no carnaval da Mangueira” (Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2017, Maria Rosa Correia). Fonte: arquivo pessoal do autor.

De outro modo, a exposição da “Bandeira” no MAM-Rio, ao inscrever Vieira na arte contemporânea, deu relevo para sua autoria, a qual, em diversos momentos, é tratada com ambiguidade pelo próprio carnavalesco. Ao mesmo tempo em que atribui a autoria de seus trabalhos à Mangueira e à “cultura popular” enquanto expressões coletivas, Vieira também afirma se reconhecer enquanto artista, um “pintor que faz carnaval”, que realiza um trabalho para si próprio e que posteriormente é levado para a Avenida. Questionado sobre sua preferência em ser chamado como carnavalesco ou artista, Vieira afirma não ter decidido ainda e estar à procura de um “meio termo” (SÁ *et al.*, 2020, p. 13;16-17). Simultaneamente, Vieira usa os valores do “popular” para transitar no contexto da arte contemporânea, assim como usa noções de “arte” e de “arte contemporânea” para se singularizar no contexto do carnaval. Isso é perceptível em suas recorrentes afirmações que demonstram a intenção de contornar a efemeridade característica dos desfiles por meio da produção de imagens pregnantes e memoráveis, que sintetizem seus enredos e que permaneçam para além do evento, como nos casos da “Bandeira” e do garoto negro com cabelo platinado crucificado no desfile de 2020 intitulado “A verdade vos fará livre”.

A narrativa de Vieira evoca a polêmica debatida por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti sobre como o carnavalesco é percebido como alguém que, responsável pela relevância do visual nos desfiles, institui a manifestação carnavalesca enquanto espetáculo visual, para ser visto, como se a desvirtuasse de sua “autenticidade” relacionada à participação e espontaneidade. Assim, os desfiles carregam uma dualidade, uma “tensão estruturante” entre “samba no pé” e “visual”, que, ressalta a autora, devem ser compreendidos como processos coletivos: “são para serem, de um lado, vividas, usadas, sentidas, mostradas e, de outro, olhadas e apreciadas” (2006a, p. 69).

Essas considerações sobre autoria, seu estatuto e seus agenciamentos é questão sensível e recorrente quando consideramos o “popular” em relação à arte contemporânea, uma vez que as distintas concepções de autoria do primeiro perturbam as noções do segundo. Em relação à institucionalização do trabalho de Vieira, podemos nos perguntar até que ponto a autoria opera enquanto um recurso de legitimação. A crítica e curadora Daniela Name, ao comemorar a incorporação da “Bandeira” ao acervo do MAM-Rio, afirma: “Nós, curadores, precisamos incluir obras de Leandro, Rosa Magalhães, Renato Lage,

[Leonardo] Bora e [Gabriel] Haddad, Fernando Pinto, Maria Augusta, Paulo Barros, Joãozinho Trinta e tantos outros *em diálogos com obras de artistas contemporâneos* de vários suportes.” (2021, grifo nosso).

Entendemos que Name, ao reivindicar que produções de carnavalescos estejam “em diálogo” com a arte contemporânea, como se fossem polos magnéticos distintos que – a revelia das leis da física – simultaneamente se atraem e se repelem, é hábil ao não propor uma simetria entre a produção de carnavalescos e a de artistas contemporâneos, dado que partem de finalidades, genealogias e processos históricos, culturais, institucionais e poéticos distintos. Trata-se aqui, como propõe a perspectiva decolonial, de não submeter distintos objetos a simetrias e traduções, mas de reivindicar a possibilidade de existência simultânea de distintos saberes, práticas e epistemologias. Como nos lembra Ivair Reinaldim, devemos nos ater à seguinte armadilha: em nosso contexto atual no qual “o relativismo cultural pretende-se onipresente, abdicar das diferenças é reforçar a velha igualdade ‘unilateral’ advinda do ponto de vista ocidental” (2017, p. 36-37)<sup>7</sup>. Tal posicionamento político de Name, compartilhada por outros agentes, questiona categorias ao mesmo tempo em que reivindica especificidades.

Voltando à “ocupação” realizada no MAM-Rio sob curadoria de Vieira, é importante ressaltar a distinção hierárquica relacionada à “entrada” da “Bandeira” no acervo da instituição ao passo que outros segmentos da escola de samba, tais como passistas, casal de mestre-sala e porta-bandeira e mestre de bateria, apenas “transitaram” pelo museu por meio de oficinas temporárias. Poderíamos questionar por que apenas o trabalho de Vieira foi compreendido enquanto um trabalho de arte e colecionado, enquanto que os trabalhos dos demais segmentos não foram compreendidos, por exemplo, enquanto performances artísticas igualmente colecionáveis. Essas escolhas expõem a necessidade de ampliarmos o “giro estético decolonial” e aguçarmos nossa crítica em relação a como ainda somos atravessados pela colonialidade da visão e do sentido e, conseqüentemente, produtores e perpetuadores da

113

•

---

<sup>7</sup> Fazemos referência à discussão de Ivair Reinaldim (2017) sobre como, no contexto do debate sobre arte e artefato indígena, o “perspectivismo ameríndio” de Eduardo Viveiros de Castro constitui uma proposição teórico-metodológica que, partindo de cosmologias indígenas observadas nas Américas, questiona a simetria da concepção ocidental de relativismo cultural. Ao tratar do “multinaturalismo”, isto é, da proposição referente a como o ponto de vista que agencia e produz o sujeito, Viveiros de Castro não propõe uma equivalência cultural, mas a existências de diferentes epistemologias e ontologias.

“separação ontológica” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 48) ao operarmos com lógicas classificatórias e naturalizarmos o que pertence e o que não pertence a determinada categoria.

Deve-se ressaltar que esse caso também expõe uma compreensão limitada acerca da autoria e das relações de poder estabelecidas no contexto da escola de samba. De fato, o carnavalesco pode ser reconhecido como uma espécie de *auteur* que coordena uma equipe. Entretanto, a responsabilidade pela visualidade dos desfiles e sua função de mediação não alça o mesmo a uma posição hierárquica superior. De acordo com Cavalcanti (2006b, p. 19), a atuação do carnavalesco depende de sua capacidade não de centralizar, mas de descentralizar e negociar com agentes diversos da escola, mantendo com os mesmos uma relação de interdependência e horizontalidade. Logo, nesse caso é pertinente adotarmos outras perspectivas, produzidas por outros saberes, para vislumbrarmos novas relações e desdobramentos conceituais sobre o que possa ser autoria.

Finalmente, devemos estar atentos ao fato de que essa discussão não trata de uma redefinição ontológica, mas joga luz sobre como circuitos e agentes da arte contemporânea selecionam e dão a ver aquilo que, em determinado momento e contexto, será nomeado como “popular” e o que poderá ou não ser assimilado enquanto arte contemporânea. Em relação aos casos mencionados, ao se colocar como inclusiva, paradoxalmente a arte contemporânea expõe seu aspecto excludente, menos pluralista e diversa do que costuma afirmar sobre si, como bem disse Boris Groys (2015: 12). A possibilidade de apreensão de uma dimensão política do trabalho de Vieira, bem como de Pinto – e aqui entendemos político tanto como crítica social como também redefinição e redistribuição de representações identitárias –, de forma mais ou menos consensual pelos agentes da arte contemporânea envolvidos nos eventos mencionados, parece ser um dado importante para compreendermos a não extensão desse processo a outros carnavalescos e desfiles<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Devemos ressaltar que a dimensão política não garante o trânsito de carnavalescos e de suas produções para o contexto da arte contemporânea. Basta lembrar a ausência em nosso campo de nomes como Luiz Fernando Reis, Carlinhos D’Andrade, Roberto Costa e de seus desfiles de protesto realizados nas escolas de samba Caprichosos de Pilares e São Clemente durante as décadas de 1980 e 1990.

Isso pode ser melhor compreendido quando nos detemos sobre a recepção aos desfiles e carnavalescos em outros momentos, como o fez o pesquisador Guilherme José Motta Faria (2014). Ao analisar os desfiles das escolas de samba cariocas na década de 1960, Faria questionou o porquê dessas agremiações, mesmo sendo notadamente compostas em sua maioria por negros e apresentando enredos de temática afro-brasileira, não terem tido importância na construção dos movimentos negros naquele momento. O estranhamento de Faria se deve ao fato de que os movimentos negros recorreram às artes, especialmente ao teatro, para ampliar o alcance de sua política através da cultura. O pesquisador conclui que as ambiguidades e heterogeneidades dos enredos, que ora tratavam do sofrimento do negro escravizado, ora das manifestações festivas e religiosas afro-brasileiras, eventualmente reforçando versões da História oficial, eram revestidas por uma postura “humilde” que buscava a integração racial e social. Tal configuração colidia com posicionamentos também ambíguos acerca da democracia racial por parte de lideranças negras, o que acentuava ainda mais discordâncias e disputas entre versões, narrativas e entendimentos sobre a situação social do negro no país. Nesse caso, certa apreensão mais ou menos homogênea dos desfiles, tanto esteticamente quanto ideologicamente, se inviabilizava.

Analisando um período mais recente, o historiador e sambista Luiz Antonio Simas apontou outro critério, a ausência de patrocínio, que, para ele, explicaria em parte a relevância do desfile realizado por Vieira na Mangueira em 2019

Nessa época [virada dos anos 2000], as agremiações foram cooptadas por uma lógica do mercado e de turismo. Os enredos eram basicamente propaganda. Quando o dinheiro começou a sumir, o nível dos enredos melhorou muito. Leandro Vieira só conseguiu fazer um enredo extremamente politizado na Mangueira em 2019 porque não havia patrocínio (MOTTA, 2020).

Portanto, é possível afirmar que determinada temporalidade e contexto cultural específicos instruíram o olhar da arte contemporânea de modo que fosse possível a ela identificar convergências, continuidades e homogeneidades e produzir consensos sobre parte dos trabalhos de Leandro

Vieira e de outros carnavalescos, assimilando-os ao mesmo tempo em que nega a outros carnavalescos e desfiles essa mesma possibilidade.

Os eventos aqui analisados podem ser contextualizados a partir da mudança de posição do campo da arte, verificado nas últimas décadas, de relativizar sua autonomia e rever seus cânones e seu escopo de objetos de interesse. Cabe estarmos atentos a esse processo e refletirmos sobre como a arte contemporânea e seus agentes têm produzido olhares e narrativas anuentes, autorizadoras, eventualmente consensuais sobre o “popular”, e questionarmos sobre seus impactos nos sentidos, na circulação e até, eventualmente, na produção de carnavalescos, participando da (re)invenção de certo carnaval. Esses processos de anuência e trânsito, produtores de consensos e homogeneidades, têm desdobramentos diversos. Podem encontrar nas relações sociais, culturais, políticas e institucionais dimensões onde reverberar e ampliar sentidos, como também podem aí ser diluídas por operações conservadoras, apaziguadoras e domesticadoras.

## Referências

AMARAL, Zózimo Barrozo. Obra de artista. **Jornal do Brasil**, 20 fev. 1983.

ANTAN, Leonardo dos Santos. *Reis e Pinto: As linguagens marginais nos desfiles das escolas de samba dos anos 1980*. Orientador: Marcelo Campos e Felipe Ferreira. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017a.

\_\_\_\_\_. Fernando Pinto maravilha: um ziriguidum tropicalista. **Revista da Graduação da Escola de Belas Artes – UFRJ**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, p. 139-147, 2017b.

BAROSA, Ana Mae; OLIVETTO, Luiza; LOEB, Roberto. **Carnavalescos** [folheto de exposição]. São Paulo: MAC – Museu de Arte Contemporânea, 1987.

\_\_\_\_\_. Arte-educação em um museu de arte. **Revista USP**, São Paulo, p. 125-132, jun. – ago. 1989.

• 116

BUONO, Amy. Historicidade, acronia e materialidade nas culturas do Brasil colonial. In: AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patrícia D. (orgs.). **Arte não europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil**. São Paulo: Estação Liberdade: Vasto, 2020. p. 29-42.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p. 17-27, 2006b.

CONDURU, Roberto. África, Brasil e arte – persistentes desafios. **ARS**, ano 19, n. 42, p. 315-358, 2021.

CORREIA, Maria Rosa (org.). **Arte e patrimônio no carnaval da Mangueira**. Brasília: Iphan, 2017.

FARIA, Guilherme José Motta. As escolas de samba e os movimentos negros nos anos 1960: uma página em branco na historiografia brasileira. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.11, n.2, p. 29-46, nov. 2014.

117 FAVARETTO, Celso. Tropicália: a explosão do óbvio. In: BASSUALDO, Carlos (org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 81-96.

GIOBBI, Cesar. Carnaval no museu. **O Estado de S. Paulo**, 16 jun. 1987.

GÓMEZ, Pedro Pablo; VÁSQUEZ, Angélica González; ZACARIAS, Gabriel Ferreira. “Estética(s) Descolonial(is)”: entrevista com Pedro Pablo Gómez. **Vazantes**, v. 01, n. 02, p. 43-52, 2017.

GROYS, Boris. Introdução. In: GROYS, Boris. **Arte, Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 11-21.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Carnavalescos das escolas de samba cariocas - Origem, resistência e afirmação de um profissional. **Interfaces**, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 91-103, 1995.



HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 373-390, 2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-53.

MORAIS, Frederico. Carnaval: volta ao passado ou nostalgia do futuro? **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1985.

MOTTA, Bruna. Luiz Antonio Simas: “Existe uma tentativa de domesticar o carnaval”. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 17 jul. 2020.

NAME, Daniela. Carnaval, encruzilhadas. **Veja Rio**, Rio de Janeiro, 12 fev. 2021. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/coluna/daniela-name/carnaval-encruzilhadas/>. Acesso em: junho 2022.

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. **MODOS**. Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n.1, p.25-39, jan. 2017

\_\_\_\_\_. Cânon(es), Globalização e historiografia da arte. **ARS**, ano 19, n. 42, p. 221-260, 2021.

• 118

RIVERA, Tania; PUCU, Izabela. Arte, memória, sujeito: Bandeiras na Praça General Osório 1968 / Bandeiras na Praça Tiradentes 2014. **Lua Nova**, São Paulo, n. 96, p. 177-190, 2015.

ROZÁRIO, Frederico. Caretas, não entrem: é arte de vanguarda no Pão de Açúcar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 nov. 1984.

SÁ, Alexandre. *et al.* Entrevista com Leandro Vieira. In: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, p. 11-39, jan. 2020.

STOCO, Sávio Luis; BRITO, Márcia Mariana Bittencourt. Arte, minorias e massas: A interculturalidade no MAC USP durante a gestão de Ana Mae Barbosa (1987-

1993). *Arte e Transmídiações* - Anais do 3º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão; III Encontro Regional da ANPAP Nordeste e 8ª Bienal Internacional de Arte Postal. **Anais...** João Pessoa (PB) 2020, 2020. Disponível em: <[<https://www.even3.com.br/anais/3ciamiufpb2020/264638-ARTE-MINORIAS-E-MASSAS--A-INTERCULTURALIDADE-NO-MAC-USP-DURANTE-A-GESTAO-DE-ANA-MAE-BARBOSA-\(1987-1993\)>](https://www.even3.com.br/anais/3ciamiufpb2020/264638-ARTE-MINORIAS-E-MASSAS--A-INTERCULTURALIDADE-NO-MAC-USP-DURANTE-A-GESTAO-DE-ANA-MAE-BARBOSA-(1987-1993))>. Acesso: 29 ago. 2022.

THOMPSON. E. P. Introdução: costume e cultura. THOMPSON. E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 13-24.

Recebido em 13/09/2022 - Aprovado em 03/10/2022

Como Citar:

FREITAS LIMA, P. E. No museu e na Avenida, Leandro Vieira “de fora”: considerações sobre carnavalescos em exposições de arte contemporânea. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-66963. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/66963>.

119



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## **Devorando a cena: A justiça epistêmica na cena teatral contemporânea ludovicense**

MICHELLE CABRAL  
RAYLSON CONCEIÇÃO

Michelle Cabral é Artista, docente e pesquisadora permanente do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UFMA e do curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Atriz, palhaça e diretora teatral. Tem Pós-Doutorado em Artes Cênicas pela Universidad de Zaragoza-UNIZAR na Espanha. É Doutora em Comunicação Social pela PUC/RS e Mestra em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ. Bacharel em Artes Cênicas-Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO. Coordena os projetos de pesquisa Teatro e Intermidialidade - Dos Palcos à Tela da TV: conexões entre a arte e a comunicação e o URBANITAS- Laboratório de Investigação Cênica em Teatro, Circo e Cidade.

Afiliação: Universidade Federal do Maranhão

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3682376794834169>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1581-810X>

Raylson Conceição é aluno bolsista Capes do curso de doutorado em teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Anteriormente, concluiu mestrado em Artes Cênicas na linha de pesquisa "Pedagogia das Artes Cênicas, Recepção e Mediação Cultural" pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), onde desenvolveu o estudo chamado "O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento - o espetáculo O Miolo da Estória", defendido em setembro de 2021. Possui graduação em Teatro pela UFMA (2017) e especialização em Arte, Mídia e Educação pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA) (2021).

Afiliação: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3331782096424929>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5188-1261>

## • RESUMO

Este estudo examina as transformações estéticas e metodológicas nos grupos de teatro locais que criam peças teatrais com base no folclore maranhense, bem como em questões étnico-raciais e de gênero. O quadro teórico adotado inclui conceitos como a “antropofagia” de Oswald de Andrade, o “pensamento abissal” e o “epistemicídio” de Boaventura Santos, a “violência epistêmica” e a “injustiça epistêmica” de Elizabeth Spelman e Miranda Fricker, respectivamente, além do “deslocamento epistêmico” de Lîla Bisaux. A aplicação do conceito de antropofagia na análise da cena teatral contemporânea de São Luís do Maranhão ressalta a relevância da justiça epistêmica ao reconhecer a diversidade de saberes e práticas culturais, evitando assim a exclusão de vozes e perspectivas marginalizadas.

## • PALAVRAS-CHAVE

Antropofagia. Grupos teatrais. Violência epistêmica. Injustiça Epistêmica. Epistemicídio.

## • ABSTRACT

This study examines the aesthetic and methodological transformations in local theater groups that create theatrical plays based on Maranhense folklore, as well as ethnic-racial and gender issues. The theoretical framework adopted includes concepts such as Oswald de Andrade's “anthropophagy”, Boaventura Santos's “abyssal thinking” and “epistemicide”, Elizabeth Spelman's “epistemic violence”, and Miranda Fricker's “epistemic injustice”, as well as Lîla Bisaux's “epistemic displacement”. The application of the concept of anthropophagy in the analysis of the contemporary theatrical scene in São Luís do Maranhão emphasizes the relevance of epistemic justice by recognizing the diversity of cultural knowledge and practices, thus avoiding the exclusion of marginalized voices and perspectives.

121

## • KEYWORDS

Anthropophagy. Theater groups. Epistemic violence. Epistemic injustice. Epistemicide.

## APERITIVO

Este artigo examina a estética e a metodologia de alguns espetáculos teatrais contemporâneos na cidade de São Luís<sup>1</sup>, Maranhão, sob a perspectiva da antropofagia de Oswald de Andrade (1970). O objetivo é ilustrar a antropofagia como uma ferramenta para entender as mudanças estéticas e metodológicas em alguns grupos teatrais de São Luís, que constroem espetáculos ao incorporar elementos do folclore local e questões étnico-raciais e de gênero.

Para processar as ideias apresentadas neste estudo, recorreremos às noções de antropofagia de Oswald de Andrade. Ele sustentava que a cultura brasileira deveria “devorar” e assimilar influências estrangeiras, transformando-as em algo autenticamente brasileiro. Além disso, outros conceitos significativos podem ser aplicados para um entendimento mais profundo das questões epistemológicas envolvidas.

Um desses conceitos é o “pensamento abissal”, proposto pelo filósofo português Boaventura de Sousa Santos. Refere-se à tendência predominante de hierarquizar o conhecimento, priorizando as formas de conhecimento produzidas pelos poderes hegemônicos em detrimento dos conhecimentos populares e das comunidades marginalizadas. Esse pensamento abissal gera desigualdades epistêmicas e perpetua a exclusão de certos grupos sociais do processo de produção de conhecimento.

Outro conceito relevante é o de “violência epistêmica”. A expressão foi cunhada pela filósofa feminista americana Elizabeth Spelman (1982) e também usada por Santiago Castro-Gómez (2005). A ideia subjacente ao termo subentende que as práticas e crenças que desumanizam e subjagam as mulheres são parte de um sistema mais amplo de violência perpetuada através do conhecimento e da produção de conhecimento. A violência epistêmica, portanto, diz respeito a uma forma de violência exercida por meio da produção, distribuição e utilização de conhecimento que subordina determinados grupos a outros. O termo tem sido adotado por muitos acadêmicos feministas para analisar e criticar várias formas de opressão, incluindo sexismo, racismo e homofobia.

---

1 Ludovicense é um adjetivo relativo à pessoa natural da cidade de São Luís, capital do estado do Maranhão, Brasil. Assim, “cena teatral contemporânea ludovicense” se refere à cena teatral contemporânea da cidade de São Luís.

A “injustiça epistêmica”, conceito fundamental na teoria crítica e na epistemologia feminista criado pela filósofa britânica Miranda Fricker (2007), refere-se à desvalorização ou desconsideração do conhecimento ou da credibilidade de uma pessoa com base em preconceitos ou estereótipos sobre sua identidade social (como raça, gênero, orientação sexual, classe social, entre outros). Fricker (2007) argumenta que a injustiça epistêmica é um problema ético e epistêmico que deve ser abordado através do desenvolvimento de duas virtudes: a justiça testemunhal e a justiça hermenêutica.

A justiça testemunhal refere-se à disposição de escutar pessoas que geralmente são desacreditadas, ignoradas ou silenciadas em razão de preconceitos ou estereótipos. Isso envolve reconhecer que as pessoas podem ter perspectivas e experiências diferentes das nossas e que o seu conhecimento pode ser valioso e relevante. Por outro lado, a justiça hermenêutica diz respeito à capacidade de interpretar corretamente o que os outros estão expressando e compreender o seu ponto de vista em seu próprio contexto cultural, histórico e social. Isso implica reconhecer que as pessoas podem ter formas diferentes de se expressar e que suas experiências e conhecimentos podem ser influenciados por fatores contextuais.

Este conceito associa-se ao de “epistemicídio”, proposto pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2007), que emprega esse termo para descrever a exclusão sistemática de conhecimentos, saberes e perspectivas de grupos sociais marginalizados e oprimidos. Compreende-se, assim, o epistemicídio como uma violência simbólica que reforça a dominação e a exploração social.

Adicionalmente, o conceito de “deslocamento epistêmico”, criado pela pesquisadora francesa Lîla Bisiaux, refere-se à necessidade de questionar e desestabilizar as perspectivas hegemônicas de conhecimento, abrindo espaço para outras formas de saber e de ver o mundo. Esse deslocamento epistêmico pode ocorrer a partir do diálogo intercultural, do reconhecimento de outras formas de conhecimento e da valorização da diversidade epistêmica.

O presente texto deriva da investigação de doutorado em andamento intitulada “Emergências de uma Poética Decolonizada na Cena Teatral Contemporânea em São Luís do Maranhão”, sob orientação da professora Evelyn Furquim Werneck Lima na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. A pesquisa analisa as mudanças estéticas e metodológicas

de perspectivas decoloniais em alguns grupos teatrais de São Luís na atualidade.

A conclusão do artigo sugere que a antropofagia de Oswald de Andrade, um movimento artístico que surgiu no Brasil na década de 1920 e que propunha a “devoração” e reapropriação de elementos culturais de outras regiões do país e do mundo, pode ser uma ferramenta útil para compreender as transformações em curso na cena teatral contemporânea de São Luís do Maranhão.

Essa abordagem se alinha à ideia de justiça epistêmica, que reconhece a importância de valorizar e incluir diferentes perspectivas e formas de conhecimento no processo de produção e difusão de conhecimento. Ao incorporar elementos da antropofagia de Oswald de Andrade, os artistas da cena teatral de São Luís do Maranhão podem estar demonstrando uma atitude inclusiva e pluralista em relação à cultura e à arte, o que pode ser interpretado como uma prática de justiça epistêmica.

## **PRATO DE ENTRADA**

A cidade de São Luís, rica em lendas, mitos e folgedos, tem-se tornado, ao menos na contemporaneidade, palco de algumas mudanças estéticas no cenário teatral. Este tópico aborda como a antropofagia, tema relevante na história da cultura brasileira, vem sendo objeto de reflexão nas artes cênicas, especialmente no Maranhão. O Grupo Artrópode, coordenado pelo professor e dramaturgo Assis Filho, realizou em 2012 uma pesquisa que buscou estabelecer conexões entre a antropofagia e a produção teatral contemporânea, usando como referência o pensamento do poeta Oswald de Andrade. O Teatro do Concreto, por sua vez, tem como um dos eixos de sua pesquisa a reflexão sobre a antropofagia e a cultura popular brasileira. As montagens do grupo dialogam com as tradições culturais maranhenses e as tendências estéticas contemporâneas, tendo a antropofagia como uma das referências. A pesquisa também aborda a atitude<sup>2</sup> decolonial na construção cênica do teatro brasileiro e como o estudo em questão, conduzido por um sujeito-cientista-artista negro com postura decolonial, se compromete com a realidade teatral de São Luís do Maranhão.

---

2 O autor trata a antropofagia e a decolonialidade como atitude, pois acredita que tal termo se encontra no campo da ação, embora seja bastante discutido teoricamente o seu teor utópico andradiano.

Antes de nos aprofundarmos nesta reflexão, precisamos destacar que este artigo não traz uma descoberta inédita, dado que a antropofagia já figura como tema de grupos teatrais no Maranhão há alguns anos. A antropofagia desempenha um papel relevante na história da cultura brasileira e serve como objeto de reflexão em diversas áreas, incluindo as artes cênicas.

Um trabalho que traça um elo entre teatro e antropofagia no Maranhão vem da pesquisa desenvolvida pelo Grupo Artrópode, sob a coordenação do professor e dramaturgo Assis Filho. A pesquisa, batizada de “Teatro e Antropofagia: diálogos possíveis” e realizada em 2012, promoveu estudos e experimentações visando construir pontes entre a antropofagia e a produção teatral contemporânea, com o pensamento do poeta Oswald de Andrade servindo como referência.

Da mesma forma, a iniciativa do grupo Teatro do Concreto se destaca, tendo a reflexão sobre a antropofagia e a cultura popular brasileira como um dos pilares de suas pesquisas. Ao incorporar elementos da cultura popular maranhense, como o bumba meu boi e o tambor de crioula, o grupo estabelece um diálogo com a produção teatral contemporânea em suas montagens. Um exemplo dessa abordagem é a peça "Boi de Lágrimas", encenada em 2019. Nesse espetáculo, o grupo oferece uma nova leitura do mito do boi-bumbá, um emblema da cultura popular maranhense, misturando elementos da antropofagia e da produção teatral contemporânea. Na peça, o boi-bumbá é retratado como um ente ambíguo, que ao mesmo tempo em que é oprimido pelos humanos, representa uma força vital com o potencial de transformar a sociedade.

A encenação emprega recursos cênicos tais como projeção de vídeos e uso de objetos e figurinos que aludem às tradições maranhenses, em um diálogo com a linguagem teatral contemporânea. Essa montagem do Teatro do Concreto exemplifica como se pode estabelecer uma conexão entre a cultura popular e a produção teatral contemporânea, utilizando a antropofagia como instrumento para criar uma linguagem original e autêntica.

O espetáculo “O Miolo da Estória”<sup>3</sup> é um monólogo de ato único do gênero épico, originário do Maranhão. Dirigido, escrito e interpretado por Lauande Aires, o espetáculo apresenta seis personagens: João Miolo, Nego

---

<sup>3</sup> Este espetáculo pode ser acessado pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=6Tm23rCMMq4&t=527s>



Chico, Amo do Boi, Curandeiro, Cazumbá e a Música, também considerada uma personagem. O monólogo emprega elementos do folclore local na criação das personagens, integrando os movimentos dos brincantes ao longo do processo de construção na sala de ensaio.

A pesquisa de mestrado do autor, intitulada “O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento - o espetáculo O Miolo da Estória” (Conceição, 2021), embora não tenha se concentrado especificamente na construção do espetáculo, revelou a incorporação de elementos estéticos, musicais e instrumentais do Bumba Meu Boi do Maranhão na obra teatral. A peça se desenrola em dois espaços físicos: a construção civil e a Capela de São Pedro. Experiências pessoais, observações, leituras e diálogos do ator com personagens do Bumba Meu Boi do Maranhão deram origem à construção da peça.

O monólogo “Maria Firmina dos Reis - uma voz além do tempo” emerge como um potente veículo da Justiça Epistêmica. Realçando a vida de Maria Firmina dos Reis, uma mulher negra e abolicionista do século XIX, e incorporando a vivência da atriz Júlia Martins, também negra, do século XXI, a peça desafia a classificação étnica imposta pela colonialidade do poder. De acordo com Aníbal Quijano (2009), tal classificação posiciona as pessoas em uma hierarquia com base em sua raça/etnia, refletindo-se em todas as esferas da existência social, incluindo a subjetividade.

A peça denuncia o uso da categoria “raça” como justificativa para dominação e opressão de pessoas negras, mesmo sem embasamento biológico. A trajetória de Maria Firmina dos Reis se mostra emblemática, ilustrando a subjugação e marginalização de mulheres negras ao longo da história. Paralelamente, a vivência da atriz Júlia Martins realça como as relações de poder ainda se inscrevem no corpo e na vida das pessoas negras contemporâneas.

Desse modo, a peça representa um ato de resistência contra a colonialidade do poder, contribuindo para a busca por uma sociedade mais justa e igualitária. Através de uma perspectiva epistemicamente justa, a obra confronta a hegemonia de narrativas que reforçam a dominação de pessoas negras e reivindica espaço para as vozes que, historicamente, foram silenciadas. O monólogo proporciona uma expansão do diálogo intercultural, permitindo que as histórias e experiências de pessoas negras sejam ouvidas e valorizadas.

• 126

O teatro brasileiro tem se apropriado extensivamente de referências teóricas e metodológicas estrangeiras para moldar suas produções cênicas. Desde questões técnicas, como cenografia, iluminação e figurino, até propostas estéticas e históricas de teatro, como o Teatro Pobre de Grotowski (2013), o Teatro da Crueldade de Artaud (1999/2005), o Teatro Épico, Político e Didático de Benjamin (1985), Piscator (1968) e Brecht (1967), o Teatro Dramático de Szondi (2001), o Teatro Pós-Dramático de Lehmann (2007) e estudos históricos de Margot (2014), todas se tornaram referências.

Porém, ressalta-se a ausência de referências nacionais brasileiras que integrem costumes e tradições dos povos originários na construção teatral e acadêmica. Mesmo as escassas referências existentes ainda se ancoram em conceitos estrangeiros, suscitando questionamentos sobre a decolonização dessas teorias e sua pertinência à realidade do teatro maranhense.

Frente a essa situação, impõe-se a reflexão: essas teorias estrangeiras foram verdadeiramente decolonizadas? Refletem a realidade cultural e artística do teatro maranhense? Comprometem-se com uma pauta decolonial? Esses questionamentos cruciais precisam ser levados em conta no processo de construção teatral, a fim de interromper uma “injustiça epistêmica” (FRICKER, 2007) e cultural e assegurar a diversidade e a pluralidade cultural no teatro brasileiro.

A postura decolonial, neste artigo, surge como uma maneira de desafiar o *modus operandi* do conhecimento colonial dominante e buscar uma alteração de perspectiva em todas as áreas do saber. Tal mudança engloba o reconhecimento e a valorização das perspectivas e conhecimentos gerados por indivíduos historicamente marginalizados, como cientistas negros e indígenas.

O aumento da presença de cientistas negros e indígenas nas academias tem favorecido uma representação mais autêntica das realidades culturais desses grupos. Este estudo também enfatiza a necessidade de dismantlar a noção de que a habilidade na escrita define a inteligência ou o valor epistêmico, já que tal crença tem servido de pretexto para a exclusão de inúmeras vozes e perspectivas do campo acadêmico.

Este artigo, fragmento de uma pesquisa em progresso, demonstra uma prática científica que aprecia o conhecimento e as perspectivas culturais locais, ao invés de impor uma visão de mundo uniforme. Comprometendo-se com a realidade teatral de São Luís do Maranhão, valoriza-se as danças típicas do

Maranhão, como o Bumba meu boi, e lendas e mitos urbanos, como elementos cruciais na criação teatral da região.

Tal abordagem se mostra particularmente relevante para a realização da justiça epistêmica, uma vez que reconhece que o conhecimento não é universal e que culturas e perspectivas distintas têm muito a acrescentar na produção de conhecimento. A postura decolonial deste estudo envolve questionar a alegada superioridade do conhecimento ocidental e considerar como igualmente válidos e relevantes os saberes produzidos por outras culturas e tradições. A análise de transformações estéticas e metodológicas no palco teatral atual de São Luís do Maranhão, fundamentadas em elementos afro-indígenas da cultura local que se tornam protagonistas na criação teatral da região, ilustra essa postura. Este reconhecimento e apreciação das raízes culturais locais é uma maneira de promover a justiça epistêmica, permitindo que diferentes formas de conhecimento e perspectivas culturais sejam representadas e valorizadas.

## **PRATO PRINCIPAL**

O texto propõe a ideia de que determinadas produções teatrais em São Luís estão submetidas a um processo conhecido como antropofagia teatral, que consiste em deglutir a própria cultura na produção cênica. Essa noção se conecta com o tema da justiça epistêmica, que se refere à distribuição equitativa do conhecimento e ao reconhecimento de diferentes sabedorias em uma sociedade.

Questionando o emprego de termos estrangeiros na esfera teatral de São Luís, o autor almeja romper com a “biblioteca colonial” (DIAS, 2014) para obter uma visão decolonial no teatro ludovicense. Tal processo pode auxiliar na promoção da justiça epistêmica ao reconhecer e valorizar os conhecimentos e práticas culturais locais, que frequentemente são subestimados ou ignorados em favor de saberes importados de outras regiões. Desse modo, a antropofagia teatral se configura como uma estratégia para fomentar a justiça epistêmica, já que busca enaltecer a produção cultural local e romper com padrões coloniais de pensamento e criação artística. Segundo Santos (2009), a justiça epistêmica pressupõe o reconhecimento da diversidade de conhecimentos e modos de produção de saber, além de garantir que essas diferenças sejam respeitadas e valorizadas em uma sociedade democrática e diversa.

• 128

Durante sua pesquisa de mestrado, o autor notou mudanças estéticas e metodológicas em alguns espetáculos realizados no Maranhão. Atualmente, ele aprofunda sua análise através do conceito de antropofagia. Na disciplina “Tópicos Especiais em Experiência, Sonoridade, Conceito – Antropofagia”, ministrada pelo Dr. Lúcio José De Sá Leitão Agra<sup>4</sup> no segundo semestre de 2022, o autor teve a chance de se familiarizar com diversas bibliografias sobre Oswald de Andrade e outros teóricos que dialogam com suas obras, permitindo a expansão da atitude antropofágica.

A partir da concepção de antropofagia estabelecida por Oswald, fundamentada nas práticas tribais dos antigos Tupinambás no século XVI, o autor descobriu que em Pindorama, as terras batizadas pelos indígenas como Brasil, já havia indícios de conceitos atualmente em voga na agenda global, como comunismo, decolonialidade e surrealismo.

Contudo, o autor questiona o uso de certos termos do âmbito teatral em São Luís, como métodos e espetáculo, de origem estrangeira, os quais, segundo ele, "abafam a antropofagia" (ANDRADE, 1970) no teatro ludovicense e esvaziam a perspectiva decolonial que essa pesquisa almeja estabelecer, procurando romper com o que Mudimbe denomina "biblioteca colonial". Essa biblioteca detém raízes que “retroagem à formação da modernidade e da identidade 'ocidental' e cujo núcleo inicial se formou pelas descrições simplistas e racistas dos povos africanos feitas pelos missionários e viajantes e posteriormente incrementada pelos inúmeros estudos realizados durante o período colonial” (MUDIMBE, 1988, 1994 apud DIAS, 2014, p. 9). O objetivo dessa pesquisa reside em romper com esses termos e conceitos ocidentais, visando a uma perspectiva decolonial no teatro ludovicense.

---

4 Pesquisador graduado (Bacharel) em Letras Português Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982), Licenciatura em Letras Português/ Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982), Mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1993) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998). Atualmente Professor Adjunto da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (empossado em abril de 2016) e membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Produção Contemporânea da UFF. Tem experiência na área de Comunicação e Artes, com ênfase em Semiótica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia - poética - arte e tecnologias, performance - artes do corpo, performance, poesia - poesia eletrônica e digital e performance- arte, tecnologia e vanguardas, teorias da comunicação. Além dessas atividades também é artista da performance e curador.

Em consonância com as ideias de Boaventura Santos, a existência dessa biblioteca poderia decorrer da "violência epistêmica" que remonta à formação da modernidade e ao "pensamento abissal" (SANTOS, 2014). Essa biblioteca colonial inicialmente se constituiu por descrições simplistas e racistas dos povos africanos por missionários e viajantes, sendo posteriormente ampliada pelos numerosos estudos realizados durante o período colonial. Ela, que representa a história do pensamento ocidental e da colonização, é um claro exemplo da violência epistêmica que moldou o mundo conforme o conhecemos atualmente. As raízes dessa biblioteca estão profundamente enraizadas na exploração e subjugação dos povos africanos e de outros continentes, subalternizando suas culturas e perspectivas. A perpetuação da visão eurocêntrica do mundo pela biblioteca é uma manifestação da violência epistêmica que aconteceu e ainda ocorre no contexto global.

A noção de "deslocamento epistêmico" de Lîlâ Bisaux (2007) dialoga diretamente com a ideia de "violência epistêmica" de Elizabeth Spelman (1982). Bisaux argumenta que o deslocamento epistêmico representa uma forma de resistência à dominação epistêmica, na qual se busca valorizar e vocalizar saberes e práticas marginalizados e subalternizados pela hegemonia epistêmica dominante. O deslocamento epistêmico surgiria como um contraponto à violência epistêmica presente na biblioteca e na história do pensamento ocidental, por meio da valorização dos saberes e perspectivas dos povos africanos e de outros continentes subalternizados. Promovendo o deslocamento epistêmico, é possível ampliar e diversificar o repertório epistêmico, tornando-o mais inclusivo e plural, e dessa maneira desestabilizar a hegemonia epistêmica dominante. Portanto, o deslocamento epistêmico se apresenta como uma estratégia para superar a "violência epistêmica", presente na construção da "biblioteca colonial" (DIAS, 2014) e promover uma transformação mais profunda do pensamento ocidental, incorporando novas perspectivas e saberes marginalizados.

Ao aproximar esses conceitos do contexto teatral contemporâneo de São Luís do Maranhão, pode-se interpretar que diversos grupos têm inserido a cultura local na estética e nos métodos de criação de espetáculos, dando voz aos saberes e perspectivas marginalizados e subalternizados pela hegemonia epistêmica dominante. Esse procedimento encontra reflexo na prática desses grupos teatrais, que se esforçam para promover uma representação mais

inclusiva e plural da cultura local, desafiando a visão eurocêntrica e impulsionando um deslocamento epistêmico.

Esses teóricos enfatizam a necessidade de identificar e confrontar a “violência epistêmica” (SPELMAN, 1982; SANTOS, 2019) presente na história do pensamento ocidental contemporâneo e na construção da “biblioteca colonial” (DIAS, 2014), que subalternizou culturas e perspectivas de povos africanos e de outros continentes. Tal reconhecimento surge como elemento chave para grupos teatrais que almejam envolver-se em práticas decolonizadoras e fomentar uma maior representatividade e diversidade cultural em suas produções. Tais conceitos podem oferecer insights teóricos para explicar o comportamento desses grupos teatrais de São Luís, interpretando que eles buscam impulsionar um deslocamento epistêmico em suas práticas e representações culturais.

A temática da justiça epistêmica torna-se crucial para compreender a importância de romper com a visão ocidental da história e almejar uma perspectiva decolonial no teatro ludovicense. A justiça epistêmica engloba a valorização de distintas formas de conhecimento e a luta contra a exclusão de determinados saberes.

Nessa perspectiva, ao questionar os termos e conceitos ocidentais utilizados para descrever os povos africanos e sua cultura, e ao valorizar as narrativas e saberes africanos, o teatro ludovicense configura-se como uma ferramenta para a reconstrução de narrativas e histórias a partir da perspectiva dos povos africanos. Tal processo mostra-se fundamental para a edificação de uma sociedade mais justa e igualitária, que valorize a diversidade cultural e o respeito à pluralidade de saberes.

A perspectiva decolonial no teatro ludovicense, portanto, representa uma via para buscar a justiça epistêmica, reconhecendo a importância de diferentes formas de conhecimento e saberes. Faz-se necessário superar a visão hegemônica e excludente que se impõe sobre as culturas não ocidentais, e valorizar a diversidade e pluralidade de vozes que compõem a história e cultura da humanidade.

## **SOBREMESA**

O autor aborda a antropofagia sob várias óticas neste tópico. Inicialmente, ele explora a interpretação literal do comportamento

antropofágico, que consiste no ato de ingerir carne humana. Posteriormente, apresenta uma discussão sobre o canibalismo exercido pelos povos primitivos e a simbologia de apropriação das características positivas do adversário. Por meio das reflexões de Oswald de Andrade, este conceito adquire uma dimensão metafórica e alegórica, sugerindo a noção de devorar culturas no sentido intelectual e artístico.

Tal proposta é percebida como um mecanismo de resistência cultural, promovendo a absorção e modificação das influências estrangeiras em algo único e distinto, enaltecendo a criatividade e a autonomia dos indivíduos e culturas. Esta ideia pode ser interpretada também como uma crítica à noção de pureza cultural e à concepção de uma cultura autêntica e imutável, já que incentiva a mistura e a hibridização como elementos constitutivos da cultura.

O fenômeno antropofágico constitui-se em um tema com múltiplas interpretações, dependendo do contexto no qual foi explorado. Literalmente, a atitude antropofágica diz respeito ao ato de ingerir carne humana. Entretanto, ao se discutir sobre o canibalismo praticado pelos povos primitivos no século XVI, entendemos que essa prática ia além da necessidade de obter alimento, ou seja, assimilava um caráter simbólico de apropriação das características positivas do adversário.

A partir das reflexões de Oswald de Andrade, o canibalismo adquire uma dimensão metafórica e alegórica, sugerindo a ideia de devorar as culturas no sentido intelectual e artístico. Esta ideia se traduz no aforismo “Tupi, or not tupi”, criado a partir da mistura da frase de William Shakespeare “To be or not to be, that is the question” com a palavra “tupi” (AZEVEDO, 2018). Este conceito de antropofagia é empregado como uma vertente de interpretação para as mudanças estéticas e metodológicas no teatro contemporâneo.

Os jesuítas interpretaram o canibalismo como um ritual primitivo, mas Eduardo Viveiro de Castro (1992/2016) relaciona essa prática a um gesto simbólico dos indígenas para absorver conhecimentos. Essa interpretação permitiu a Oswald de Andrade postular que a volatilidade dos indígenas resultava de uma intensa aderência a um conjunto de crenças religiosas.

Oswald de Andrade percebe a antropofagia não como um mero ato literal de ingerir carne humana, mas como uma proposta de visão de mundo, uma concepção filosófica da existência. Ele introduz a antropofagia como um paradigma para a sociedade brasileira de 1928, sugerindo uma interpretação radicalmente distinta daquela dos jesuítas e colonizadores do século XVI.

Segundo o autor, existem duas perspectivas da antropofagia: a nativa e a estrangeira. Na primeira, os povos indígenas já aplicavam a psicanálise e o surrealismo séculos antes da invasão estrangeira. Na perspectiva estrangeira, a unidade de um povo é proposta por filosofias importadas, como a de Karl Marx. Oswald de Andrade defendia que a união dos brasileiros não poderia ocorrer pela filosofia de Marx, mas pela antropofagia praticada pelos nativos.

A antropofagia, portanto, emerge como um tema complexo com múltiplas interpretações, compreensíveis a partir de diversas perspectivas, dependendo do contexto em que é explorada. Além disso, pode ser vista como um mecanismo de resistência cultural ao propor a absorção e a transformação das influências estrangeiras em algo próprio e único, em vez da mera imitação ou submissão aos padrões importados.

Nessa visão, a antropofagia de Oswald de Andrade simboliza uma tentativa de construir uma identidade brasileira autêntica e inédita, valorizando a diversidade cultural e a criatividade, em oposição à imitação acrítica dos modelos europeus. Portanto, a antropofagia tornou-se um dos principais alicerces da estética modernista brasileira, influenciando não apenas a literatura, mas também outras artes como a pintura, a música e o teatro. Até os dias atuais, a antropofagia continua sendo objeto de estudo e inspiração para vários artistas e pensadores, que buscam explorar as possibilidades criativas e políticas deste conceito em suas obras e reflexões.

133  
• A ideia de antropofagia proposta por Oswald de Andrade não se limita apenas ao contexto brasileiro, mas também pode ser aplicada em outros lugares do mundo como um método para enaltecer a diversidade cultural e a singularidade frente à globalização homogênea. A antropofagia surge como um contramovimento ao colonialismo e à opressão cultural, promovendo a transformação e a incorporação de influências externas em algo próprio e único, estimulando a criatividade e a autonomia cultural.

Essa perspectiva também pode ser vista como uma crítica à ideia de pureza cultural e à noção de uma cultura autêntica e imutável, ao sugerir a fusão e a hibridização como elementos constituintes da cultura. A antropofagia, nesse sentido, apresenta-se como um movimento que questiona as fronteiras culturais e incentiva a abertura e a interação entre diferentes culturas, fomentando o diálogo e a troca de experiências.

Em última análise, a antropofagia de Oswald de Andrade oferece uma maneira de conceber arte e cultura de forma mais aberta e criativa, rompendo



com normas pré-estabelecidas e propondo novas formas de expressão. A antropofagia manifesta-se como um mecanismo de subversão e resistência, incentivando a formação de uma identidade cultural mais dinâmica e receptiva à mudança.

## CAFEZINHO

Examinando a estética e a metodologia do teatro contemporâneo de São Luís através da lente da antropofagia de Oswald de Andrade, torna-se evidente a relevância da justiça epistêmica para um equilíbrio justo na capacidade de gerar e autenticar conhecimento na esfera teatral atual. É crucial valorizar as perspectivas decoloniais ao analisar as atuais transformações estéticas e metodológicas na produção teatral local, para assegurar a diversidade e a singularidade da cultura brasileira.

A perspectiva da antropofagia de Oswald de Andrade, ao analisar a estética e a metodologia teatral contemporânea de São Luís, ressalta a relevância da justiça epistêmica para uma distribuição equitativa do poder de produzir e validar conhecimento no cenário teatral atual. O reconhecimento de perspectivas decoloniais é crucial na análise das transformações estéticas e metodológicas em andamento na produção teatral local, assegurando a diversidade e a singularidade da cultura brasileira.

As produções teatrais contemporâneas de São Luís, ao integrar elementos do folclore local em suas criações, realizam uma releitura das tradições culturais maranhenses, resultando em uma poética decolonizada na cena teatral. A antropofagia simboliza um movimento de resistência cultural que busca enaltecer a cultura brasileira, rompendo com os padrões coloniais e modernistas, contribuindo assim para uma distribuição equitativa do poder de produzir e validar conhecimento no cenário teatral contemporâneo.

É imprescindível assumir a responsabilidade por nossa identidade teatral e poética ancestral/territorial e dar voz a cada procedimento e descoberta realizados em cada região do Brasil. O impacto da antropofagia transparece em várias áreas artísticas, incluindo teatro, literatura, música e cinema, evidenciando sua importância e relevância na cultura brasileira. Portanto, a justiça epistêmica torna-se fundamental para valorizar a diversidade cultural e a produção de conhecimento local no cenário teatral contemporâneo de São Luís do Maranhão.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Obras completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENJAMIN, Walter. Que é o Teatro Épico? Um Estudo sobre Brecht. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BISAUX, Lîlá. Deslocamento Epistêmico: A Construção do Saber Plural. *Revista Brasileira de Educação*, v. 12, n. 34, pp. 363-374, 2007.

BRECHT, Bertolt. Função Social do Teatro. In: Gilberto Velho (Org.). *Sociologia da Arte, III*. Seleção e tradução de Heitor O'Dwyer. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O Mármore e a Murta: sobre a inconstância da alma selvagem. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 1992.

135  
• CASTRO, Eduardo Viveiros de. Que temos nós com isso? In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016. p. 11-20

CASTRO-GÓMEZ, S. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, E. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

CONCEIÇÃO, Raylson Silva da. *O Encontro: do acontecimento a um olhar atento - espetáculo o Miolo da Estória*. São Luís. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, 2021.

DIAS, Eduardo Costa. Repensar os estudos africanos: Descolonizar o pensamento, questionar as práticas, reconfigurar as agendas. *Revista Lusófona*

de Estudos Culturais/ Lusophone Journal of Cultural Studies, v. 2, n. 1, p. 7-24, 2014.

FRICKER, Miranda. *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. New York: Oxford University Press, 2007.

FRICKER, Miranda. *Epistemologia da justiça*. Autêntica editora, 2019.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. 3. ed. Brasília, DF: Teatro Caleidoscópio: Dulcina, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

MARGOT, Berthold. *História Mundial do teatro*. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, p. 3-46, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez Editora, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para uma pedagogia do conflito*. São Paulo: Editora Cortez, 2019.

SPELMAN, Elizabeth V. Woman as body: Ancient and Contemporary Views. *Feminist Studies*, v. 8, n. 1, p. 109-131, 1982.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Tradução: Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

• 136

Como citar:

CABRAL FONSECA, M. N.; CONCEIÇÃO, R. S. Devorando a cena: A justiça epistêmica na cena teatral contemporânea ludovicense. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-70504. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/70504>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## O filme *Ôrí*: um corpo decolonial aquilombado

RAFAEL GARCIA MADALEN EIRAS

Rafael Garcia Madalen Eiras é Doutorando em Cinema pelo PPGCine/UFF-RJ, Mestre em Humanidades, culturas e Artes (PPGHCA- UNIGRANRIO (2020). Graduado em História pela Universidade Cândido Mendes (2015) e Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (2007). Além de uma especialização em Fotografia e Imagem pela Universidade Cândido Mendes (2009). Rafael tem uma larga experiência como freelance no mercado audiovisual e no momento ele estuda a interação entre o cinema e a educação.

Afiliação: Universidade Federal Fluminense

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9152399332013877>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8179-2606>

### • RESUMO

O texto analisa o filme “Ôrí” (1989) dirigido por Raquel Gerber. Obra que através de múltiplas estratégias de olhar, discute o processo de libertação do povo negro brasileiro. Tendo como fio condutor a vida da intelectual negra Beatriz Nascimento. Uma autoeacrita ao propor sua visão de mundo particular, mas também é uma escrita de um povo, de um corpo negro múltiplo. Desta forma, assumindo uma metodologia que não pretenda ser única, verdadeira, o que se propõem é um caminho a ser percorrido, percorrido pelo corpo em movimentos de afetos, de espantos, de dúvidas. Uma metodologia decolonial de análise fílmica, percebendo o filme como um corpo aquilombado.

### • PALAVRAS-CHAVE

Quilombo, cinema, Beatriz Nascimento, decolonial.

### • ABSTRACT

The text analyzes the film “Ôri” (1989) directed by Raquel Gerber. A work that, through multiple looking strategies, discusses the process of liberation of the Brazilian black people. Having as a guiding thread the life of black intellectual Beatriz Nascimento. A self-author when proposing her particular worldview, but it is also a writing of a people, of a multiple black body. In this way, assuming a methodology that does not intend to be unique, true, what they propose is a path to be followed, traveled by the body in movements of affection, amazement, doubts. A decolonial methodology of film analysis, perceiving the film as a quilted body.

### • KEYWORDS

Quilombo, cinema, Beatriz Nascimento, decolonial.

## Introdução

O sol surge no quadro do filme com seus raios circulares. A câmera se movimentando para baixo, projetando um imenso *flare* que passa pela lente. Em *off* se escuta a voz de Beatriz Nascimento.<sup>1</sup> “A terra é circular, o sol é um disco. Onde está a dialética? No mar. Atlântico mãe”. A câmera se ajusta e enquadra justamente a divisão entre o céu e a terra. No plano seguinte, as ondas batem na praia e a voz divaga sobre o processo das grandes navegações (“eles também fizeram por medo”) e imagens do grande mar atlântico são apresentadas. Ela diz: “Eu sou atlântica”

Uma imagem escura e avermelhada com algumas velas acesas aparece subitamente. Se pode escutar grunhidos, uma saudação. Logo se percebe que é uma consulta a uma entidade, um Exu incorporado, paramentado com seu tridente, sua capa vermelha e preta, onde o corpo negro do médium parece estar em trânsito, em transe. Em que a experiência da diáspora é presente. Este corpo é o território produzido na trajetória atlântica. Uma identidade contingente, movediça, que se constrói no movimento.

Nesta conjuntura é que se inicia o filme “Ôrí<sup>2</sup>” (1989) dirigido pela socióloga e diretora Raquel Gerber. Obra que através de múltiplas estratégias de olhar, mistura de elementos, registros de conferências, de bailes e festas, de comemorações afrobrasileiras, imagens poéticas da natureza, imagens de arquivo etc., discute o processo de libertação do povo negro brasileiro e “os modos pelos quais os afrodescendentes têm organizado os seus territórios, desde o próprio corpo até a ocupação do espaço, sendo a diáspora a conexão entre continentes e modos de vida” (SOBRINHO, 2021, p.3). Tendo como fio condutor a vida da intelectual negra Beatriz Nascimento, que é a roteirista e a

• 140

---

<sup>1</sup> A historiadora, ativista e poeta Maria Beatriz Nascimento, teve um importante pesquisa sobre os quilombos, reflexões acerca do racismo e da situação da mulher negra no Brasil. Formada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Beatriz Nascimento foi assassinada em 1995, ao defender uma amiga de seu companheiro violento..

<sup>2</sup> Lançado em 1989, pela cineasta e socióloga Raquel Gerber, Ôrí documenta os movimentos negros brasileiros entre 1977 e 1988, buscando a relação entre Brasil e África, cujo fio condutor é a história pessoal de Beatriz Nascimento. A obra traça um panorama social, político e cultural do país, em busca de uma identidade que contemple também as populações negras. Nessa dinâmica apresenta a importância dos quilombos na formação da nacionalidade. Ôrí recupera junto aos movimentos negros a imagem do "herói civilizador" Zumbi de Palmares para uma identificação positiva do homem negro na modernidade. A comunidade negra aparece em sua relação com o tempo, o espaço e a ancestralidade, através da concepção do projeto de Beatriz que vê o "quilombo" como correção da nacionalidade brasileira.

narradora. Uma autoeacrita<sup>3</sup> ao propor sua visão de mundo particular, mas também é uma escrita de um povo.

A formação do sujeito para a cultura africana, Iorubá, por exemplo, descarta um mundo binário e fixo, erguido por uma estrutura de opostos, pois esse sujeito é tripartidário, compreendido como sendo o seu corpo (ara), a sua mente / alma (emi) e a sua cabeça / interior (ôrí) (ADEOFE, 2004). Um ser múltiplo que precisa ser perpassado por rituais para se relacionar com o presente, com os devires das subjetividades humanas que não pode ser fixado, mas como o número três, serem o próprio movimento da criação. Seria o mundo integrado em que a natureza é parte de tudo. Não é à toa que o nome do filme é “Ôrí”, a cabeça, não no sentido de ser ela o centro do indivíduo, mas o lugar da comunicação, onde se produzem identidades.

## **Um caminho metodológico decolonial**

O objetivo desse texto se volta para uma análise do filme. Percebendo que “a visualidade não obedece a processos homogêneos e contínuos, mas é atravessada por uma estrutura de elementos heterogêneos que articula diversas histórias, de forma geopolítica, por conta da colonialidade do poder” (LEÓN, 2019, p.70). Ou seja, existe uma multiplicidade de olhar que o poder colonial invisibiliza. Dinâmica que a obra aqui analisada rompe em fissuras ao propor uma heterogeneidade de falas transatlânticas.

141

• Desta forma, em vez de assumir uma metodologia que pretenda ser única, verdadeira, o que se propõem é um caminho a ser percorrido, percorrido pelo corpo em movimentos de afetos, de espantos, de dúvidas. Um caminho metodológico que se inicia em uma postura política e ética acerca dos postulados históricos, sociológicos e filosóficos da modernidade europeia, percebendo que a colonialidade continua como marco simbólico através da violenta naturalização do imaginário do invasor europeu e de um profundo apagamento dos processos de fora das lógicas ocidentais (OLIVEIRA; CANDU, 2010). Uma metodologia de análise fílmica que descobre, no processo de escrita, esse caminho.

---

<sup>3</sup> Termo empregado aqui no sentido de ser uma construção narrativa “que justapõe a escrita de si, na qual o autor manipula a sua própria percepção do tempo para construir o relato pessoal. Nesse relato temos partes que parecem ficcionais em uma obra que demonstra não apenas a vida e crescimento do autor, mas a própria construção como escritor.” (SILVA, 2018, p.18)



Nessa trajetória é imprescindível assumir o ponto de vista do autor, homem, branco, de classe média, que através de um esforço muitas vezes ainda inalcançável, tenta desestabilizar as próprias concepções coloniais e patriarcais que organizam e disciplinam seu modo de ver. Um exercício potente ao se debruçar sobre um filme que se faz no corpo negro e feminino. Mas ôri, a cabeça afrodiáspórica, é múltipla e permite o acoplamento e a perspectiva do outro. Um caminho que se busca na rachadura das estruturas do olhar. Abandonando, de alguma forma, a centralidade do ver tão almejada pela modernidade, dando espaço para as percepções múltiplas, uma cosmopercepção (OYEWÙMÍ, 1997), partindo de uma geografia do corpo em movimento, mesmo que se movimenta por afetos enquanto assiste a um filme.

### **O filme como uma cabeça**

Ao som da música *Terra* (1978) de Caetano Veloso, a câmera se aproxima da praia como se estivesse em um barco. A música e os movimentos lentos criam um momento suave e íntimo. O filme corta para a imagem de Beatriz que em *off* diz: “Eu me reconheço com o navegador”. Logo vemos da margem da praia, uma estrela-do-mar submersa, o reflexo do sol na água, as pedras. A câmera passeia por esse ambiente em um plano próximo até cortar de novo para o *close* da narradora sorrindo. Ela continua em *off*: “Quilombo é aquele espaço geográfico, quando o homem tem a sensação do oceano.” Uma imagem detalhe de folhas perpassadas por um raio de sol que surge, enquanto a câmera se movimenta. “Toda a energia cósmica entre o seu corpo. Eu fico grande numa serra”. Neste momento acontece uma panorâmica de montanhas. “Coisa de negro mesmo. É de negro porque é de um homem ligado a terra. É o homem que mais conhece a terra.” Um *close* lateral mais uma vez mostra Beatriz. “Homem preto, cor da lama”. O mar, o céu, o sol se pondo aparecem. Uma montagem que liga o espaço da natureza ao corpo. Por fim, diversos planos da cidade tomam lugar da natureza, carros passando, as luzes artificiais à noite e o metrô. Promovendo a ideia de que o quilombo é onde está o corpo, os desejos, onde se vive as experiências.

O filme, então, reproduz aspectos da teoria de Beatriz Nascimento, sendo o conceito de quilombo entendido como o próprio corpo, como memória, como experiência compartilhada e acima de tudo como resistência sempre atualizada, a cabeça ritualística que é feita, marcada pela experiência

• 142

transatlântica. Uma experiência iniciática, em que o místico converge com o político.

A metáfora da cabeça surge através de uma cosmovisão africana que compartilha o múltiplo, mas que se insere em uma continuidade de um segmento étnico-cultural e religioso. “Beatriz burila o termo ôri, como relação entre intelecto e memória, entre cabeça e corpo, entre pessoa e terra, correlação adequada para se interpretar numa única visada restauradora a desumanização do indivíduo negro e suas possibilidades de reconstrução de si, como parte de uma coletividade.” (RATTS, 2006, p. 63)

Ela cita na obra:

Ôri significa uma inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento (1989). (Transcrição do filme)

O conceito de ôri se apresenta, desta forma, como uma identidade e ao mesmo tempo um coletivo negro na trajetória transatlântica. Uma relação de corpo com o espaço percorrido, de movimentos, danças, que o filme projeta na sua própria estética ao evidenciar essa multiplicidade que é a cabeça feita, iniciada; em imagens opostas, discursos contraditórios, sons que geram tensão (uma trilha composta por Naná Vasconcelos), *inserts* de músicas diversas, uma amálgama poética que forma também um corpo fragmentado - o candomblé, o transe, o baile *funk*, os congressos etc. É, o material cinematográfico montado, como uma obra, uma cabeça descentrada.

Desta forma, muitas das imagens vistas no filme são protagonistas de movimentos possíveis em diversos momentos nas sociabilidades das comunidades afrodiáspóricas, promovendo, assim, a manutenção de discursos não ocidentais, epistemologias diferentes em diversos sentidos de uma saber ocidentalizado e fechado, como já propôs Abdias do Nascimento (2002) com o conceito de “Quilombismo” em um referencial teórico panafricanista, ao propor a cultura africana e de seus descendentes na diáspora (mesmo sem serem inteiramente africanos, mas com traços típicos das comunidades africanas) como construtores de saberes original, que não partem de territórios estritamente científicos.

Seria uma imagem aberrante que a obra produz, levando em conta percepções desconstrutivas e descentradas do filósofo Gilles Deleuze (1985) acerca do cinema, como projeção de devires, um simulacro que no mundo ideal platônico, origem de toda uma subjetividade ocidental, seria uma organização errada do mundo. O filme, assim, é percebido como um produtor de subjetividades que atrapalham as máquinas binárias de sentidos, subvertendo as lógicas hegemônicas ocidentais. Como vemos na cena em que negros e negras dançam ao som da *blackmusic*, com as cabeças balançando junto aos braços, descentrando os corpos.

Acompanhando essa imagem, Beatriz pontua em *off*: “A memória são conteúdos de um continente. Da sua vida, de sua história, de seu passado.” No baile, os dançarinos rodopiam, descem e sobem, sorriem de olhos fechados e a narradora continua: “Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto que ele não é mais um cativo”. Neste momento, os ombros se remexem, se agitam em sincronia com a música, estão libertos das amarras.

## O aquilombamento fílmico

O termo ôri é de origem iorubá.<sup>4</sup> No entanto, o principal referencial de Beatriz Nascimento no decorrer do filme é a cultura banto<sup>5</sup>, como a palavra Quilombo e suas continuidades históricas. Beatriz cita em um de seus artigos:

Quilombo é um conceito próprio dos africanos bantos, habitantes da África Centro Ocidental e Leste (sic). Este conceito vem sendo modificado através dos séculos da História do Brasil. Já em 1740, o Conselho Ultramarino define quilombo como qualquer e toda habitação que possuísse 5 fugitivos. Entretanto, os Quilombos do Brasil, como Palmares,

---

<sup>4</sup> O termo aplica-se a um dos maiores grupos étnicos e linguísticos da África ocidental, ligados a uma mesma cultura e tradições, na cidade de Ifé, mas nunca constituíram uma unidade política (VERGER, 1996).

<sup>5</sup> “Família etnolinguística à qual pertenciam, entre outros, os escravos no Brasil chamados de angolas, congos, cabinda, benguelas, moçambiques etc.” (LOPES, 2004, p. 98).

atingiram aproximadamente 20 mil habitantes. (...) O nome original vem de Angola, que em determinado momento da história da resistência angolana queria dizer acampamento de guerreiros na floresta, administrado por chefes rituais de guerra. (...). (NASCIMENTO, 1989 apud RATZZ, 2006. p59)

O autor J.L. Silva (2015) percebe a utilização de certa hegemonia da vertente Iorubá na consolidação da cultura negra na história como uma estratégia de inserção do indivíduo negro na própria formação do Brasil. Uma dinâmica que acaba por evidenciar “a prática de racismo epistêmico entre as próprias correntes de defesa e preservação dos cultos afro-brasileiros” (SILVA, 2015, p. 3), mas o filme aqui analisado parece ir contra essa perspectiva, inserindo nesta cabeça múltipla, todas as possibilidades transatlânticas. Um aquilombamento da própria realidade possível, em que o Iorubá pode ser Banto, e é muito mais. Como ela cita no filme: “Então toda a dinâmica deste nome mítico, religioso, oculto que é o Ôri, se projeta a partir das diferenças, dos rompimentos, numa outra unidade primordial, que é a cabeça, que é o núcleo, o quilombo é o núcleo”.

O quilombo deixa de ser somente um lugar de fuga, para ser uma lógica de sobrevivência; se espalha pelas favelas, os candomblés, as associações de cor, em qualquer lugar que o negro pode exercer a sua identidade forjada no trajeto atlântico. “Cientificamente falando, pretendemos demonstrar que os homens e seus grupamentos, que formaram no passado o que se convencionou chamar ‘quilombos’, ainda podem e procuram fazê-los.” (NASCIMENTO, 2006, p.109). Neste sentido, para Beatriz “a África e o Quilombo são terras-mãe imaginadas.” (RATZZ, 2006, p.59)

Ainda no início do filme Beatriz aparece na Primeira Quinzena do Negro, ocorrida na Universidade de São Paulo, no ano de 1977, em uma cena que se inicia com uma câmera adentrando os corredores, enquanto em *off* a voz da historiadora fala, como se o corpo dela desbravasse a academia: “A cultura negra, que conseguiu se amalgamar a cultura Índia, é realmente a cultura brasileira, uma cultura muito forte.” O filme corta para o auditório onde acontece a palestra de Beatriz, mantendo a movimentação de câmera, adentrando o ambiente.

No decorrer da palestra, Eduardo de Oliveira e Oliveira, sociólogo, o principal idealizador da Quinzena do Negro, se levanta da plateia de forma

exaltada e fala acerca da inserção do negro na academia. “O fato de estarmos dentro da universidade é para que esta universidade assuma a sua responsabilidade para formar mais negros para que possam como Beatriz, que passou pela universidade ir ao quilombo ou favela (...).”

Um close de Beatriz, depois da fala exaltada de Eduardo, surge. Ela fala:

Quando cheguei na universidade a coisa que mais me chocava era o eterno estudo sobre o escravo como se nós só tivéssemos existido dentro da nação como mão de obra escrava, como mão de obra para fazenda e para a mineração. Então nesse momento a utilização do termo quilombo passa a ter uma conotação basicamente ideológica no sentido de comunidade de luta como se reconhecendo homens, como se reconhecendo pessoas que realmente devem lutar por melhores condições de vida na medida em que fazem parte dessa sociedade. Uma consciência de ser negro é uma consciência de classes. (Transcrição do filme)

Eduardo de Oliveira e Oliveira volta a falar: “A luta é nossa. Por que é o negro que tem que fazer essa luta?” Interessante na imagem que filma o discurso do sociólogo é que no mesmo quadro em que ele gesticula e fala, está uma mulher branca, que parece mais preocupada em analisar se suas unhas estão bem-feitas, ignorando completamente o calor do momento. Eduardo continua: “Todos os brancos têm que fazer. Por que o negro tem que deter essa responsabilidade histórica que o branco até agora não assumiu?” É nesse instante que as lentes do filme captam uma interessante relação: a câmera escapa do corpo do interlocutor e enquadra outra mulher branca revirando os olhos enquanto o sociólogo expõe sua perspectiva. Ele continua:

(...) Eu não quero me elitizar. Agora se meu colega negro quiser se elitizar, quiser se aburguesar, morar no Morumbi, ele tem o direito. Se formos fazer um trabalho para tirar o direito do homem ser o que ele quiser, então faremos. A consciência do quilombo que a Beatriz levanta, não está se levantando em termos de classes sociais, ainda que o assunto seja paralelo. (Transcrição do filme)

• 146

Nesse momento, a câmera enquadra um homem branco que se revira na cadeira, afinal, a questão negra para a intelectualidade branca até aquele momento era uma questão de classe e não de raça.

A intelectual branca Juana Elbein Dos Santos, intervém, explica que o quilombo proposto por Beatriz seria “um contínuo cultural, um contínuo de aglutinação em um país que é fundamentalmente heterocultural e que não quer se reconhecer como tal”. — Infelizmente as vozes negras ainda necessitam de uma interlocução. — Porém Beatriz finaliza a cena dizendo: “A questão econômica não é o grande drama. Apesar disso ser um grande drama, não é um grande drama. O grande drama é justamente o reconhecimento da pessoa, do homem negro, que nunca foi reconhecido no Brasil.”

A próxima cena mostra imagens do país Dogon em Mali, África, junto ao som percussivo de Naná Vasconcelo. De repente, o som da bateria de uma escola de samba ressoa enquanto ainda vemos as imagens africanas, até cortar para o desfile no Brasil, fazendo um trajeto atlântico, ligando os continentes pela cultura. O filme nesse momento transita entre África e Brasil, entre o samba e a percussão africana.

Neste trecho do filme descrito, da conferência até o carnaval, há uma ideia guiada pelo pensamento de Beatriz, de que a questão do negro se dá justamente na formação de uma nova identidade. Um aquilombamento da própria ideia de negritude, que o filme parece também aderir.

147

•

Assim, a ideia contemporânea do quilombo, o fazer a cabeça e a defesa de uma civilização do Atlântico, marcada por trocas culturais, conectam o filme a uma discussão identitária transnacional e à medida que o documentário avança, essa carga identitária vai também se libertando para uma visão mais holística das relações entre as pessoas, chegando, inclusive, a um estágio de superação do que é ser negro, nos limites do movimento negro. (SOBRINHO, 2021, p,20)

A perspectiva de análise atravessada pela noção de comunidade imaginada<sup>6</sup> permite compreender a proposta do conceito de nação diferente de uma “comunidade real”, pois não se baseia em interações sociais de seus membros, que por razões práticas não seria possível. Benedict Anderson (2008) aponta que nada maior que um vilarejo pode ser percebido como uma “comunidade real”, sendo impossível todos os seus membros se conhecerem. Nesta perspectiva a nação surge como uma abstração, uma comunidade socialmente construída, imaginada por pessoas que se percebem dentro de um grupo através de diversos mecanismos culturais de identificação.

A mídia é fundamental para a análise de Anderson, que percebe o nacionalismo europeu forjado através dos jornais e romances ao propor um tempo homogêneo e universal em que todos os habitantes de uma nação compartilhassem um sentimento comum. “Essa comunidade também é ‘imaginada’ porque, independentemente das diferenças e da exploração que exista dentro dela, a nação é sempre concebida ‘como uma profunda camaradagem horizontal’” (ANDERSON, 2008, p. 34). Assim, o filme se transforma em produtor de uma comunidade imaginada, pois cria um universo em que o indivíduo, leitor, ou consumidor se insere, mesmo não conhecendo aquela realidade por completo. Neste sentido, o filme “Ôri”, não só relata, mas imagina um quilombo atual, ressignificando o próprio estar no mundo do indivíduo negro.

Em uma câmera de helicóptero, se enquadra a escola de samba Vai-Vai, ao sobrevoar o bairro do Bexiga (Vila de Saracura). De repente o filme corta para dentro de um túnel iluminado, as luzes passam em primeiro plano, em uma câmera provavelmente dentro de um carro, e queimam a lente em pequenos lampejos. Pode-se escutar o início de um samba enredo e, subitamente, aparecem imagens da escola de samba à noite, cheia de foliões. Beatriz continua:

O quilombo é memória que não acontece só para os negros, acontece para a nação. Ele aparece, ele surge nos momentos de crise da

---

<sup>6</sup> A teorização de Anderson foi proposta no âmbito do nacionalismo europeu, em que a sociedade europeia estava passando por profundas mudanças que permitiram essa projeção nacional.

nacionalidade. A nós não nos cabe valorizar a história. A nós cabe ver o *continuum* dessa história. Porque Zumbi queria fazer a nação brasileira, já com índios e negros integrados dentro dele. Ele queria empreender um projeto nacional de uma forma traumática. Mas não tão traumática quanto os ocidentais fizeram, destruindo culturas, destruindo a história dos povos dominados (Transcrição do filme)

A narração permite pensar no filme como um território que foge do controle da colonialidade e está inscrito no corpo e nas técnicas, na forma e na cultura. São corpos territoriais, se pensarmos no conceito de território de Milton Santos, em que a “configuração territorial, ou configuração geográfica, tem, pois, uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais. Esta é uma outra forma de apreender o objeto da geografia.” (SANTOS, 1996, p.39-39)

A visão ontológica de cultura percebe o território como forma de exclusão do outro, como controle colonial. Já o território como um lugar imaginado, no sentido de ser uma comunidade, percebe e assimila as forças políticas e sociais que se inscrevem no processo. Uma perspectiva que lê a cultura através de outra chave, como um processo dinâmico e sua fixação um mito colonial de controle. Ao aquilombar as dinâmicas do filme, se constrói outro lugar, outro território. Um movimento oposto do esforço colonial de excluir o diferente.

149

• A obra entende o corpo negro como uma geografia que se inscreve no agora, na dança dos bailes, nos shows, nos candomblés, nas escolas de samba. Um corpo que é político por origem, por necessidades do próprio ser neste mundo colonial. Escrevendo uma nação imaginada no ato de resistir. Neste sentido, a narrativa do filme não seque uma linha dramática, única, linear, pois ele escapa da própria noção de narrativa, em que um ponto de vista é exposto como o real.

Um corpo que não é só negro, mas também feminino, sendo a narradora uma mulher. Justamente todas as forças e potências que o poder colonial, eurocêntrico, machista e racista, tenta invisibilizar. Um ponto de vista que defende um feminismo negro interseccionado por categorias raciais e de classe, como também “as histórias de vida das populações subrepresentadas, numa defesa de que caberia à mulher negra assumir o pessoal e o político,



justamente no esforço de construir e protagonizar uma história que lhe foi negada até então.” (SOBRINHO, 2021, p.21)

A narradora assinala que havia um papel revolucionário das mulheres nos quilombos, pois cabia a ela colocar as oferendas na floresta, era ela que sustentava a fuga, como também sustentava a continuidade do quilombo através da dádiva da vida. Uma dialética no feminino, que não gera uma tese, em que os opostos não se chocam, mas compartilham ao gera do seu próprio ventre.

O corpo negro pode ser, também em parte, aquele que foge, mas que conquista temporadas de tranquilidade, aquele que se recolhe no terreiro e sai da camarinha refazendo, em movimento, narrativas de divindades africanas; pode ser o jovem que dança sozinho ou em grupo ao som do funk, pode ser a mulher ou o homem que delinea suas tranças ou seu penteado *black*; pode ser igualmente aquele que se “fantasia” de africano num desfile de escola de samba. (RATZZ, 2006, p.66)

Voltando ao filme, encontramos agora a câmera dentro de um carro, como se o filme fosse uma cabeça, observando e interagindo com o mundo. A paisagem vai mudando de acordo com o ritmo do veículo e da montagem. O som do reggae da cena que se passou anteriormente ainda toca ao fundo. A narradora volta a falar: “Há coisas da cultura negra que não estão sendo registradas. Por exemplo, uma frase como essa que é da capoeira de Angola que diz: ‘Vou chegando devagar’. Isso é uma coisa que está no *ethos* da comunidade negra, no seu comportamento, físico, psicológico, diante do real. Então ele chega devagar”. Nesse momento, o som da capoeira ressoa no lugar do reggae e o carro chega a São Paulo, adentrando a cidade, Beatriz complementa: “Ele chega se dando”. O destino da cabeça-câmera é o Feconezú, o Festival Comunitário Negro Zumbi, que conhecemos divagar, em diversos planos.

No festival, Ciro Nascimento, do PURHU (Universalidade pelo Renascimento Humano) inicia uma fala emblemática ao dizer que a sociedade ocidental faliu. Diversos rostos espantados com a fala aparecem enquanto ele continua exaltado: “Agora é o seguinte, nosso povo está morrendo de fome. O nosso povo não pode sair na rua porque a polícia mata. E esses engraçadinhos, esses vigaristas estão aí fazendo discussões sociológicas, conversa fiada,

• 150

trabalho político". A câmera continua nos closes, é possível ver um homem de boca aberta, "Vocês querem ser cegos e acomodados continuem! Era isso que eu tinha pra dizer..." Ele coloca a sua cadeira na mesa e sai enquanto uma parte do público aplaude. Alguns indivíduos da plateia vão para cima de Ciro, iniciando uma pequena confusão.

Depois que o debate é retomado, Benedito Egydio dos Santos Netos faz um discurso que tenta unificar o ambiente. Ele diz: "Eu posso até estar a favor de alguma colocação que o companheiro fez, mas eu me pergunto sem querer levantar polêmica com o senhor, se isso é lucrativo para nós, se nós não estamos fazendo aqui o jogo do colonizador que nos domina até hoje." Ele é aplaudido, mas a cena mostra claramente que não havia uma unidade no próprio movimento negro. Pelo menos não no sentido moderno, centralizador.

Dessa forma, o filme foge dessa dualidade colonial, mais que isso, apresenta esse conflito entre uma esquerda marxista voltada para uma categoria fixa de luta de classes e uma tendência que surge com os estudos culturais dos anos 70, a percepção que existem outras perspectivas nesse caldeirão colonial, como a questão de gênero e de raça.

Após a confissão Beatriz volta em off:

A investigação sobre quilombo se baseia e parte, na questão do poder. Por mais que um sistema social domine é possível que se crie aí dentro um sistema diferencial e é isso que o quilombo é. Só que não é um Estado de poder no sentido que entendemos poder político, poder de dominação, porque não tem essa perspectiva. Cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo. (Transcrição do filme)

151

•

No decorrer da fala acima, o filme mostra alguns integrantes do festival formando uma bateria de escola de samba, um organismo rítmico que reproduz uma dinâmica de autorregulação. Talvez, apresentando outra forma de organização social que escape dessa dualidade do pensamento moderno, uma espécie de anarquismo das comunidades africanas tradicionais, no sentido de propor uma sociedade que não se ergueria através dos conceitos eurocêntricos de nação. Mbah e Igariwey (2018) percebem uma ligação das formas de sociabilidade múltiplas e diversas das sociedades comunais africanas com as formas anárquicas propostas no contexto europeu, que rompem a centralidade e a necessidade de um Estado. As práticas das comunidades ancestrais, antes

mesmo do conceito ser produzido na Europa, já propunham uma espécie de anarquismo “como modo de vida” (MBAH; IGARIWEY, 2018, p.14)

Esse seria o poder anárquico das africanidades através de sua potência comunal, como percebeu Abdias do Nascimento (2003) através do seu conceito de *Quilombismo*, em que os quilombos e as comunidades de terreiro resistem justamente por ter esse caráter de ajuda mútua, de descentralidade, de participação direta, uma perspectiva que já existia nas comunidades tradicionais africanas. Um conceito de comunidade onde todos fazem parte de um mesmo contexto e se ajudam, em uma integrada sensação de pertencimento.

É relevante entender também que essa ideia de quilombo é reflexo da sociedade brasileira do fim dos anos de 1970 e de toda a década de 1980, através de uma complexa relação com as demandas da redemocratização e o ressurgimento de um movimento negro silenciado pela ditadura militar. Produzindo um conceito de quilombo que atravessa o próprio sentido de linearidade e se faz no corpo vivo transatlântico.

## **Conclusão**

Como afirma Christian León, o audiovisual pode atualizar a colonialidade (LEÓN, 2019). Desta forma, estudos de cinema com perspectivas decoloniais são necessários para que a lógica colonial seja ao menos problematizada, e o filme “Ôrí” pode ser um importante instrumento para esse fim. O filme também é um quilombo, onde o espectador é afetado por essa dinâmica plural e descentrada. Ele é um território, uma prática de olhar o mundo múltiplo, aberto.

Como diz Beatriz ao longo do filme, “é importante a imagem para se recuperar a identidade, é importante se tornar visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos.” A autora diz enquanto o filme mostra diversos negros e negras dançando em um baile funk dos anos 1980.

Ponto marcante na obra, é justamente quando ela se volta para a imagem de Beatriz, em que a narradora passa a ser também a personagem, elaborando um complexo movimento de identidade e reflexão acerca do ser negro nessa sociedade. Sobre muitas dessas imagens ela diz não se reconhecer, outras a lembram momentos tristes, como a fotografia de sua primeira comunhão, que ela revela ser a imagem de tudo o que ela buscou não ser.

Já no final do filme, em tom de conclusão, voltamos a semana da Quinzena do Negro. Lá Beatriz volta a discursar em *off*: “Como eu pensava que podia continuar no Movimento Negro, não está sendo aquilo que eu pensei. Mas há um lugar aí, onde tem que entrar a verdadeira luta pela libertação do negro que é a libertação de si próprio”. — Exatamente no fim dessa fala uma fotografia de Beatriz surge. A câmera aproxima nos seus olhos lentamente. — “Do termo inclusive negro, do conceito de negro. Justamente eu vejo negro que pode estar em mim, que pode estar em você, que pode estar em qualquer um outro, não é?”

Outras imagens do rosto de Beatriz aparecem enquanto ela continua: “Os homens são todos iguais. Mas eu não quero fazer bandeira política do negro. Não quero mais porque o movimento não é negro, o movimento é da história.” Como se ela colocasse o filme dentro da história, pelo seu ponto de vista, a câmera agora apresenta um televisor onde passam imagens de guerra, de fome, de diversas mazelas da sociedade, do planeta terra, de satélites espaciais. A trilha ganha uma sonoridade otimista como se o corpo de historiador, através de sua cosmopercepção, revelasse o mundo atravessado por ele. Um momento que apesar de mostrar fortes cenas, os negros, como ela diz, podem falar: “somos nós, somos nós que sofremos(...)”.

O ato revolucionário, que parte do ôri, que aquilomba o mundo, se dá de forma geográfica e paradoxalmente não linear, não histórica, se inscreve no mito, no passado que ressignifica o presente. Como ela vai dizer ainda instantes depois: “A história que eu idealizo é uma história continente, assim como as paredes de um útero que somente curetando pode-se destruir o conteúdo.” Nessa fala, o filme mostra Ogum, orixá que organiza o caos do mundo, dançando, e logo em seguida o carnaval surge mais uma vez. Um rio calmo finaliza o momento quase de transe, Beatriz saúda a terra e os ancestrais.

Assim, o corpo de Beatriz é o filme, como também é a terra, visto por uma perspectiva decolonial, transatlântica, pois as informações, a voz, a identidade que dá o grito libertador na obra são múltiplas, mas é Beatriz,

A voz em *off* finaliza, então, seu monólogo polifônico:

Para ti, comandante das armas de Palmares. Filho, Irmão, pai de uma nação. O que nos destes? Uma lenda, uma história ou um destino? Ho! Rei de Angola Jaga. Último guerreiro palmar. Eu ti vi Zumbi, nos passos e nas migrações diversas. Dos teus descendentes te vi adolescente, sem cabeça, sem rosto nos livros de história. Eu te vejo mulher em busca do meu eu. Ti verei

vagando, oh estrela negra! Oh! Luz que ainda não irrompeu! Eu te tenho no meu coração, na minha palma de mão verde como palmar. Eu te espero na esperança, do tempo que há de vir. (Transcrição do filme)

O som do baile *funk* justo as imagens de negros e negras dançando enceram o filme deixando um rastro de continuidade. O filme, então, também é esse corpo desterritorializado, pois ele apreende essa comunicação transatlântica. Onde o indivíduo experimenta todo um mundo de gostos, de sensações, que se liga diretamente com um “ser natureza”, com um “ser animal”, um “ser vegetal”, um “ser coisa”. É nesse corpo que se escreve um território aquilombado de resistência. Fazer a cabeça, então é religar o passado, futuro e presente.

## Referências

ADEOFE, Leke. Personal Identity in African Metaphysics. In: BROWN, Lee (ed.) **African Philosophy**. New and Traditional Perspectives. New York: Oxford UP, 2004, p. 69-86, de Benilson Souza Nunes.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman, São Paulo: Companhia das Letras. 2008

DELEUZE, G.. **Cinema**: Imagem-movimento Rio de Janeiro: Brasiliense 1985

GERBER, Raquel. **Ôri** [filme]. Angra Filmes Ltda. 1989

JUNIOR, Luiz Alberto Chaves. **Identidades candomblecistas em foco**: a história de vida como axé pedagógico. 2015. 164 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2015.

LEÓN, Christian. “Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais”. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3 n. 2, 2019

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

• 154

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v.26, n.01, p.15-40, abr. 2010

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **The Invention of Women**: making an african sense of western gender discourses. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1997.

MBAH, Sam; IGARIWEY, I. E.(2018). **Anarquismo africano**: a história de um Movimento. Tradução Pedro Gomes de Souza Barros; prefácio Alessandra C. Moraes — Rio de Janeiro: Rizoma.

NASCIMENTOS Abdias do. (2002) **O Quilombismo**. Brasília. Fundação Palmares/OR Editor Produtor

NASCIMENTO, Beatriz. Nossa democracia. In: RATTTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Instituto Kuanza. São Paulo, 2006.

RATTTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Instituto Kuanza. São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton (1996). **A natureza do espaço – Técnica e tempo**. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec.

155

- SILVA, Kaline Cavalheiro da. (2018) Autobiografia x escrita de si = autoescrita. **Revista Letras Raras**, v. 7, n. 1 ISSN: 2317-2347

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. (2021) Ôrí e as vozes e o olhar da diáspora: cartografia de emoções políticas. **Cadernos Pagu**, n.60.

VELOSO, Caetano. Terra. In: *Muito* (Dentro da Estrela Azulada). Rio de Janeiro: Philips Records, 1978. Faixa 1. Disco de vinil. Unida.

Recebido em 22/08/2022 - Aprovado em 25/10/2023

Como citar:

GARCIA MADALEN EIRAS, R. O filme "Ôri": um corpo decolonial aquilombado. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-66777. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/66777>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## **Manet e Mané: Visões da diferença**

GABRIELA DE ANDRADE RODRIGUES

Gabriela Rodrigues é doutoranda em História da Arte, mestra em Filosofia, especialista em Gestão Cultural, licenciada em Artes Visuais e bacharel em Direito. É escritora, artista, produtora cultural, curadora independente e pesquisadora nas áreas de História da Arte, Estética, Gênero e Anarquismo. Possui dois livros publicados, "Launa" e "Educação Anarquista em Cultura Visual", além de ter organizado o livro "Uma possível poética da Fuleragem" da artista Camila Soato. Foi educadora social de Artes na Secretaria de Desenvolvimento Social do DF (SEDEST-DF), analista no Ministério da Cultura (MinC) e professora do Instituto Federal de Brasília (IFB). Possui artigos científicos publicados em periódicos acadêmicos de Filosofia e Humanidades da Universidade de Brasília (UnB), Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Estadual Paulista (UNESP). Em 2022, realizou a curadoria da exposição "Isso que vocês chamam de amor é, na verdade, trabalho não pago" de Camila Soato, na Galeria Alfinete (Brasília-DF). Em 2023, foi curadora da exposição "Piriquitão Night Club: o patriarcado é um saco" da mesma artista, na Galeria Zipper (São Paulo-SP).

Afiliação: Universidade de Brasília

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4540444540033349>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9553-9540>



## • RESUMO

O artigo realiza uma análise comparativa entre obras do pintor modernista Édouard Manet e releituras da pintora contemporânea Camila Soato. Num primeiro momento, realiza-se uma introdução ao formalismo de Clement Greenberg e a concepção histórico-social de T. J. Clark. Posteriormente, demonstra-se uma crítica feminista à historiografia da arte por meio de Griselda Pollock. A noção de espaço é tratada com relevo e aprofundada por uma análise que ultrapassa o tratamento pictórico e se assenta sobre uma abordagem contextual. O diálogo perpetrado entre o pintor e a pintora evidenciam os mecanismos de um sistema de diferenciação e hierarquização de gêneros e sexos. Por fim, a percepção de Audre Lorde apresenta possibilidades de subversão e evidencia a potência estética e política de Soato.

## • PALAVRAS-CHAVE

Camila Soato, feminismo, historiografia da arte, Manet, pintura.

## • ABSTRACT

The article makes a comparative analysis between works of the modernist painter Édouard Manet and reinterpretations of the contemporary painter Camila Soato. At first, an introduction to Clement Greenberg's formalism and T. J. Clark's social-historical conception is carried out. Subsequently, a feminist critique of art historiography is demonstrated through Griselda Pollock. The notion of space is treated with emphasis and deepened by an analysis that goes beyond the pictorial treatment and is based on a contextual approach. The dialogue perpetrated between the painter and the female painter evidences the mechanisms of a system of differentiation and hierarchy of genders and sexes. Finally, Audre Lorde's perception presents possibilities for subversion and highlights Soato's aesthetic and political power.

## • KEYWORDS

Art historiography, Camila Soato, feminism, Manet, painting.

• 158

## Introdução

A partir de um diálogo entre releituras da pintora contemporânea Camila Soato (1985-) e as obras originais de Édouard Manet (1832-1883), pretende-se evidenciar o funcionamento do sistema de diferenciação e hierarquização de gêneros que forma e é formado pela cultura. Assim como, intenta-se analisar as estratégias perpetradas por mulheres artistas para disputar estruturas sociais como a historiografia da arte.

A revisão inicial do formalismo de Clement Greenberg (2001) se mostra essencial para o entendimento da maneira como a historiografia da arte formulou parâmetros que justificassem a canonização de algumas imagens e artistas, excluindo toda uma diversidade de existências da história visual. Partindo de pressupostos universais, fundamentados em critérios supostamente imparciais de análise puramente estética, o formalismo teria contribuído para legitimar e perpetuar um recorte específico de identidade, inaugurado pela figura do *flâneur* no modernismo.

A concepção histórico-social de Timothy James Clark (2004) possibilitou uma compreensão mais contextual do conjunto de transformações que permearam os movimentos artísticos na França do início do século XX. O autor faz uma análise inicial sobre as transições políticas que ensejaram nas mudanças geográficas e sociais em Paris para, posteriormente, compreender como essas renovações foram transfiguradas para o âmbito artístico. A partir dessa compreensão, T. J. Clark (2004) conduz sua análise sobre a *Olympia* (1863) de Manet, na qual o autor tenta demonstrar que a noção de classe transparece na obra por meio do tratamento dado à nudez.

A pintora brasileira contemporânea Camila Soato realiza uma reinterpretação da pintura de Manet, utilizando sua técnica tipicamente escrachada, conduzida pelo método que nomeia como “fuleragem”<sup>1</sup>. A contemporaneidade da tela é enfatizada pela presença dos rastros do fazer, pela bidimensionalidade evidenciada por espaços sem adição pictórica. A

---

1 Termo desenvolvido a partir do conceito de “fuleragem”, criado pelo grupo brasileiro de pesquisa Corpos Informáticos, para se referir às performances realizadas por eles: ações efêmeras, muitas vezes descomprometidas com o registro, contra o mercado de arte e aberta às contaminações. Também visa desmistificar lugares convencionais, transformando-os em espaços de arte.

artista faz referência à controvérsia em torno do corpo e do sexo feminino, proposta por Manet, mas acrescenta outras narrativas ao se representar junto à Olympia. A pintura é, ao mesmo tempo, uma releitura e um autorretrato. Assim, Soato realiza um ato político por meio da sua prática pictórica, se insere visual e virtualmente na história da arte.

Griselda Pollock (2008) desenvolve uma crítica à história social da arte, apresentada por Clark (2004), devido à naturalidade com que o autor aceita a suposta masculinidade universal do espectador de arte. Apesar do avanço proporcionado pela história da arte de inspiração marxista, o posicionamento secundário da análise de gênero em relação à classista, efetuado pelo pensador, impede uma revisão aprofundada da historiografia da arte. Pollock propõe, então, uma tripla noção de espaço para complexificar a abordagem contextual.

A partir das considerações da autora, apresenta-se outras duas releituras combinadas a autorretratos da pintora Camila Soato que dialogam com obras de Manet. Na obra *Monet, Manet e Mané*, a pintora evidencia a maneira crítica com que se insere na história da arte. Na obra *Cafajestes* subverte a dinâmica objetificante do olhar, presente em muitos quadros de Manet e no próprio cotidiano de muitas mulheres de antes e agora. Assim, pretende-se, neste texto, evidenciar os mecanismos de diferenciação e hierarquização de gêneros e sexos presentes no âmbito da arte historicamente. Por fim, destaco também a concepção de Audre Lorde (1984) sobre o poder do uso do erótico que evidencia a potência estética e política de Soato.

• 160

## **O Manet: Modernidade e Modernismo**

Em certo modernismo, a produção pictórica consistiu numa investigação do que poderia ser feito com valores e estímulos transfigurados sobre uma superfície plana, mais que isso, que tipos de jogos seriam possíveis nessa prática. A pesquisa muitas vezes foi realizada a partir de produções do passado e, nesse sentido, um jogo dialético foi realizado ao se alterar, pressionar ou colocar em xeque parâmetros de toda uma antiga economia visual. Contudo, tal entendimento não se confunde com uma noção de ruptura.

Clement Greenberg (2001), influente crítico de arte americano, defendeu que o modernismo nunca pretendeu uma ruptura com o passado, mas significou uma continuidade da tradição. O autor identificou o modernismo

como o movimento que mais intensificou o processo de autoanálise iniciado com o filósofo Immanuel Kant. De origem iluminista, a autocrítica modernista poderia levar a arte a se resumir ao entretenimento se não tivesse conseguido situar seu valor em si mesma. A essência do modernismo subsiste na utilização dos métodos característicos de uma disciplina para limitá-los mais firmemente em suas competências, ao invés de romper com esses métodos pura e simplesmente. Cada expressão artística deveria demonstrar sua competência por conta própria. Assim, ficou evidente que, a cada área da arte, o que valia era sua unicidade, o que era próprio à natureza de seus meios. “‘Pureza’ significava autodefinição, e a missão de autocrítica nas artes tornou-se uma missão de auto-definição radical” (GREENBERG, 2001. p. 2).

Esse modernismo atentou para as limitações próprias da pintura: a planura da superfície, o formato do suporte, as especificidades da tinta. Contudo, para o autor, foi a ênfase dada à planaridade da superfície que definiu o modernismo em si mesmo, pois a superfície plana era a condição única e exclusiva da arte pictórica. Deste modo, os/as pintores/ras modernistas conseguiram evidenciar a qualidade pictórica de suas produções não ao abandonar a reprodução de objetos reconhecíveis, mas ao rejeitarem a similitude do espaço que esses objetos podiam ocupar. A representação de objetos identificáveis não afetava essa busca, pois ela se baseava nas associações possíveis entre todas as entidades reconhecíveis – entre as quais se inclui a própria pintura. Assim, a ilusão tridimensional não é negada totalmente no modernismo, mas é relacionada com a ênfase da bidimensionalidade da pintura.

Greenberg (2001) quis demonstrar que o modernismo foi capaz de transformar possibilidades estéticas em práticas empíricas, o que teria permitido que fatores considerados fundamentais para a experiência artística fossem deixados de lado sem que a produção pictórica perdesse sua aptidão em proporcionar uma experiência estética em essência. Deste modo, o crítico defendeu que modernismo contribuiu para o estabelecimento de um valor próprio para a arte e, conseqüentemente, sua autonomia.

Contudo a arte não possui valores próprios por si, baseados em fundamentos estéticos somente. A arte é essencialmente um fenômeno social e participa ativamente de todas as dinâmicas de poder que permeiam as sociedades. Operações como essas travestem a produção artística com uma

roupagem sobre-humana e naturaliza mecanismos de criação e manutenção de privilégios utilizados por diversos grupos ao longo da história da arte.

O historiador social T. J. Clark (2004) realizou uma pesquisa sobre a história da arte francesa sob uma perspectiva diversa da usual investigação formalista, na qual analisou as práticas artísticas de acordo com as influências sofridas pelas transformações políticas que ajudaram a estabelecer a modernidade. Deste modo, não alijou de seu trabalho a investigação material dessas atividades, ao mesmo tempo em que considerou o contexto socioeconômico em que a produção ocorria.

Clark (2004) não foge à acepção do modernismo como uma investigação sobre a superfície chapada do tratamento pictórico, mas se indaga sobre o porquê dessa preocupação. O motivo que levou a tornar a bidimensionalidade da pintura um valor estético. Para além de uma questão física ou óptica, o tipo de procedimento modernista foi, muitas vezes, visto como uma afronta ao burguês comum. A falta da perspectiva clássica constituía uma barreira que o impedia de participar de um espaço apartado da vida comum, carregado de significados coerentes com os desejos desse agente. Para o autor, na sociedade capitalista, a classe figura a representação social em torno da qual todas as outras se organizam, um fator determinante na vida social de um indivíduo. Esta classificação se apoia na efetiva posse ou alijamento dos meios de produção, consiste numa situação relativa e não inerente.

A obra *Olympia* foi produzida em um contexto histórico de instabilidade e mudanças sociais. A cidade de Paris era submetida a um forte processo de modernização urbana encetado por Napoleão III e o barão Haussmann, o que acarretou transformações estruturais e socioeconômicas. Para a população como um todo, não havia uma perda de status social propriamente dita, apesar dos processos de gentrificação e setorização engendrados pelo novo planejamento urbano, mas uma incapacidade em se definir o que significava, na nova ordem parisiense, a atual situação social – o que reforça o aspecto relacional da concepção de classe.

A representação pictórica da prostituta já era lugar-comum na época, mas o status social dessa categoria personificava cada vez mais a modernidade em sua instabilidade, pois se deslocava gradativamente da marginalidade para os espaços centrais da sociedade. O quadro de Manet proporcionou pistas precárias ou incoerentes dos aspectos sociais e sexuais de uma identidade contraditória, o que na opinião do autor, tornou a obra um marco da arte

moderna. Pistas inconsistentes por conceder “vários lugares dos quais o espectador poderia se apropriar de sua ficção principal, mas eles acabavam se mostrando variados demais; direi que eram contraditórios e inabitáveis” (CLARK, 1984. p. 130).

No salão parisiense de 1865, Manet expôs *Olympia* e *Jesus insultado pelos soldados* lado a lado, o que causou grande indignação e escárnio entre críticos e público em geral. Não somente pela junção de temas tão contraditórios, a pintura da mulher causou primordial desconforto. Apesar de generalizadas, as representações das cortesãs ou prostitutas propriamente ditas se assentavam em imagens abstratas que faziam referências claras às musas clássicas. Contudo, para a maioria dos críticos da época, a prostituta de Édouard Manet trazia as marcas da classe trabalhadora em sua pele, demarcação que não pode ser afirmada sem alguma inconsistência pela própria instabilidade que a imagem carrega.

Não obstante, Manet faz uma evidente referência à *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano Vecellio (1488-1576) por meio da postura da mulher retratada e da reconfiguração moderna dos acessórios e coadjuvantes da tela. De qualquer maneira, o tratamento que o pintor dispensou ao olhar e a mão que cobre o sexo da prostituta são inteiramente diferentes, melhor, diametralmente opostos. O sonolento cão de estimação da pintura de Ticiano é substituído por um arredio e crispado gato negro, único signo que, para Clark, poderia evocar uma presença fálica na pintura de Manet – e que, em Ticiano, está presente no olhar desejoso e na mão que envolve uma ausência no sexo da figura feminina em primeiro plano.

Se a musa de Ticiano “representava o desejo do homem e a desejabilidade da mulher” (CLARK, 1984. p. 184), a *Olympia* de Manet marcava a presença de uma sexualidade própria e de um desejo controverso. No primeiro, o nu é casto e impessoal, no outro, é particular e, por isso, imoral. Em um, colabora para o desejo sexual do espectador masculino, noutro, expõe o desconforto desse desejo. Para o autor, o quadro de Manet trata sobre o poder sexual e a beleza de *Olympia* em relação ao fato dela ser uma mulher.

A façanha da *Olympia*, eu diria, é que ela confere a seu objeto feminino uma sexualidade particular, em oposição a uma sexualidade geral. Essa particularidade deriva, a meu ver, não de haver *uma ordem* referente ao

corpo na cama, mas de haver inúmeras, e nenhuma delas estabelecida como a dominante. Os signos de sexo estão presentes em abundância, contudo não conseguem, por assim dizer, somar-se uns aos outros. O sexo não é evidente e inteiriço na *Olympia*; o fato de uma mulher ter um sexo – e certamente Olympia tem um – não a torna de imediato *uma coisa* a ser apreendida visualmente por um homem: seu sexo é uma construção de algum tipo, ou talvez a incongruência entre vários (CLARK, 1984. p. 191).

O contraste seco, com claros-escuros acentuados, é observado no sombreamento da mulher em primeiro plano. Contudo, o tratamento modernista foi julgado moralmente por muitos críticos, o que levou a considerarem Olympia, uma prostituta suja e de classe inferior. O procedimento inusitado realizado pelo pintor levou até ao questionamento sobre a feminilidade da personagem, considerada masculinizada em sua postura de autodeterminação. A releitura contemporânea da pintora Camila Soato (Figura 1) realiza operação análoga à de Manet, mas traz elementos atuais à controvérsia em torno do corpo e do sexo feminino, pois a artista representa ela mesma, numa postura escrachada, junto à Olympia.

## **A Mané e a contemporaneidade**

Um dos traços eminentemente modernistas apontado no quadro de Manet foi o tratamento apurado em algumas partes da imagem e, em outros, um procedimento quase que inacabado ou pouco ilusionado, o que teria transparecido a planaridade da pintura e evidenciado o processo de produção pictórica. Na tela de Camila Soato, a planura da pintura é levada até seu último grau com pedaços de tela sem qualquer aplicação de tinta. Ainda, a planaridade é reforçada pela adição de listras sem sombreamento sobre uma superfície nua.

• 164

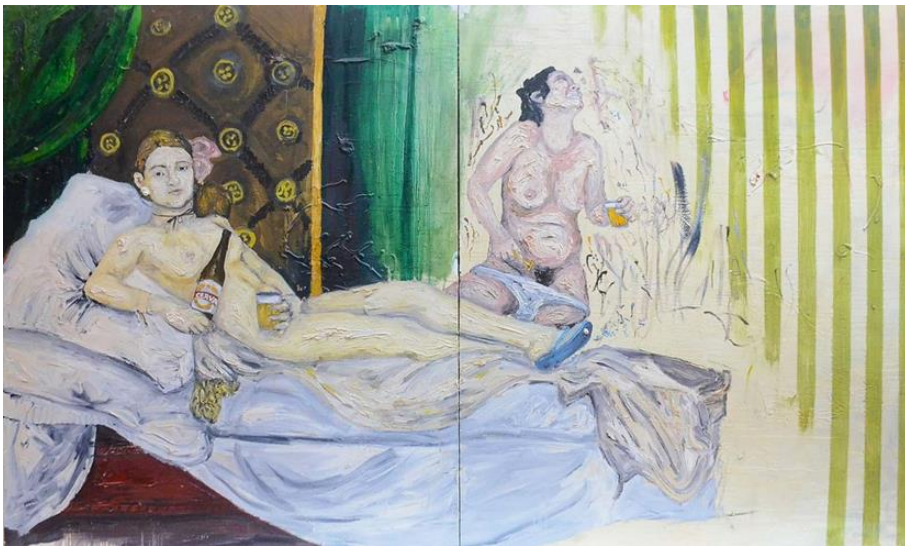


Figura 1. Camila Soato. O que é isso novinha?! - Tomando umas 3 ou 9 com Olympiá no boteco do ovo colorido, 2015. Óleo sobre tela. 250 x 150 cm. Fotografia da galeria Alphaville.

Se em Manet as marcas do fazer são reveladas por imagens com pouco tratamento pictórico, na pintura de Soato, o processo de produção convive com a representação imagética e constitui mais um dos elementos presentes. O pincel é limpo diretamente sobre tela ao longo do processo de feitura e os escorridos de tinta não são apagados.

Por seu turno, as linhas demarcadas pela falta de gradação no claro-escuro do pintor modernista são substituídas pela aplicação abundante de tinta em algumas partes da tela de Soato. A massa de matéria faz contraste com a ausência completa. Por meio de outros tipos de tratamento, a instabilidade e a incongruência continuam representadas na pintura contemporânea, apesar de não mais se assentarem na forte oposição entre o preto e o branco.

Na obra de Camila Soato, as figuras a receberem maior tratamento volumétrico são as mulheres. Tudo evoca a dissimulação da pintura pelo realce das marcas do fazer, menos a imagem de Olympia e da própria artista que possuem maior materialidade no espaço pictórico. A prostituta ganha volume e um mamilo que antes era quase ausente. A parte solta do cabelo de Olympia, que se funde ao biombo no quadro de Édouard Manet – e que, para Clark, suaviza inesperadamente um rosto enrijecido pela ausência dos longos e fartos



cabelos que geralmente emolduram os rostos das musas – em Soato está presente de uma maneira simples e natural. Assim como a presença da prostituta que se reclina à vontade na cama enquanto segura seu copo e a garrafa de “cerva”.

No quadro contemporâneo, a mão tensionada de Olympia que marcou seu sexo e tanto escandalizou os críticos franceses do século XIX é substituída pela mão que carrega displicente uma cerveja. Se a prostituta de Manet lidou com a presença de um olhar masculino sobre seu sexo, nudez e classe, a prostituta de Camila Soato parece simplesmente não se importar com esse olhar ou qualquer opinião sobre sua pessoa. Não que esse olhar não esteja presente ou representado no quadro da pintora contemporânea, tanto a prostituta quanto a artista, que parece rir silenciosamente enquanto bebe e se depila, possuem consciência desse espectador masculino que a observam, entretanto, sua presença simplesmente não lhes diz nada.

A *Olympia* de Manet já subverteu a representação pictórica da nudez feminina ao figurar uma prostituta que destaca o domínio do seu próprio sexo, que evidencia o olhar de um espectador burguês masculino, que expõe a realidade claustrofóbica de um quarto qualquer destinado à mercantilização do sexo. Soato dá um passo além ao representar a si própria num ato doméstico, íntimo e corriqueiro, ressalta a naturalidade do seu sexo e se afasta ainda mais da objetificação do corpo feminino. Subverte a situação ao representar duas mulheres bebendo, que se divertem sem notar a suposta presença masculina, ao ocuparem um espaço público e hostil à presença feminina: tanto o boteco, indicado pelo título da obra; quanto o espaço da historiografia da arte, assinalado pela representação da própria pintora.

• 166

## Visões da diferença

De acordo com a historiadora da arte Griselda Pollock (2019), T. J. Clark realiza uma análise em direção à perspectiva feminista, mas aceita o espectador masculino com uma naturalidade que impede uma compreensão mais profunda dos mecanismos históricos e sociais que envolvem a produção modernista. É notável a profusão de obras manufaturadas nesse período que tratam do aspecto comercial da sexualidade, mas Clark se furta à investigação desse fenômeno sob o viés das dinâmicas de gênero, exatamente por aceitá-las como manifestações naturais.

A autora afirma que, ao estabelecer o espectador masculino como consumidor primordial da obra *Olympia*, faz-se necessário compreender a posição feminina implícita nessa concepção. Nesse sentido, o escândalo causado pela exposição da pintura se deve mais pela provável presença de damas burguesas no respeitável ambiente do salão, do que pela fruição dos cavalheiros familiarizados com a realidade boêmia.

A burguesia se estabeleceu como classe política e social por meio da diferenciação, mecanismos de definição mútua, das categorias socioeconômicas e de gênero. Esses sistemas se contradizem e se determinam relativamente por meio de táticas sociais históricas, que se travestem de uma ordem intrínseca e determinista para naturalizar o que, em realidade, constituem dinâmicas socioeconômicas de diferenciação e hierarquização.

Nesse sentido, tanto o mapeamento geográfico das cidades modernas, quanto a separação entre as esferas públicas e privadas, com suas categorias de ocupantes cabíveis, foram essenciais para o estabelecimento do estilo de vida burguês, a modernidade e o modernismo. Para além disso, à proporção que se estabelecia a ideologia da domesticidade foram se difundindo os códigos de comportamento pertinentes aos sujeitos que ocupavam as diferentes esferas sociais e geográficas – entre os quais, o feminino e o masculino, compostos pelos signos que constituíam e foram constituídos pela ordem social, política e econômica em ascensão: a burguesia, o capitalismo e a modernidade.

167

•

No entanto, esses territórios da cidade burguesa não eram apenas gerados por uma polaridade entre masculino e feminino. Eles se tornaram locais de negociação de identidades de classe pautadas pelo gênero. Os espaços da modernidade são aqueles onde a classe e o gênero interagem de maneiras críticas, uma vez que são palco das trocas sexuais. (...) Eles são, como as obras canônicas indicam, os espaços marginais ou intersticiais onde os campos do masculino e do feminino se cruzam e estruturam a sexualidade no âmbito de uma ordem de classes (POLLOCK, 2019. p. 132).

Considerando o contexto socioeconômico e de gênero do produtor de arte, seu processo de interação com materiais e as influências de tradições, convenções técnicas e conotações ideológicas de tema, o modernismo não só

representou o registro das contradições e determinações de uma nova ordem, mas contribuiu para o seu estabelecimento.

Griselda Pollock (2008) amplia a noção de espaço, como uma categoria de análise da história da arte, para uma definição de espacialidade que abarca espaços sociais, representados e imaginados numa prática artística. Assim, o espaço representado consiste no espaço da cidade e as suas estratificações entre esferas públicas e privadas. O espaço imaginado se refere à construção pictórica de imagem social em um retângulo bidimensional. Já o espaço social engloba tanto o espaço físico, econômico e psicossocial de um produtor(a) de arte, quanto seu contexto histórico e geográfico.

Deste modo, Pollock intenta transformar o modo como a análise da história da arte é realizada, permitindo uma perspectiva feminista que não somente reforce os parâmetros masculinistas que pautam as relações sociais e, por consequência, solidificaram a história da arte. Uma historiografia da arte feminista não consiste somente na mudança do objeto de estudo da história da arte, dado que a supressão da mulher dessa disciplina e espaços relacionados não constituiu num mero acaso, mas foi o resultado de um sexismo estrutural que produziu e perpetua a diferenciação e hierarquia entre gêneros.

A historiografia social da arte permitiu novas formulações sobre a produção cultural, principalmente sob um viés marxista de análise, proporcionou novos paradigmas para a estruturação de uma perspectiva feminista de pesquisa. Contudo, endossada pelo próprio T. J. Clark, a concepção social da história da arte compreendeu a investigação feminista como um complemento ao exame primordial pautado pela lógica de classes, ignorando que a diferenciação e hierarquias de gênero contribuíram ativamente para o estabelecimento do capitalismo e suas estratificações.

• 168

As divisões sexuais embutidas nos conceitos da arte e do artista fazem parte dos mitos e ideologias culturais peculiares à história da arte. Mas eles contribuem para o contexto mais amplo de definições sociais de masculinidade e feminilidade e, portanto, participam no nível ideológico da reprodução de hierarquia entre os sexos. É esse aspecto da história da arte que os estudos marxistas nunca abordaram (POLLOCK, 2008. p. 30, tradução nossa).

A concepção marxista entende a obra de arte como um objeto que produz e condiciona seu consumo. Para além de uma criação individual, o trabalho artístico produz mais do que um objeto, mas uma prática. Nesse sentido, práticas culturais são sistemas de significação que produzem sentidos, ao mesmo tempo em que direcionam suas representações.

A cultura é o âmbito em que as imagens e definições de uma determinada realidade são produzidas, contudo, essas produções podem ser mobilizadas para legitimar relações de dominação presentes na sociedade. A historiografia da arte, como um aspecto da própria produção cultural, não foge dessa possibilidade. Por conseguinte, noções como genialidade e demais critérios de qualidade estética foram forjados sobre bases que perpetuam a exclusão da mulher dos espaços da arte e simultaneamente justificam a aclamação da produção artística masculina.

## Diferenças do olhar

Édouard Manet realizou operação parecida à efetuada no quadro *Olympia* em *O almoço sobre a relva* (1863), tão condenada quanto a primeira que fora exposta no Salão dos Recusados de Paris (1863). Nessa obra o pintor modernista também evidencia as marcas do fazer ao aprofundar o tratamento pictórico em algumas partes da tela e, em outras, deixar a impressão de quase inacabamento. Realiza o mesmo sombreamento cru que ressalta os claros-escuros e linhas da figura em primeiro plano. Evidencia a nudez feminina consciente do observador masculino em contraste aos acompanhantes masculinos vestidos que se divertem alheios. Apresenta a realidade da mercantilização do sexo sem, novamente, se furtar de carregá-la com as incertezas e incongruências que lhe são inerentes.

Essa também é uma obra que foi alvo de referência para que a artista Camila Soato pudesse expor sua perspectiva. Contudo, nessa segunda pintura, realiza uma complexa composição de imagens, em que relaciona diferentes signos interligados pelo seu tom jocoso característico. Em realidade, o trabalho de Soato não se resume a um ponto de vista individual, como um exemplar da “arte feminina” ou a representação de uma vivência própria, da experiência específica de um corpo generificado. A produção da artista estabelece diálogos e embates com a própria historiografia da arte mediante releituras que, além de evidenciar o aspecto político dessas imagens, expõem incongruências por meio

do ridículo ou evocam outras questões sociais pelo inter-relacionamento com outras imagens.

Na obra *Monet, Manet e Mané* (Figura 2), Camila Soato se insere na história da arte de maneira cômica e inferiorizada ao se denominar a “mané” na linha sucessória das releituras modernistas. O termo “mané” é um brasileirismo, um termo informal e pejorativo. Destaca-se que consiste num substantivo masculino e significa: “1. Sujeito tolo, menos inteligente ou com pouca capacidade intelectual. 2. Sujeito desleixado ou displicente com suas coisas ou com si mesmo” (MANÉ, 2021). Ao se intitular desta maneira, a artista expõe a impossibilidade inerente à formatação da historiografia da arte de abarcar e compreender a produção feminista de arte. A produção de uma mulher será sempre considerada inferior se contrastada aos padrões produzidos por esta história e, por isso, a artista realiza tratamentos pictóricos de forma “desleixada”, deixa evidente seu processo criativo tanto para explicitar essas incongruências, quanto para se inserir de maneira contraditória em uma historiografia pautada por padrões masculinistas.



• 170

Figura 2. Camila Soato. *Monet, Manet e Mané*, 2015. Óleo sobre tela. 250 x 450 cm. Fotografia do Catálogo *Brasilidade pós-modernismo* (Centro Cultural Banco do Brasil)

Novamente, espaços de tela sem tinta são apresentados com manchas causadas pela limpeza do pincel sobre a superfície, assim como, escorridos

não apagados e listras sem tratamento ilusório. Há ainda um esboço a carvão que não recebe pigmento algum, figurando uma espécie de entidade oculta na composição. A imagem representa o orixá Logunedé, que apresenta em suas características qualidades femininas e masculinas. Sob esta representação, há uma figura com a postura de uma santa católica, mas fortemente maquiada e com um manto com as cores do arco-íris – símbolo do movimento LGBTQIA+. Ao lado das figuras, um prato de comida disposto como uma oferenda. A artista materializa no centro da tela representações que remetem à subversão da dualidade do sexo. Soato santifica e exalta símbolos que subvertem o sistema de diferenciação e hierarquização de gêneros.

Desta vez, a artista aparece nua substituindo o personagem masculino no almoço sobre a relva que se comporta de maneira mais à vontade com a situação. Contudo, a artista veste chinelos e enfia o dedo no ânus de um cachorro que aparece na cena. A imagem ridiculariza completamente a aura respeitosa que envolve somente os personagens masculinos da pintura de Manet, mas o faz através da exposição cômica da própria artista. Assim, Soato joga com a posição da mulher produtora de arte, que lida com uma historiografia povoada por imagens objetificadas de si.

Do lado direito da tela, a artista é novamente representada com os seios à mostra, o que reforça a presença do próprio gênero, mas vestindo calças, uma vestimenta reservada ao masculino a séculos atrás. Camila Soato equilibra um vaso de coqueiro na cabeça e encara o espectador como se esta fosse a única maneira em que conseguisse ser percebida. Ao fundo da releitura de Manet, se figura novamente, substituindo a personagem que está dentro d'água com roupas íntimas, mas desta vez, a artista se representa completamente vestida carregando comicadamente um galão d'água. Na pintura do modernista, a mulher ao fundo é observada sem o saber, reforçando o apelo erótico do olhar voyeurístico. Soato, mesmo que também alheia ao olhar invasivo, se representa completamente vestida numa postura agachada displicente, o que interrompe o jogo sexual perpetrado por Manet.

A dinâmica do olhar possui relevo no sistema sexual de diferenciação. No século XIX, a reputação de uma mulher poderia ser destruída por um simples olhar, as pinturas de Manet frequentemente retratam mulheres que encaram o olhar inquisidor do espectador, supostamente masculino, como uma obrigação subserviente. Em outra releitura de Manet (Figura 3), a pintora contemporânea

Camila Soato explicita a dinâmica sexual do olhar ao se retratar na obra *O balcão* (1868) com olhos esbugalhados que encaram o observador.

O tratamento pictórico característico da artista é o mesmo: tela crua aparente, limpezas de pincel sobre a própria estrutura, listras que reforçam a planaridade, volumetria intensa por meio de grossas camadas de tinta. Novamente só algumas das personagens recebem o forte procedimento volumétrico, a própria artista e o casal de cachorros que copulam. O balcão de Manet é quase todo reproduzido mas, uma vez mais, a artista se furta a reproduzir o contraste excessivo do pintor modernista. A contemporaneidade da artista se assenta no contraste entre ausência e presença, diferente do claro-escuro de Édouard Manet. O contraste ainda está presente, mas de maneira mais sutil e condizente com a incongruência da posição social e sexual ocupada pela artista.



• 172

Figura 3. Camila Soato. “Cafajestes”, 2015. Óleo sobre tela. 180 x 130 cm. Fotografia da Zipper galeria.

Contudo, se na tela modernista nenhuma das figuras representadas encaram o espectador, na tela de Soato quase todos os personagens fitam insistentemente esse observador. Os cachorros copulando o encaram, a mulher que ajusta suas luvas o observa entediada. A graciosidade feminina é substituída por posturas de mulher e o homem burguês, pela representação da artista que posa debochada de cuecas aparentes, com pequenos corações vermelhos, e a sua despojada cerveja. Sua mirada é cômica, aviltante e insubordinada. Um olhar que ridiculariza a perspectiva do voyeur, desejoso, invasor, inquiridor, eroticamente agressivo e, predominantemente, masculino.

Audre Lorde nos fala dos usos do erótico como potência no ensaio *Usos do erótico: o erótico como poder* (2020). A autora salienta que o erótico diz respeito à intensidade e completude do que fazemos e não, o que fazemos propriamente dito. “Com a celebração do erótico em todos os nossos esforços, meu trabalho passa a ser uma decisão consciente – uma cama tão desejada, na qual me deito com gratidão e da qual me levanto empoderada” (LORDE, 2020. p. 69). Mas Lorde alerta para o fato de que uma demanda interna pela excelência do erótico não deve ser confundida com a exigência do impossível – tendo em vista que nossos padrões produtivos foram construídos sobre as bases de uma sociedade patriarcal, qualquer parâmetro é inalcançável para a mulher pelo simples fato dela não ser um homem.

E mais, adverte que mulheres são ensinadas a desassociar o erotismo de todas as demandas vitais de suas vidas, menos a do sexo. O sistema capitalista, como uma estrutura fundamentalmente econômica, redefine suas relações a partir da lógica do lucro, assim como a satisfação pessoal. O sistema patriarcal, compreendido como uma organização social estruturante do sistema capitalista, reforça o uso do erótico a serviço do poder masculino. O uso do erótico feminino se restringe à utilização externa pelo homem. Assim, o usufruto produtivo desse erótico é desviado para funções subalternas de trabalho e sexo. À mulher, é furtado o encanto pela vida, pela satisfação e pela realização.

Audre Lorde destaca que, ao ignorarmos o uso do erótico em nossas produções, no desenvolvimento e manutenção de um poder próprio, na própria interação com a vida e outras pessoas, ignorando a satisfação dos próprios desejos, nos objetificamos e objetificamos as outras mulheres a nossa volta. Nos afastamos do gozo da satisfação e da realização do erótico como potência própria. Algo que T. J. Clark vislumbrou na Olympia de Manet, mas não pode



compreender integralmente por naturalizar posições produzidas por dinâmicas sociais.

## Conclusão

Assim como o título e as operações estéticas da obra *Monet, Manet e Mané* indicam, Camila Soato se insere formalmente e criticamente numa historiografia marcada pela construção de um sujeito que exclui a possibilidade de seu gênero. Clement Greenberg elaborou uma linha evolutiva e teleológica para o modernismo europeu a fim de justificar a inserção da arte que vinha sendo produzida em seu contexto geográfico e temporal numa historiografia consagrada. Soato estabelece relações formais com um pensamento, que por muito tempo conduziu as análises sobre a história da arte, ao evidenciar a bidimensionalidade da pintura e explicitar os processos que envolvem a feitura do seu trabalho.

Sua inserção nessa historiografia é ao mesmo tempo estética e crítica, sua produção explora elementos modernistas em gradações acentuadas pela própria intensificação dos componentes da pintura: partes de tela sem adição pictórica, rascunhos de desenhos e listras que exacerbam a planura; grossas massas de tinta que figuram imagens e registram tanto paletas quanto a diluição de pincéis carregados. Sua pintura é eminentemente contemporânea, mas inscrita na historiografia de um determinado modernismo – não porque deseja reafirmá-lo, ao contrário, para estabelecer um diálogo crítico com a narrativa estética e social que o fundamentou.

Não por acaso, Soato escolheu as obras de Manet para empreender releituras com seus autorretratos. T. J. Clark também o escolheu como um símbolo do processo de ascensão e estabelecimento da classe burguesa francesa, modelo de organização social que seria exportado mundialmente por diversos mecanismos culturais. Contudo, como denunciado por tantas historiadoras da arte feministas, entre as quais destacamos Griselda Pollock, Clark presumiu a universalidade de um espectador masculino e, assim, naturalizou o próprio mecanismo que engendrou essa possibilidade. Em sua releitura da *Olympia*, Camila Soato dialoga com essa suposta universalidade masculina ao subverter os elementos eróticos utilizados para sedução e sujeição, ao mesmo tempo, corrobora com a real diversidade do olhar ao

• 174

evidenciar escrachadamente essa erotização objetificada/objetificante e estabelecer um ambiente de naturalidade e cumplicidade entre mulheres.

Além de se inserir em uma historiografia da arte como mulher produtora de arte contemporânea, Soato subverte os parâmetros masculinistas arraigados neste sistema e, por isso, se estabelece como artista feminista, propositora de novos paradigmas, criando um espaço próprio na história da arte. Paralelamente, a “fuleragem” da sua produção resgata uma potência erótica, própria da criação, e nos permite vislumbrar utopias de liberdade e subversão.

## Referências

ARRUDA, Tereza de. **Brasilidade pós-modernismo = Postmodernism  
Brazilianness**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2021.

CLARK, T. J. **Pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 (1984). Tradução José Geraldo Couto.

GREENBERG, Clement. **Pintura Modernista**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001 (1960). Disponível em:

- 175 • <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2018/03/greenberg-pintura-modernista1.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In: **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020 (1984).

MANÉ. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/mane/>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; et. al. **Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia**. São Paulo: MASP, 2019 (1988). vol. 2.

POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2008 (1988).

Recebido em 16/10/2022 - Aprovado em 03/09/2023

#### Como Citar

DE ANDRADE RODRIGUES, G. Manet e Mané: Visões da diferença. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-67272. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/67272>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

• 176

# DOSSIÊ ENTREVISTA



## **Fracasso, malícia e *de\_colon\_isation*: entrevista com Pêdra Costa**

SARAH MARQUES DUARTE  
PATRÍCIA TELES SOBREIRA DE SOUZA

Sarah Marques é artista e pesquisadora, doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA (2021), professora colaboradora da Universidade Estadual do Paraná, no curso de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Lenguajes Artísticos Combinados da Universidad Nacional de las Artes. Seu trabalho desenvolve-se, centralmente, em torno das poéticas corporais e práticas relacionais, pesquisando estéticas indisciplinadas na cena latino-americana. Mestre e especialista em Lenguajes Artísticos combinados (2016) e bacharel em Artes Cênicas (UniRio, 2014).

Afiliação: UNESPAR

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4730169379932045>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2657-9917>

Patrícia Teles é uma artista transdisciplinar, doutoranda em Arte (Universidade de Brasília), mestre em Lenguajes Artísticos Combinados (Universidad Nacional de las Artes), especialista em Arte, Cultura e Sociedade no Brasil (Universidade Veiga de Almeida) e bacharel em Artes Cênicas.

Afiliação: Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4329129306790870>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9421-1105>

## • RESUMO

O texto apresenta a transcrição da entrevista realizada com Pêdra Costa, em 2022, que atravessa temáticas relativas à sua trajetória de arte-vida, como: a relação com as instituições artísticas e universitárias; as experimentações corporais sexodissidentes; a exploração do “cu” como tática disruptiva desde a proposta da “Cuceta”; o fracasso como condição de possibilidade de existir e resistir; a malícia como estratégia de sobrevivência; a condição imigrante, entre outras. A artista reflete sobre a descolonização da universidade, sobre a prática de uma intelectualidade reversa, nascida do quadril, da bunda, do “cu”, o sul do corpo como lugar de potência para o desenvolvimento de uma intelectualidade outra, nascida da relação de corpo-a-corpo com o mundo.

## • PALAVRAS-CHAVE

Performance; decolonialidade; sexualidades dissidentes.

## • ABSTRACT

The text presents the transcript of an interview carried out with Pêdra Costa, in 2022, which crosses themes related to her art-life trajectory, such as: her relationship with artistic and university institutions; the sex-dissident bodily experiments; the exploration of the “ass” as a disruptive tactic since the proposal of “Cuceta”; the failure as a condition for the possibility of existing and resisting; malice as a survival strategy; the immigrant condition, among others. The artist reflects on the decolonization of the university, the practice of a reverse intellectuality, born from the hip, the ass, the anus, the south of the body as a place of potency for the development of another intellectuality, born from the body-to-body relationship with the world.

## • KEYWORDS

Performance art; decoloniality; dissident sexualities.

• 178

## 1. Fracasso

**SM** – Esse papo com Pêdra Costa é parte do projeto *Políticas de los cuerpos y poéticas feministas en las artes visuales/audi-visuales del sur de sudamérica en este siglo*, da *Universidad Nacional de las Artes*, bem como da pesquisa “Corporalidades dissidentes na cena artística latino-americana” (UNESPAR). Um dos objetivos centrais da investigação é a identificação, estudo, análise, diálogo e experimentação com ações que se vinculam de distintos modos a problemáticas dos feminismos. A pesquisa é guiada pela pergunta em torno do lugar das “corpas” não hegemônicas, historicamente subalternizadas, compreendendo a prática des artistas como estratégia de emancipação dos corpos porque, contrariando os ditados cruéis do sistema patriarcal-colonial-neoliberal, binário, antro-po-falo-ego-logocêntrico, todos os corpos importam, toda vida é imprescindível!

**Pêdra Costa** – Se você fala: o projeto colonial, já dá conta de tudo isso.

**SM** – Está tudo no mesmo pacote, né?

**PC** – Isso, vamos economizar. Queria começar falando um pouco, uma vez estava em uma conversa com uma amiga, a Verena, e com mestrandos da Universidade de Helsinque, sobre essa “descolonização”, sobre “como descolonizar a Universidade”. Aí eu puxei uma carta do tarô e saiu “A Torre”: destruição! Pela destruição, então. Eu não acredito nas instituições, acho que a pergunta anterior a tudo isso é se vocês acreditam num desmantelar de um poder tão presente dentro e fora da gente. Já que a gente tem que reproduzir esse poder. Como é que a gente vai desmantelar se a gente tem que reproduzir ele para ser vista, para ser aceita e para ser validada. Então essa é uma pergunta mais para você do que para mim. Vocês têm que responder, para mim não interessa ouvir a resposta de vocês, porque eu chutei dois mestrados em artes na minha vida, um em Salvador e outro em Viena. Realmente não me interessa, isso fica para vocês.

**SM** – A gente vem se fazendo essas perguntas e falar com você é também uma estratégia para pensarmos caminhos. De fato, entendendo que é das ruínas dessa herança colonial, que poderemos, talvez, reconstruir, como implodir esse espaço, nós que estamos dentro? Estudantes, professorias, investigadoras. Inicialmente, se você pudesse falar um pouquinho para nós sobre seu caminho, sobre essa relação da própria vida como obra, o corpo

como livro, como você diz, sobre o que hoje te parece importante sobre sua trajetória.

**PC** – Essa coisa do “seu corpo é seu livro” vem da Divina Shakira, uma Drag Queen de Natal. Em 1999 eu a conheci, só tinha um clube gay, o “Vogue”, e ela era uma mãe, a única Drag Queen que tinha esse trabalho realmente oficial na noite e estimulava outras Drags a nascerem, a fazerem shows. A minha monografia na UFRN foi sobre Drag Queens, mas principalmente sobre ela. A pessoa que eu ia entrevistar primeiro, morreu aos 22 anos, era uma outra Drag Queen, a Gary Fire ou Bibop. Como muitas vezes acontece com pessoas dissidentes de gênero, é uma morte não explicada, tudo muito misterioso e ficou por isso mesmo. Então tive que fazer a entrevista com a Divina Shakira, porque eu achava que ela seria a cabeça dessa questão de arte e vida, porque são pessoas que nunca passaram, muitas vezes, por uma universidade, nunca passaram por um curso de teatro, de dança, de arte, mas o desejo delas de serem essas figuras, fazia com que elas desenvolvessem um trabalho cênico. E nessa época, 1999, a violência contra as Drag Queens era muito similar às violências contra as “bichinhas”, as mariconas e as travestis. Era mais uma questão de vida do que de arte. Vida e desejo do que de arte. Hoje em dia já tem se falado muito, principalmente a partir de 2011/2012. No Brasil começaram esses levantes nas ruas, todos esses processos vieram à tona. Com artistas que estão aí na cena, ocupando espaços de poder, são Drag Queens como a Pablla Vittar, por exemplo, especificamente falando da cena Drag Queen. Mas também já existia anteriormente, há muito tempo. E na entrevista que eu fiz com ela, ela falou: “meu corpo é meu livro”. Então não teria como encontrar nada sobre ela em leituras, na época só tinha um texto da Anna Paula Vencato, que fez um trabalho sobre Drag queens em Santa Catarina. Eu não lia inglês, então não tive acesso aos livros importantes como “*Female Impersonation*”, por exemplo, e outros que estavam sendo produzidos principalmente nos Estados Unidos. E o trabalho foi mais prático, vivi 5 anos com elas e a partir daí fui elaborando coisas e quando eu fiz um mestrado em Artes Cênicas na UFBA, que eu não terminei, por uma decisão minha a partir de uma violência institucional do meu orientador. Decidi sair, mas dei aula numa disciplina na graduação em dança e aí eu fiz uma semana de trabalho com a questão Drag Queen.

O bate-cabelo, o salto alto, né? E eu vi que as pessoas que estavam ali de oito da manhã ao meio-dia, de segunda a sexta, trabalhando com dança, não tinham o corpo preparado para as técnicas das Drags. Começaram a sentir

• 180



dores no corpo que eram muito diferentes do que elas estavam acostumadas. Foi aí que eu entendi que o desejo é muito mais forte do que a técnica. O desejo, a vontade de fazer estava muito além das técnicas do ballet clássico, de qualquer dança que fosse. Isso foi uma chave muito importante para mim, não que eu não fizesse isso, mas quando você vai muito para experiência, muito para o corpo, entende algumas coisas que levam tempo. Ainda mais quando não se tem muito reflexo fora, em quem se espelhar. Quando comecei com a “Solange, tô aberta!”, em 2006, esse projeto que eu chamava inicialmente de Drag punk funk, por causa dessas três culturas, Drag Queen, punk hardcore anarquista e funk carioca. Então a *Solange* nasce de uma complexidade, muito presente na minha vida, de formas diferentes, porque eu não nasci, nem cresci numa comunidade de baile funk, não consegui ser Drag Queen e passei pelos movimentos contraculturais, o punk anarquista foi um deles, nunca sendo totalmente, ou nunca sendo completamente. Sempre com a questão do fracasso, da falha, sempre falhando, sempre fracassando em ser alguma dessas coisas.

**SM** – Acho muito provocador quando você fala que, ao trabalhar com a impossibilidade, tudo é possível. O fracasso operando como base da vida, como possibilidade inclusive de viver uma espécie de liberdade e autonomia para fazer o que se quer, o que se precisa fazer. Acho que tem a ver com uma recusa também, como você traz na sua fala.

181

•

**PC** – A recusa não é minha, a recusa é do sistema como existe, como ele é posto. O fracasso é inerente ao trabalho de vocês, ao desejo. Ao trazer todas essas questões para dentro da universidade, que é o esforço de vocês, esse trabalho está fadado ao fracasso, desde o início. Mas, foi a partir daí que eu comecei a perceber que se tem uma liberdade. Como já nasceu fracassado, não se tem que responder a nenhuma pergunta. Não se tem que mostrar nenhuma forma de ser para ser compreendido pelos cânones, pela lente canônica.

**PT** – Não sei se te acompanhei. Acabei de chegar em Natal, atualmente sou professora da UFRN e é um desafio. Assim como a XXXX, somos jovens professoras, entrando na academia e buscando caminhos. Temos muitas alunes trans, interessadas em outras coisas e de certa forma a gente quer também atender essa demanda que não é só dos alunes, mas é nossa também, de preencher essas lacunas. Então, entendo quando você fala: “não fui eu que não quis, eles que não me quiseram”, porque a gente sabe que as instituições

são tóxicas. Mas quando você fala que já está fadada ao fracasso, eu não te acompanho, porque a gente está nessa luta, XXXX, eu e tantas outras e, para mim, conhecer você é potente, porque agora eu posso falar: olha, tem o trabalho de uma artista que foi realizado em Natal... E aí eu tenho referência não só nacional, mas que aconteceu aqui, onde a gente está, isso é muito valioso. Será que a gente está nessa luta e já está fadada ao fracasso?

**PC** – Sim! Mas eu não falei que tem que parar de lutar, ou parar de fazer. Já está fadada ao fracasso. Isso vai te tirar a pressão. Toda ansiedade de querer realmente dar conta de um projeto que não vai deixar nunca você dar conta. Então, não acredito que vai ser na nossa geração, talvez ainda demore duas ou três gerações para a gente começar a ver o que estamos plantando hoje. Porque o que vocês vêm falando hoje, eu estava falando há muito tempo, só que não tinha ninguém para espelhar. Um dos motivos de eu vir para Berlim, em 2010, foi por causa disso, porque aqui já existia um movimento kuir internacional.

Voltando ao fracasso, por exemplo: eu não poderia existir, né? Eu, Pêdra Costa, não poderia existir, tanto que tentaram exterminar com a minha vida em vários momentos, ou seja, sofri vários atos de quererem me assassinar, ou desejarem, ou tentarem, inclusive dentro da família. O discurso desse presidente atual do Brasil, eu cresci ouvindo dentro de casa, o pai biológico com arma dentro de casa. O Brasil estava avançando politicamente falando, o presidente não era perfeito, a presidenta também não era perfeita, tinha várias questões, mas... A coisa foi tão gigante que isso não pôde se desenvolver, entende? Retrocedeu de novo. Esse é o fracasso, a vivência do paradoxal, principalmente no território que a gente chama de América Latina, os paradoxos andam muito juntos. Você tem pessoas falando: eu sou de esquerda, mas sou a favor da pena de morte. Então você tem esses discursos no mesmo corpo.

Você não aceitar que o seu processo de vida, de arte, já é um fracasso no início, no nascimento dele, é você acreditar... e você vai quebrar a cara. Vai adoecer, vai se foder literalmente, porque você acredita que você está fazendo alguma coisa relevante para a instituição. A instituição não quer saber, a instituição é o próprio poder colonial, ela abre umas brechas, mas não abre tudo. Quando você fala, dando a entender, que o que vocês estão fazendo não é jamais na base do fracasso, mas na base do sucesso, eu não posso fazer nada. Só falo: parabéns, continuem, mas vão sofrer muito mais.

• 182

**SM** – Como você mesma diz: é paradoxal, já que é também não desistir da luta. Já me encontrei com falas suas ressaltando a potência dessa geração em mudar os rumos da arte... Em outro text<sup>1</sup> você nos diz: “escapamos das armadilhas, mas caímos em muitas outras”. Você lançou lá em 2016 perguntas que, imagino, te habitam ainda hoje, como acredito habitarem muitos de nós aqui, com suas singularidades. Você nos lança: Como posso criticar os espaços de arte enquanto os ocupo? Como saberei se estou criticando e/ou apenas reforçando estereótipos? – E aí, fiquei pensando sobre “negociação”, sobre o que é e sobre o que não é negociável. Se é também das ruínas da modernidade/colonialidade que poderemos, talvez, inventar possibilidades outras para fazer perseverar a vida, como implodir de vez as estruturas às quais nos submetemos tantas e tantas vezes?

**PC** – Não acredito que eu tenha a palavra final ou a certeza das coisas, mas em meu processo na vida, eu acredito muito no encontro e na conversa. Então, cada pessoa vai ter que tirar da própria experiência, do seu próprio conhecimento, os caminhos. Outra coisa que eu queria falar é que existem poucas pessoas como nós no mundo, tem que ter muito mais, então assim: é muito pouco, o que a gente tá fazendo é muito pouco. Tem que ter muito mais. Então vocês têm que continuar fazendo isso e cada vez com mais força.

Eu tô em outro processo já, o que eu tinha para fazer, já fiz, então já tô de boas na revolução. Ainda mais que eu não tenho essas ganas de quando eu tinha 20, 27 anos. Já não sou a mesma pessoa e também não preciso me preocupar mais porque tem pessoas como vocês que estão trabalhando esses temas. Ainda bem! E a questão das negociações, é o que vocês estão fazendo, não existe uma forma. O que a gente tem que ver, quando eu falo assim do fracasso, é o fracasso inclusive da gente mesmo. De saber que a gente vai ser transfóbica, de saber que a gente vai ser racista, de saber que a gente vai ser misógina, de saber que a gente vai reproduzir essa violência colonial mesmo não querendo. Entender que a gente como ser humano, fracassou.

**PT** – Seria ter cuidado com a ingenuidade? Estou te lendo assim: você está fadada ao fracasso, cuidado para não ser ingênua. Estou chegando agora na UFRN, chegando agora no Nordeste, com muita empolgação. Então, ao mesmo tempo que eu acho que eu também tenho um olhar mais cínico, eu

---

1 COSTA, Pêdra. *The Kuir Sauvage*. Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 17, v. 01, n. 28, p. 355-359, set. 2016.

tenho essa visão mais utópica. Talvez esse fracasso tenha a ver também com tomar cuidado com essa ingenuidade. Como você falou, os espaços ainda são poucos.

**PC** – Acho que usaria a palavra inocência. Inocência, por exemplo, é quando você acha bonito o fogo - a carta zero do Tarot, o louco - o recém-nascido acha bonito o fogo, toca e se queima, isso é inocência. Você aprende que aquele brilho queima e, a partir dali você vai para o outro ponto, a ingenuidade. Você não fica com raiva da chama, você continua admirando o poder e a beleza, mas sabe que não pode mais tocar ali, isso para mim é ingenuidade. Você conhece as violências e opta por continuar observando, trabalhando.

## 2. Malícia

**SM** – A XXXX traz a questão da ingenuidade, você traz a inocência e, com isso, me lembrei do “Manifesto O Cu do Sul” em que você vai falar da malícia: “Não se aprende e não se ensina a malícia.” A Malícia como base da vida contra o projeto colonizador. Também acho que Malícia não se ensina, tampouco se explica, malícia cresce na gente como estratégia de sobrevivência. Um jogo de cintura, uma malemolência que sinto ser própria das “corpas” do sul. Quando você escreveu o manifesto, já estava em Berlim há alguns anos. Já escutei relatos de artistas falando que foi necessário deslocar-se, sair da América Latina para dimensionar o sentido de ser latino-americano. Como você vê isso? A malícia se fez mais evidente estando fora? Esse jogo de cintura é também estratégia de sobrevivência como corpo imigrante?

**PC** – A malícia eu trago da capoeira. Vou deixar assim, bem lúcido. Tento não usar a palavra “claro”, mas usar a palavra “lucidez”. Eu tive a sorte de passar um ano na capoeira, inclusive no grupo que antigamente era conhecido como o grupo mais sanguinário de Natal, que era o que fazia a capoeira como ela era. Cara, a malícia dentro das comunidades sexo-gênero-dissidentes é o truque. Você vai entendendo que existem diferentes formas de malícia. Quando a Keila Simpson, atual presidente da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), deu uma palestra em Salvador, falou que lá nos anos 1980 elas trabalhavam como trabalhadoras sexuais nas ruas, as travestis. E elas manchavam um absorvente íntimo, colocavam ele na frente e diziam que estavam no período delas e que só poderiam fazer sexo anal. Todo um truque

• 184

para seguir com o trabalho. Isso pode ser considerado malícia, tantas coisas. Inclusive tentar explicar malícia pode ser perigoso, isso vem muito de um passado colonial, de resistência, dos movimentos negros, dos grupos da capoeira, do candomblé, que é muito do mistério, de você só entender vivendo. A malícia traz junto o mistério, a não-fala, a não-explicação, a não-intelectualização do processo. Claro que o truque, a malícia, vem comigo para onde vou. Óbvio que na Europa é um outro processo. Cabe a mim, entender, ir me modificando, dando o truque, parecendo que eu sou uma pessoa muito boa nas burocracias para imigrante, cumprindo os requisitos. Que é a questão do fracasso também. Tanto que eu falo que sou “alemona”, me tornei. Justamente “aleMona”, um termo que não é alemão, nem alemã, mas que na América Latina se usa quase no mesmo significado de *maricona*, *maricón*, e “mona” no Brasil. Alemona, nesse sentido, é o que nunca vai ser e nunca vai deixar de ser. Vai ser, mas não da forma como é para ser. O fracasso passa muito por essas questões, não é que vocês não vão ser professoras, estudantes ou artistas, ou que não vão continuar lutando até o fim de suas vidas. Não é nada disso, não tem nada a ver, essas questões nem permeiam, nem passam, não interessam. Um dia vou levar uma rasteira e vou cair, mas caio ali eu já dou um “aú”. Já meto o pé na cara da pessoa e a outra nem viu porque achou que tinha me derrubado e que eu ficaria ali, no chão, para sempre e na verdade eu giro. O pessoal chama muito de giro decolonial, eu dou um giro de “aú” ali na cara da pessoa, ela cai e eu levanto. Então, a malícia está muito conectada ao fracasso. São questões em rede, essa teia, esse tecido que as Moiras tecem que se chama destino, ou que as tecelãs tecem, fio por fio, criando novos desenhos. O que a gente tá fazendo é isso, e como não se tem exemplos anteriores, tudo é possível. XXXX, eu não gostaria que você perdesse a sua energia inicial de querer mudar o mundo, porque eu tenho isso até hoje, senão eu não tava aqui. Se eu não tivesse essa mesma energia que você tem para começar na UFRN, eu não estaria conversando com vocês aqui, já teria desistido disso, entende?

**PT** – Fiz uma conexão, como sou da cadeira de arte e tecnologia, falo muito das latino-americanidades, das gambiarras, fiquei pensando na malícia nesse contexto, essa produção tecnológica latino-americana que precisa de muita malícia, e desse lugar, não racional, que não se explica, esse mistério, esse “não falar”. Nunca morei fora por muito tempo, foram curtos períodos e eu sentia muita falta de voltar para a malícia, para o território, de voltar para onde

a malícia está no território e não só no corpo, que também é território. Esse buraco da malícia também está no território para além do seu corpo?

**PC** – Buracos para mim, são portais, né? É óbvio que esses buracos, esses vazios, essas tristezas profundas fazem parte de mim, as desistências. Mas acho que, cara... são decisões, né? Quando falo do fracasso, não quero tirar de vocês a decisão que tomaram, ao contrário, é para jogar vocês cada vez mais nessa decisão e não para tirar você desse caminho. Mas o processo é tirar o peso da responsabilidade de vocês só, ou em pequenos grupos, terem que dar conta de um processo que não é da gente. E que a gente faz parte dele, e que a gente reproduz isso. O fracasso é saber que você vai fracassar como professora, muitas vezes, e que você não vai poder parar nesse fracasso, vai ter que se reinventar e ir tirando essas cascas de merdas coloniais. Que estão em você, em mim, em todo mundo aqui. Não existe essa ilusão, ou não deveria existir. Ao mesmo tempo tem que continuar existindo a esperança. As gambiarras eu acho super interessantes, como teoria, vivência, experiência, arte é fantástica. Gambiarra é como malícia, não se explica muito, não tem uma teoria que dê conta, não vai ter nunca nada que dê conta dessa infinidade de possibilidades que a gambiarra e a malícia trazem, podem trazer.

Aqui em Berlim, as artistas que nasceram, cresceram e vivem aqui, basicamente não fazem nada sem dinheiro. Nada, mesmo. Travam, param, não rola. Então, é óbvio que existe um abismo, experiencial, teórico, artístico entre mim e as artistas daqui. Ao mesmo tempo que eu não acesso, por mais que eu tente, ainda tento - apesar de estar fadada ao fracasso - não desistirei de compartilhar desse sabor financeiro que as artistas alemãs têm na sua vida toda de artista. Então existe o abismo, mas isso não me parou, nem vai me parar. Ao mesmo tempo que eu não vou ficar batendo minha cabeça em porta fechada.

• 186

### 3. Práticas anais

**SM** – Pensando em portas que se abrem e fecham, no buraco como portal, pensei em uma questão relacionada às práticas anais, que perpassam a “Cuceta” de “Solange, tô aberta!”, a performance que ficou conhecida como “Terço”, chegando à série de ações de “de\_colon\_isation”. Nós temos acesso pela internet a alguns fragmentos dessa performance e, obviamente que o registro, apesar de ser uma fonte importante para conhecermos as propostas, sozinho não dá conta da experiência que o trabalho provoca. Pensando nisso,

gostaria de saber sobre o processo de criação do trabalho, mas, mais ainda, sobre os ecos dessa ação, como você percebe a relação da obra com as pessoas e espaços onde ela é realizada.



Figura 01 – Frame do documentário “Cuceta, the queer culture of Solange, tô aberta!”, 2010.

187

- **PC** – Práticas anais todas tem, é corpo, né? Mas tem muita interdição sobre o ânus, ao mesmo tempo, muito desejo. Às vezes fico me perguntando se foi um desejo meu, me tornar performer, ou se foi a partir dessas perseguições, que passam pela perseguição anal, desde que eu nasci. Perseguição do meu ânus, em penetrá-lo e estas questões todas, de outras pessoas. E a partir também de entender que a minha vivência, a minha vida, a minha forma de me expressar não binária que hoje eu consigo localizar com esse nome. Apesar do que nome são também limitadores da experiência, das subjetividades. Então, fico realmente sem saber onde foi que tudo começou. Se foi de fora para dentro, de dentro para fora, ou se foi essa negociação. De transformar essas violências em potência, isso é resiliência. Esse ano faz vinte anos que estou trabalhando com o cu. Começou em 2002 em Natal, a gente tinha um grupo de artistas, um coven de bruxas dentro dessa linha que chamam de *wicca* atualmente.

Numa dessas reuniões artísticas, comecei a fazer esse projeto que eu chamava, naquele momento, de projeção anal, projeções de slides que eu criei, projetava em meu corpo e também no meu ânus. Em 2006 surge a “Solange”,

surge a música “Cuceta” que é usada por várias comunidades kuir no Brasil e, que muita gente não sabe de onde veio, mas tudo bem também. Ali eu já tava lendo teoria queer, em inglês, me fodendo para ler cada paginazinha de um livro de Butler, além de traduzir do inglês, tinha que traduzir para a compreensão acadêmica, filosófica, teórica, política. Eu percebi ali que eu era extremamente católica, eu reproduzia muito dessas visões, compreensões de mundo católicas. Essas discussões, que existiam muito anteriormente, principalmente nos Estados Unidos e Europa também, sobre as questões genitais, a vulva, o pau... quer dizer, o pau nunca precisou ser discutido, porque já era imposto. O falocentrismo, uma doença imposta. E aí eu falava: gente, e o cu fica aonde nessa jogada? Para pensar “cuceta”, por exemplo. Interessante também que a “Solange”, usava a técnica etnográfica, a etnografia ia até as populações não conhecidas, digamos assim, e transformava aquele conhecimento, aquela observação, em textos acadêmicos que ninguém entendia nada, né? E aí, eu usava o reverso disso, transformar teoria em linguagem popular do funk proibidão. “Cuceta” vem disso. Também a partir dessas guerras, brigas epistemológicas, científicas, acadêmicas e ativistas sobre os genitais.

Cientificamente falando, nem todas as pessoas nascem com um cu, mas digamos que o cu seria uma união, todo mundo teria um cu. Não teria mais uma briga pela diferença. Ao mesmo tempo que seria, dentro dessas questões e interdições religiosas, não falo só da instituição católica, mas também outras instituições religiosas que também trazem a interdição ao prazer, ao poder, ao oráculo, portal anal. A “Cuceta” nasce nesse processo, não só como um buraco a ser penetrado porque isso reproduziria o falocentrismo, mas um buraco enquanto portal, enquanto potência, potência de vida, de felicidade, de força mesmo, e inclusive de intelectualidade, que é para onde eu venho quando faço esse deslocamento territorial, do Brasil para Alemanha e Áustria. Porque o trabalho “de\_colon\_isation” nasce na Áustria em 2016, nasce o primeiro texto manifesto e depois crio “de\_colon\_isation parte I”, já apresentei até a parte VI (seis). Os dois elementos principais são: o Manifesto e o dildo câmera. Não é um elemento que eu começo a performance com ele na mão. Ele tá lá no canto dele, as pessoas nem conseguem ver porque ele é relativamente pequeno, mas a câmera dele é uma câmera ruim, é uma câmera de baixa qualidade, o que eu adoro. Eu potencializo muito essas tecnologias de baixa qualidade, o resto, o lixo do primeiro mundo, essa câmera de baixa qualidade que capta o público e

• 188



o projeta, ficam umas imagens muito distorcidas - não dá para reconhecer muito bem quem é quem no jogo da bicha. Em um certo momento eu pego esse dildo câmera e, faço uso dele pelo reto. Porque é o buraco que eu tenho disponível no meu corpo no momento.

O “de\_colon\_isation” começa a partir de um processo em que muitas pessoas, principalmente no Brasil, começam a usar o cu como espaço de performance, e como eu sempre fui um pouco do contra, nunca gostei de fazer o que tava todo mundo fazendo, saí do cu e fui para o reto, para entrar um pouco mais. Obviamente que isso vai me levar a um processo mais interno, mas a câmera de endoscopia custa 1.000 euros, tem que ter um médico para manipular numa performance, fora as lavagens intestinais que tem que ser feitas. Porque, quando eu uso o dildo câmera eu tenho que fazer a “chuca”, o “enema”, tenho que limpar para se poder ver o rosinha, umas bolhinhas de ar passando, umas aguinhas bem bonitinhas - senão fica com umas cores que só trazem mais do mesmo. Escuto reações do público fazendo “uh!” quando estou enfiando.

Com certeza elas devem ter alguns receios com seus próprios buracos anais, em outro momento elas se espantam com aquela imagem meio abstrata, rosinha bebê, bem fofinho, quando esperavam outra imagem, são vários elementos. O “parte III bumbum cream”, é feito com um cosmético chamado bumbum cream, feito por uma fabricante dos Estados Unidos chamada “Sol de Janeiro”. Tem muito essa questão das fantasias coloniais sobre a bunda, sobre o cu. Essa perseguição mesmo das bundas. E aí começo a entender que jamais eu seria uma pessoa intelectual como as pessoas alemãs, que são detentoras da filosofia, psicanálise. Eles não dão o direito, não abrem espaço. Você pode passar a sua vida estudando, não vão abrir espaço para você porque eles sempre estarão um passo à frente, intelectualmente eles realmente são muito bons. Não precisam da gambiarra na vida, se ver de frente com o fracasso. E eu entendi que minha intelectualidade partia da bunda. Não era só a perseguição de um prazer anal que homens cis queriam ter na minha infância e adolescência, mas também era onde estava minha intelectualidade. Não consigo explicar, mas é uma intelectualidade reversa. Você tem a cabeça como norte global, a intelectualidade e, por outro lado, o sul global. Essa política de separação colonial do que é o sul e o norte, bom e ruim, intelectual e emocional e aí, posiciono minha intelectualidade no sul do corpo, na bunda, no cu. Nas

terminações nervosas, fonte que pode ser de muito prazer, ou de muita dor, de vários processos.



• 190

Figura 02 – Performance “de\_colon\_isation”, 2019. Foto: Joanna Pianka.

Gosto de fazer as coisas aparentemente simples, não me interessa que só pessoas intelectuais entendam o que eu tô fazendo. Descobri na simplicidade a potência dos meus trabalhos, principalmente o “Terço no cu”, que fiz no Natal em 2010, antes de vir para Berlim. Aquele trabalho deve ter durado uns 2 minutos, eu cheguei, tirei minha roupa, fiquei de quatro, tirei um terço do cu e ponto, foi isso. Foi o trabalho que mais me causou perseguições, ameaças de morte. Com tudo que tenho registrado, dá para publicar um livro com todos esses ataques.

O mesmo também com “Solange” quando surgiu, tinha muita gente falando mal, principalmente as pessoas do mestrado que eu fazia, falavam: “a gente faz um mestrado, porque você fala tanta pornografia em cena, isso não

condiz”. Eu pensava: foda-se, não tenho tempo para explicar, eu tinha vinte e sete anos, tava nem aí. E aí que bom que vocês lutam hoje, né? Vocês que se fodem aí para entender o que eu tô fazendo. Eu tenho esse privilégio de não ter que parar muito para pensar sobre isso, mas eu faço, e é pelo fazer! Eu não preciso ter uma ideia perfeita, com começo, meio e fim para poder realizar alguma coisa. Muitas vezes, as fichas vão caindo no decorrer dos processos.

Existe uma urgência na vida que faz com que essas coisas aconteçam. A própria “Solange”, que não era celebrada quando surgiu e, hoje em dia você vê vários projetos no Brasil serem celebrados por várias pessoas. É o que se chama de contexto, não consigo ter uma boa relação com isso de contexto. Aqui na Universidade de Artes de Berlim tem um mestrado chamado ‘arte e contexto’, mas acho que também é válido, tempo e contexto, em que tempo isso foi realizado, em qual momento, em qual território, mas acho que “situação” pode ser mais interessante. As situações são sitiadas, a gente não tem para onde ir e a partir daí podem surgir coisas bem interessantes. É a questão da impossibilidade. É impossível fazer isso, mas vou fazer assim mesmo. O fracasso vem daí, é impossível fazer isso, mas vai lá e faz, mas o resultado você não controla. Já que era do plano do impossível, o próprio resultado vai ser do plano do impossível também.

**SM** – Como a Jota Mombaça<sup>2</sup> diz, “a fuga só existe porque é impossível”. Muito potente pensar nessas linhas de fuga a partir das impossibilidades também como você nos traz a partir do fracasso.

**PC** – Linhas de fuga que podem também ser linhas de encontro. Você sai de uma coisa para ir para outra. Então, para quê fugir se você pode se encontrar?

**PT** – Engraçado, te vejo como uma intelectual, se isso te ofende aí também é um problema seu, lide com isso.

**PC** – Eu que lute!

**PT** – Me incomodou quando você falou que os europeus estão muito lá na frente. Talvez eles não te acessem e, ao te acessar, eu tô muito na frente também, talvez eles não consigam tanto quanto. Mas queria te falar algumas coisas, me pareceu que você está evitando o escatológico, quando você falou do rosinha, que é uma forma de surpreender, essa “não-escatologia”. E aí

---

2 Obra de Jota Mombaça: “Sem Título (futurismo urgente)”, frame, 2018.

pensei nos acionistas vienenses, eles levavam o escatológico ao limite, e você traz o rosinha bebê.

**PC** – O que não se esperar de um cu? Não se espera uma pintura abstrata em movimentos rosa bebê. Não se espera! Inclusive é um tema para um texto. O que não se esperar de um cu, de um reto? Não se espera um rosa bebê. Se espera o escatológico, mas eu já sou considerada escatológica. Tinha uma diretora de teatro em formação na UFRN, em 2001, ou 2002 que me chamava de escatológica bizarra, ela me colocava nessa caixa. Então, eu já sou considerada isso há muito tempo.

Eu fiz uma série de *workshops* de teatro aí, todo mundo depois desse trabalho foi convidado para fazer comerciais, criar grupos de teatro, fui a única pessoa que não fui convidada para nada. A minha história é muito específica, o que eu trago realmente, é baseado em muita rejeição e muita violência. Você pega uma pessoa que o pai tentou matar quando tinha quinze anos, com dezessete anos foi espancada numa prisão a noite toda, que depois tentou, tentou, tentou. Eu tinha dezesseis anos quando comecei a trabalhar nos palcos e nunca mais parei. Tenho vinte e sete anos de palco e não tenho o dinheiro, ou o reconhecimento equivalente. Mas eu também sabia que a pessoa que vai pela performance, historicamente falando - pelo menos essa nova história de performance que tem algumas décadas - só é reconhecida após os cinquenta anos de idade. Por que eu sempre quero o caminho mais difícil, de mais sofrimento. Na escolha da profissão, né? Mas nas outras escolhas não. Você tem uma subjetividade na sua frente que tá pouco cagando se é reconhecida como intelectual, ou não, se é reconhecida como artista ou não, porque nunca precisei dessas palavras quando, o tempo todo, o que vinha até mim era totalmente diferente disso.

Quando enviei quarenta páginas da minha escrita de mestrado, na UFBA, em Salvador, o orientador falou que a minha escrita era de um blog para adolescentes. Eu já estava com “Solange”, já tava fazendo vários eventos. A gente fez o primeiro evento sobre kuir em Salvador em 2007. Um evento de três pelos movimentos autônomos, galera no Hip Hop; pessoas com deficiência física, travestis, a galera do punk hardcore, do punk gay, gay hardcore, a galera vegana, a galera do “endo”, uma arte marcial para mulheres. A gente se juntou para pensar o que era queer e, de repente, as minhas quarenta páginas eram escritas para um blog adolescente. Eu sei lidar com isso? Não sei lidar com isso. O que eu fiz? Não fiz nada e fui morar no Rio de Janeiro. Outro dito,

• 192

conectado à malícia, a conhecimentos umbadísticos - digamos assim, que é: Deixa a gira girar!

**SM** – Obrigada, Pêdra. Por trazer mais alguns fragmentos dessa sua história. Esses buracos que se abrem em sua trajetória são portais para entrarmos em contato com você.

**PC** – Inclusive buracos intelectuais de vocês sentirem que não compreendem o que eu tô falando. Porque, primeiro: não fazem parte da história de vocês de certa forma. Segundo essa incapacidade de entender o que eu tô falando, faz parte, como eu sou incapaz de entender muitas coisas que vocês falam e tá tudo bem. Alguns buracos em relação a isso também têm que ser buracos. Não podem ser respondidos, são buracos para você se jogar, ter a coragem de se jogar ali dentro e se perder. Porque senão, como é que você vai saber o que tem do outro lado?

Recebido em 09/09/2022 - Aprovado em 24/10/2023

Como Citar

MARQUES DUARTE, S.; DE SOUZA, P. T. S. Fracasso, malícia e de\_colon\_isation: entrevista com Pêdra Costa. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-66930. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/66930>.

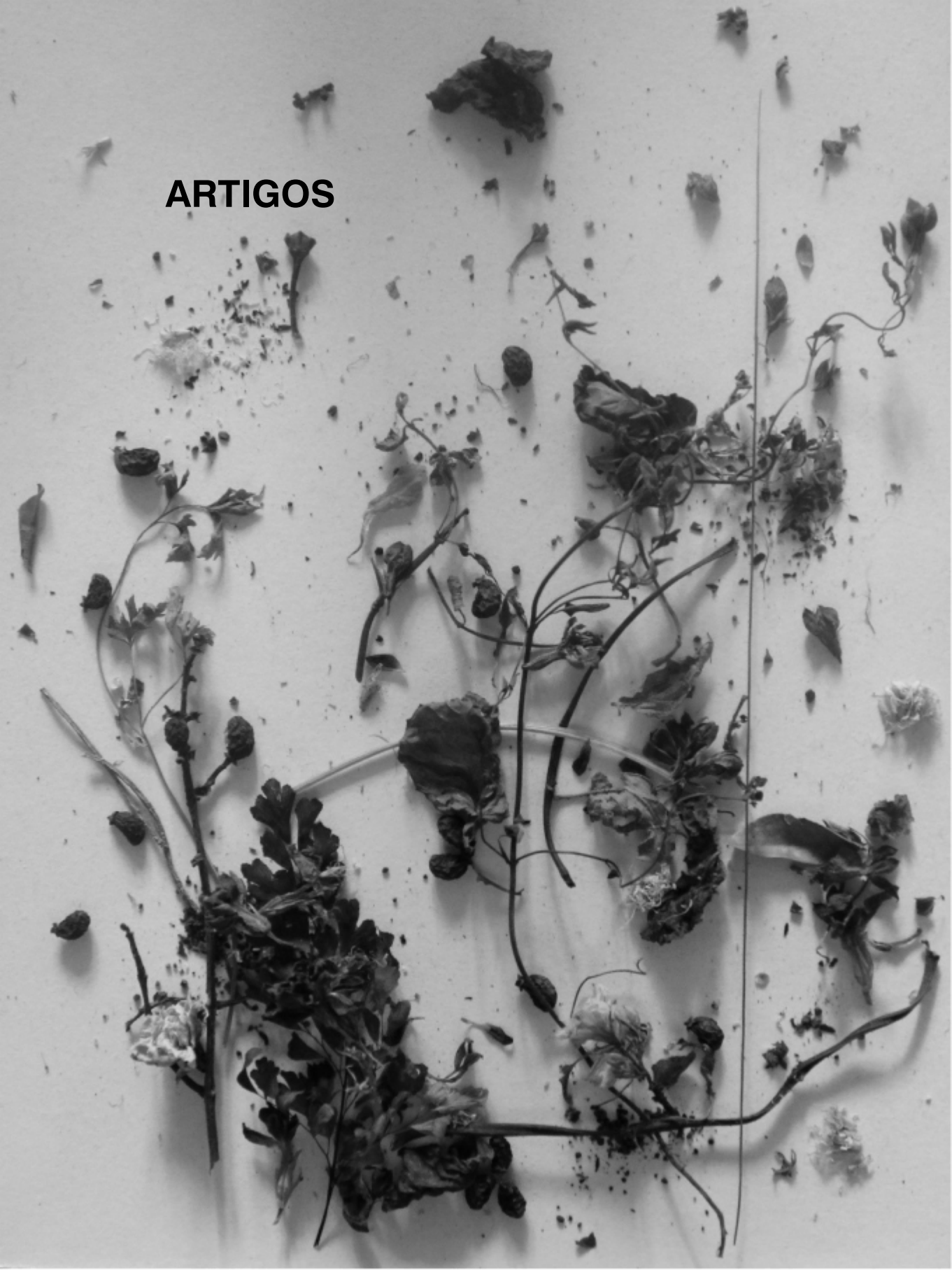
193

•



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# ARTIGOS



## **Mover-se a partir de princípios: por uma expansão estruturada da compreensão do movimento corporal**

VIVIAN VIEIRA PEÇANHA BARBOSA

Vivian Vieira Peçanha Barbosa é artista e pesquisadora da área da dança. Professora do Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, atuando principalmente nas áreas de técnica e criação em Dança. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA, com doutorado sanduíche realizado na Middlesex University - Londres - com orientação da Profa. Dra. Vida Midgelow. Mestre em Ciência da Arte (atual programa de Estudos Contemporâneos das Artes) pela UFF (2011). Bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2008). Vem se dedicando a investigar as proposições de Rudolf Laban, pesquisando seus princípios e conceitos em interlocuções filosóficas, pedagógicas e artísticas. Tem interesse pelos processos de criação em dança, pelo estudo criativo do movimento pautado por princípios tais como os abordados no Sistema Laban, pelas metodologias e métodos de pesquisa baseados na prática artística, além de interlocuções entre dança, filosofia e educação.

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9071148381102652>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9375-6293>

### • RESUMO

O artigo sintetiza e organiza saberes advindos da experiência da autora como docente no Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia, lecionando a disciplina de Análise do Movimento desde 2013 para diferentes turmas. A disciplina tem sido ofertada como um laboratório de investigação do corpo, com base no Sistema Laban de Análise do Movimento. A partir disso, o texto apresenta uma reflexão que se ancora nas seguintes perguntas: como o Sistema Laban pode auxiliar na ampliação da criatividade na dança? Por quais caminhos podemos passar para promover espaços de investigação do movimento? Como uma expansão estruturada da compreensão do movimento corporal pode incrementar práticas artísticas e pedagógicas de discentes e futuras(os) bacharéis em Dança?

### • PALAVRAS-CHAVE

Pesquisa de movimento, Sistema Laban, Processos de ensino-aprendizagem, Ensino de Dança.

### • ABSTRACT

This article synthesizes and organizes knowledge arising from the author's experience as a professor in the bachelor's degree in Dance at the Federal University of Uberlândia, teaching Movement Analysis since 2013 for different groups of students. The class has been offered as a laboratory for body investigation, based on Laban Movement Analysis (LMA). Having this teaching-learning experience as a background, I propose a reflection based in the following questions: how can LMA help in the expansion of creativity in dance? What paths and methods can we use to promote spaces for investigating movement? How can a structured expansion of movement understanding enhance the artistic and pedagogical practices of students and future Dance bachelors?

195

### • KEYWORDS

Movement inquiry, Laban Movement Analysis (LMA), Teaching-learning processes, Dance teaching.



## 1. Introdução

Quando se opta por cursar uma graduação em Dança, seja ela na modalidade licenciatura ou bacharelado, é comum que se tenha tido contato prévio com a dança em ambientes formais, não formais e informais de ensino. No Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia, temos recebido desde discentes que dançaram em academias e escolas de dança de seus bairros a discentes que aprenderam a dançar com o auxílio de tutoriais do YouTube, passando por outros que experimentaram a dança em suas igrejas ou em projetos culturais de ONGs, por exemplo. Nesses casos, diferentes experiências formativas prévias à graduação podem passar por um ponto em comum: quase que independentemente do estilo de dança praticado, as experiências geralmente ficam restritas à cópia de passos e gestos, que são transmitidos por uma professora ou professor de dança.

Embora saibamos que esses modos de transmissão corporal têm sua importância e que o aprendizado humano necessariamente passa pela imitação ou reprodução de gestos – basta lembrarmos que desde muito cedo vamos imitando sons e gestos de nossos familiares para aprendermos a falar e a mover no mundo – cabe indagar sobre formas de enriquecer essas experiências, tornando-as mais diversificadas, conscientes, criativas e críticas. Como tais experiências de dança comumente dão pouca oportunidade para um pensamento que saia de um padrão estético-ético previamente dado, as pessoas acabam sendo guiadas por uma lógica de encadeamento do corpo em movimento que pode transformar determinadas formas em fórmulas corporais. Quando isso acontece, as técnicas corporais experimentadas deixam de ser meio para o estudo do corpo para se tornarem um molde intransponível que determina e confina o dançar e, portanto, a própria criação em dança. Adiciona-se a isso que é comum que o ensino de técnicas de dança não proporcione uma apreensão historicamente contextualizada do movimento dançado e nem estimule um aprofundamento na compreensão dos percursos e características intrínsecas ao próprio movimento que está sendo ensinado. Dentro desse cenário, é interessante pensarmos nos modos pelos quais é possível investigar outros caminhos de descoberta do movimento no corpo, especialmente na formação promovida por Bacharelados em Dança.

A formação em Dança na Universidade Federal de Uberlândia prevê que futuras(os) bacharéis sejam capazes de “[...] desenvolver atividades nas áreas

culturais, além da educação, produção coreográfica, montagem e direção de espetáculos, treinamento e aperfeiçoamento do movimento [...]”, segundo seu Projeto Político Pedagógico. (2010, p. 18)<sup>1</sup> Ao integrar o corpo docente desse bacharelado desde 2013, percebo que a formação proporcionada pela instituição tem oferecido experiências para promoção do pensamento crítico e para que discentes tenham a oportunidade de se perceber e de se desenvolver de modos singulares e mais autônomos, enquanto gestores culturais, dançarinas(os), coreógrafas(os), professores(as) em espaços não formais de dança, preparadores(as) corporais e pesquisadores, por exemplo.

Dentro dessa grande variedade de possibilidades de atuação profissional, o currículo atual do Bacharelado em Dança da UFU, no que diz respeito ao estudo do corpo, tem prezado por componentes curriculares pautados pela Educação Somática, que privilegiam uma perspectiva processual, holística e singular do movimento.<sup>2</sup> Além disso, quatro componentes de “Dança Contemporânea: Técnica e Composição” criam espaço para que discentes experimentem diferentes propostas de criação, investigação e treinamento na dança de forma contextualizada, o que possibilita alargar compreensões e ampliar ferramentas criativas. Entretanto, a disciplina de Análise do Movimento tornou-se um espaço focado no aprofundamento sistematizado em aspectos que estruturam o movimento humano, operando por princípios que norteiam a análise, a transmissão, a experimentação, a identificação e a nomeação de qualidades específicas de movimento.

197

•

## 2. Sistema Laban e criatividade na dança

Conhecido no Brasil como Sistema Laban, o trabalho elaborado por Rudolf Laban (1879-1958) vem sendo utilizado em diversos espaços formativos como possibilidade de fundamentação para o estudo, a criação e a análise do movimento baseado em princípios.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.iarte.ufu.br/dan%C3%A7a/projeto-pedagogico>

<sup>2</sup> É possível verificar os componentes curriculares ofertados no atual fluxograma do Curso de Bacharelado em Dança da UFU em: [http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/conteudo/page/fluxograma\\_danca\\_2011.pdf](http://www.iarte.ufu.br/sites/iarte.ufu.br/files/conteudo/page/fluxograma_danca_2011.pdf)

Ao longo de sua vida, Laban se propôs a investigar elementos intrínsecos ao movimento, expandindo noções oficiais que fundamentavam o corpo em contextos artísticos, pedagógicos ou terapêuticos na primeira metade do século XX, especialmente na Europa.

Em sua sistematização do espaço, também conhecida como Corêutica ou Harmonia Espacial, há uma contribuição substancial para o desenvolvimento criativo da dança quando, por exemplo, ele propõe o estudo das direções aliado ao estudo de formas geométricas como o octaedro, o icosaedro e o cubo. Isso possibilitou depreender 27 direções diferentes para onde o corpo e suas partes podem se mover e pelas quais podem transitar. O confinamento do corpo às direções preponderantes, por exemplo, no balé – cima-baixo, direita-esquerda, frente-trás – é rompido, e as possibilidades ampliadas. Se olharmos mais atentamente para este dado, perceberemos que Laban estava criando fundamentos para que pudéssemos girar e torcer nosso corpo e as partes de nossos corpos em si mesmas, para que pudéssemos abrir e fechar nossos corpos, espiralar nossos corpos e não somente dobrar e esticar.

Laban também traz contribuições importantes ao colocar o corpo como referência da organização espacial, e ao destacar que corpo e espaço se co-implicam. Ele defendia que “O espaço é uma característica escondida do movimento e o movimento é um aspecto visível do espaço.” (LABAN, 2011a, p. 4) (tradução nossa)<sup>3</sup>; e destacou ainda que “Além do movimento dos corpos no espaço, existe movimento do espaço nos corpos.” (LABAN, 1984, p. 23) (tradução nossa)<sup>4</sup> O imbricamento corpo-espaço é detectável não só nos textos de Laban, mas também em seus desenhos, que dizem um pouco mais sobre o espaço dinâmico e as tensões espaciais que o corpo engendra. É o que podemos observar no desenho abaixo (Figura 1), feito por Laban, e que encontrei no Arquivo Laban, na Biblioteca da Universidade de Surrey, na Inglaterra.<sup>5</sup> No desenho, Laban parece operar com uma representação possível

• 198

---

<sup>3</sup> No original: “Space is a hidden feature of movement and movement is a visible aspect of space.” (LABAN, 2011a, p. 4)

<sup>4</sup> No original: “Besides the motion of bodies in space the exists motion of space in bodies.” (LABAN, 1984, p. 23)

<sup>5</sup> Lá realizei uma parte de minha pesquisa de doutorado com apoio do Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), entre os anos de 2017 e 2018.

dessa confluência de interações, irradiações e vibrações intra e entre espaços nos quais o corpo se situa.



199

•

Figura 1. Male Figure in Design, 1938-1940 (L/C/3/95). From the Laban Archive, University of Surrey, ©University of Surrey.

Outra contribuição relevante foi a sistematização das dinâmicas do movimento, das qualidades que colorem o movimento, lhe dando certos tipos de intensidade. Nesse ponto é que encontramos elaborações sobre o Esforço, em que se estudam as qualidades dinâmicas do corpo relacionadas aos fatores de movimento de tempo, espaço, peso e tempo. As diversas combinações de qualidades de cada fator de movimento, por sua vez, geram estados de movimento ou ações incompletas e ações básicas, por exemplo.<sup>6</sup>

Importante pontuar aqui que Esforço no pensamento labaniano não significa estar fazendo força. Antes, esforço se conecta ao étimo alemão *antrieb*, que é uma palavra alemã de difícil tradução, de sentido variável a depender do contexto, mas que pode significar impulso, acionamento, pulsão ou ímpeto. O termo aparece na obra de Vera Maletic (1987), autora alemã que foi uma das alunas de Laban, traduzida como *inner impulse*, impulso interno.

Toda a nossa complexidade corpórea, incluindo o sistema nervoso, sensorial, motor, a memória, configuram, portanto, o que Laban chamou de Esforço, esforço interno, impulso, impulso interno, ou ainda, atitude interna.

A espantosa estrutura do corpo e as incríveis ações que ele pode realizar são alguns dos maiores milagres da existência. Cada fase do movimento, cada pequena transferência de peso, cada gesto de qualquer parte do corpo revela alguma característica de nossa vida interior. Cada movimento origina-se de uma excitação interna dos nervos, causada tanto por uma impressão de sentido imediato, como por uma cadeia complicada de impressões sensoriais anteriormente experimentadas e armazenadas na memória. Esta excitação resulta em um esforço interno voluntário ou involuntário, ou impulso para se mover. (LABAN, 2011b, p. 19) (tradução nossa)<sup>7</sup>

• 200

---

<sup>6</sup> É possível acessar os conteúdos da Eukinéctica ou Teoria do Esforço, de forma resumida, em minha dissertação de mestrado. (BARBOSA, 2011, pp. 56-67)

<sup>7</sup> No original: "The astonishing structure of the body and the amazing actions it can perform are some of the greatest miracles of existence. Each phase of movement, every small transference of weight, every single gesture of any part of the body reveals some feature of our inner life. Each Movement originates from an inner excitement of the nerves, caused either by an immediate sense impression, or by a complicated chain of formerly experience sense impressions stored in the memory. This excitement results in the voluntary or involuntary inner effort or impulse to move." (LABAN, 2011, p. 34)

Ou seja, Laban percebeu que havia uma cadeia complexa de eventos que envolviam o surgimento e o desenvolvimento do movimento humano, algo difícil de ser explicado em termos puramente físicos ou mesmo psicológicos (LABAN, 2011b). Ele considerou a existência de um movimento interior que seria ponto de origem do movimento corporal visível ou audível, de modo que, para ele, Esforço é a função interna que origina cada movimento. (2011b, p. 20) No entanto, tal participação interna acaba por não se configurar somente enquanto ponto de origem, mas de manutenção, sobreposição e complexidade entre exterioridade e interioridade, bem como pode se dar de forma voluntária ou involuntária, como concluí em minha pesquisa de doutorado. (BARBOSA, 2019)

Essa formulação vai ao encontro de um pensamento holístico de corpo, no qual “[...] movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável.” (LABAN, 2011a, p. viii)

Desse modo, podemos dizer que o estudo do Esforço é um estudo profundo das diversas conexões interior-exterior – daquilo que sentimos, percebemos, pensamos e movemos dentro e fora do corpo. Diz respeito a uma implicação de quem dança no próprio mover, de uma inteireza e consciência dos movimentos visíveis e invisíveis do corpo que geram uma multiplicidade de qualidades dinâmicas no movimento. Certamente essa ampliação das qualidades e o acesso a essas ferramentas de estudo pode ampliar os modos pelos quais construímos criativamente o movimento na relação com o tempo, o peso, o espaço e o fluxo.

Além disso, o trabalho de Laban aponta para uma série de outros princípios de organização do corpo que se relacionam com a compreensão de que as partes do corpo se interrelacionam e formam um todo, mas podem gerar uma grande diversificação ao se moverem de modo mais autônomo:

O corpo age como uma orquestra na qual cada seção se relaciona com qualquer outra e é parte do todo. Suas variadas partes podem se combinar em uma ação em concerto, ou uma parte pode performar sozinha, como uma ‘solista’, enquanto as outras pausam. Também é possível que uma ou várias partes assumam a liderança e as outras acompanhem. [...] Cada ação de uma parte particular do corpo deve ser entendida em relação ao todo, que deve sempre ser afetado, seja pela participação harmoniosa,

pela contraposição deliberada ou pela pausa. (LABAN, 2011b, p. 34)  
(tradução nossa)<sup>8</sup>

Ou seja, há uma gama muito grande de descobertas quando, além de trabalharmos com princípios do Espaço e do Esforço, operamos com princípios como: iniciação do movimento (em variadas partes ou regiões do corpo); movimento e pausa ou mobilidade e imobilidade (do corpo como um todo e de suas partes); simultaneidade e sucessividade do movimento (do corpo como um todo e de suas partes); expansão e recolhimento; simetria e assimetria; transferências de peso, locomoções, rotações (voltas) e saltos, por exemplo. Ao mesmo tempo, podemos olhar para cada um desses elementos separadamente – o que nos remete à própria definição da palavra “análise”, que é, justamente, o ato de separar os elementos que constituem determinado fenômeno para estudá-lo –, bem como podemos operar as mais variadas combinações entre eles.

A disciplina de Análise do Movimento, que é uma disciplina optativa de 60 horas, que vem sendo oferecida por mim no Bacharelado em Dança da UFU desde 2013, tem sido um espaço de investigação destes e de outros elementos, que se distribuem em módulos, conforme resumo apresentado no quadro abaixo:

<p><b>O corpo em movimento e a Coreologia</b></p>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Contextualização do trabalho desenvolvido por Rudolf Laban;</li><li>- Identificação das diferentes partes e estruturas do corpo; articulações; análise das possibilidades de movimento; mobilidade e imobilidade; expansão e recolhimento; sucessividade e</li></ul>
---	--

• 202

<sup>8</sup> No original: “The body acts like an orchestra in which each section is related to any other and is part of the whole. Its various parts can combine in concerted action, or one part may perform alone as a ‘soloist’ while others pause. It is also possible that one or several parts take the lead and others accompany. [...] Each action of a particular part of the body has to be understood in relation to the whole which should always be affected, either by participating harmoniously or by deliberately counteracting or by pausing.” (LABAN, 2011, p. 34)

	simultaneidade; iniciação do movimento, centro de gravidade/centro de leveza; equilíbrio e desequilíbrio, gestos, transferências de peso, locomoções, rotações e saltos.
<b>O estudo do espaço – Corêutica</b>	- Cinesfera; Espaço interno – espaço pessoal – espaço global: projeções e extensão dos gestos; Tridimensionalidade; Eixos e Dimensões, Planos e Níveis; Sólidos platônicos: as direções dimensionais no octaedro, diagonais no cubo e diametrais no icosaedro.
<b>O estudo do esforço – Eukinética</b>	- O conceito de Esforço: o estudo das qualidades do movimento; atitude/impulso interno e externo; estudo dos quatro fatores de movimento: fluência, espaço, peso e tempo; combinações entre os fatores: estados ou ações incompletas e ações básicas.

203  
•

Figura 2. Resumo do conteúdo abordado na disciplina de Análise do Movimento. Conteúdo extraído e simplificado a partir dos planos de ensino da disciplina. 2021. Arquivo pessoal.

Obviamente, o objetivo desse texto não é explicar cada um desses conceitos, algo que já foi feito pelo próprio Laban (2011a; 2011b) em seus livros e por comentadoras da teoria labaniana como Scialom (2017), Fernandes (2006), Barbosa (2011) e Rengel (2003), por exemplo. Aliás, não seria possível



aqui explicar o que cada um dos conceitos trabalhados nos módulos da disciplina proporciona em termos de investigação, mas o quadro acima traz um panorama do quanto é possível se aprofundar em uma disciplina relativamente curta.

Se compreendermos que a criatividade é a capacidade humana de dar forma a coisas “novas” e que “Formar importa em transformar” como nos disse Fayga Ostrower (2009, p. 51), teremos então uma noção do impacto que as ferramentas de criação contidas nesse tipo de abordagem podem trazer para futuras e futuros bacharéis em Dança. A partir da experiência com o Sistema Laban na disciplina é possível afirmar que tais ferramentas potencializam e incrementam a capacidade de organizar o movimento corporal de diferentes formas, o que amplia, portanto, a criatividade.

### **3. Modos de investigação do movimento**

Há muitas formas de investigar o movimento humano, sob as mais variadas perspectivas e premissas. São inumeráveis os processos de execução e transmissão do movimento e da dança nos mais variados contextos culturais, e todos devem ser valorizados e considerados, em prol de um pensamento menos hegemônico e mais plural. A sistematização proposta por Laban não configura uma técnica de dança específica, mas propõe ferramentas que nos ajudam a criar outros jeitos de mover e de reconhecer elementos intrínsecos ao movimento. Trata-se de um pensamento que não encerra o estudo da dança em um estilo específico, mas que pode acolher os mais variados estilos. Por isso que ele pode contribuir para ampliar perspectivas sobre produções específicas de dança, sem necessariamente se fechar nelas. É como se o Sistema nos desse um par de óculos para enxergar certos aspectos que configuram o movimento humano. Óculos que a gente pode usar ou não, ou sobrepor com outros óculos, a depender de nosso desejo. Obviamente, é preciso afastar-se de uma visão de que o Sistema dará conta de tudo e de qualquer coisa. Antes, é necessário entendê-lo como uma ferramenta que também tem suas limitações e que abre uma janela de possibilidades, enquanto outros modelos/métodos/abordagens/técnicas abrem outras janelas que podem ser abertas simultaneamente ou não.

Em situações de ensino, pesquisa, criação, ou outras, mesmo que cada pessoa trabalhe com um mesmo sistema/abordagem/método/técnica, é

perceptível que cada uma irá desenvolver seu trabalho de maneira peculiar. Com o Sistema Laban não é diferente: artistas, professores e terapeutas do movimento vão atualizando e se apropriando desses conteúdos de diversas formas, como apresentado na pesquisa de Melina Scialom (2017), que traça uma genealogia da disseminação do trabalho de Laban no Brasil. Ou seja, também aqueles que trabalham com uma mesma base prático-teórica se diferenciam nas maneiras de atuar. A beleza disto está no fato de que cada pessoa contribui para manter vivas as criações deixadas por Laban, adaptando seu pensamento a circunstâncias particulares e associando o Sistema a outros saberes.

Pedagogicamente falando, procuro trabalhar o Sistema Laban nas aulas de Análise do Movimento em diálogo com preceitos de Paulo Freire (1996) e Theodor Adorno (1995). Em resumo, os autores postulam que os espaços educacionais devem operar em prol da emancipação do ser humano, pelo pensamento crítico, pela curiosidade epistemológica, pelo acolhimento das experiências e saberes de cada pessoa e contra a barbárie e o preconceito de qualquer ordem. Dentro dessa perspectiva e em comunhão com preceitos contidos no pensamento labaniano, as aulas de Análise do Movimento se apoiam e se desenvolvem a partir de quatro noções interdependentes, como podemos ver no quadro a seguir:

205

•

<p><b>Apreensão criativa em primeira pessoa</b></p>	<p>Pressupõe a entrada de cada pessoa na experiência do movimento, na criação e na investigação, trazendo os conceitos para a apreensão criativa em primeira pessoa. Isto não significa que quem experimenta está isolado; ao contrário, cada pessoa se situa no contexto de um grupo que explora em conjunto esses princípios de movimento.</p>
<p><b>Observação do outro</b></p>	<p>Na observação e análise do movimento de outra pessoa é necessária a articulação em palavras daquilo que é percebido, bem como a problematização, contextualização e conexão do que é visto com as realidades experimentadas por cada um. Um estado crítico e ao mesmo tempo amoroso é incentivado, na perspectiva do diálogo, para uma maior compreensão daquilo que é feito. Trata-se de uma proposta explícita de colaboração</p>

	entre fazer e dizer, que aprofunda e aproxima os conteúdos da realidade vivida por cada um(a) por uma via reflexiva e questionadora.
<b>Ensino-aprendizado colaborativo</b>	Direciona as pessoas para um senso de comunidade, em que o conhecimento é produzido no momento e não “depositado” como tanto criticou o educador brasileiro Paulo Freire (1996). Ou seja, quando alguém se põe em situação de aprendizagem coletiva, percebendo trocas significativas do processo, torna-se possível ressignificar a própria forma de fazer, de falar, de dançar ou de ensinar dança, em prol de um exercício de abertura criativa e transformação.
<b>Práticas teorizantes – teorias praticantes</b>	Laban foi praticante e observador minucioso do movimento. Sua teoria tem seu suor e o suor de suas colaboradoras e colaboradores. Seus princípios são corporificados. Do mesmo modo, quando experimentamos princípios de movimento nas aulas de Análise de Movimento, estamos teorizando. E quando conversamos e conceituamos o movimento com palavras, estamos praticando, dançando.

Figura 3. Noções interdependentes que dão base à pesquisa do movimento na disciplina de Análise do Movimento. Conteúdo extraído e simplificado a partir dos planos de ensino da disciplina. 2021. Arquivo pessoal.

Ou seja, o percurso para a investigação do movimento, nesse contexto universitário em que ocorre minha mediação, se dá de forma colaborativa, entre o conjunto de pessoas que compartilha esses processos de ensino-aprendizagem. Nesses – encontros, as perguntas são bem-vindas e a curiosidade é estimulada. Muitas vezes entramos na experiência do movimento antes das definições conceituais dos elementos contidos no Sistema em prol de uma apropriação teórica encarnada. Permitimos que a teoria corte o espaço com nossos corpos. Permitimos que a teoria transforme o espaço com nossos corpos. As próprias experimentações vão desenhando os conceitos, assim como os conceitos vão expandindo experimentações, em retroalimentação. Por

essa via, buscamos complexificar os entendimentos, nos indagando sobre o cerne de cada conceito estudado. Por exemplo: os fatores de movimento dizem respeito somente ao modo pelo qual o corpo se desloca ou há algo mais que devemos considerar? E o corpo em pausa, que qualidades pode ter? Quando Laban falou em um tempo *urgente* no estudo do Esforço, por exemplo, isso é diferente de dizer que o tempo é rápido? Qual o nível de participação dos estados mentais e emocionais no movimento? Como a respiração entra nessa experiência? Como os diversos conceitos estudados podem se associar para trazer complexidade ao movimento?



207

•

Figura 4. Foto ilustrativa de trecho de aula com experimentação de iniciação do movimento na região do quadril em nível alto, trabalhando equilíbrio e desequilíbrio. Fotografia de Alexis F.S. Uberlândia, 2019.



Figura 5. Foto ilustrativa de trecho de aula com experimentação de iniciação do movimento nos dedos da mão esquerda em níveis baixo e médio. Fotografia de Alexis F.S. Uberlândia, 2019.

Nesse cenário, cheio de perguntas e inquietações, nos movemos. Exercitamos um olhar mais generoso, mais amoroso para nós mesmos e para o outro. Descobrimos e acolhemos nossas afinidades e padrões. Aprendemos ferramentas para alargar o que fazemos, especialmente em improvisações, quando os recursos e repertórios corporais parecem ser sempre os mesmos e nos sentimos estagnados. Trazemos o que temos e o que somos para a roda da criação, na qual muita coisa pode ser feita sem que tenhamos a falsa pretensão de excluirmos aquilo que aprendemos anteriormente em outros espaços. Trata-se de uma expansão que não exclui aquilo que já sabemos fazer, nossa história com a dança e o movimento, mas abraça as referências enraizadas em nossos corpos tornando essas raízes um tanto mais flexíveis.

• 208

#### **4. Considerações finais**

As reflexões e sínteses trazidas até aqui se ancoraram em experiências de ensino-aprendizagem concretas, realizadas na disciplina de Análise do

Movimento. Como apontado no texto, o componente curricular, ofertado por mim no Bacharelado em Dança da UFU desde 2013, opera como um laboratório de investigação e descoberta do corpo individual na relação consigo mesmo, com o entorno e com outros corpos, pautado por princípios encontrados no Sistema Laban.

Os tópicos 2 e 3 do texto se desenvolveram a partir das seguintes perguntas, respectivamente: Como o Sistema Laban pode auxiliar na ampliação da criatividade na dança? Por quais caminhos podemos passar para promover espaços de investigação do movimento? Com estas duas perguntas de fundo, descobrimos o quão inovadora a prática-teoria labaniana foi e ainda pode ser, no sentido de criar bases para a expansão da compreensão do movimento humano. Percebemos também o quanto o Sistema Laban pode ser uma referência possível para a criação e organização do movimento em dança, independentemente do estilo ou das outras referências de movimento que cada pessoa pode trazer. Identificamos ainda, nas perspectivas críticas de Freire (1996) e Adorno (1995), possibilidades de tornar os processos de ensino-aprendizagem do Sistema Laban mais éticos, mais colaborativos, mais questionadores, mais amorosos e acolhedores.

Aqui neste último tópico trago uma breve reflexão – à guisa de uma conclusão provisória – sobre a última pergunta apresentada em nosso resumo: Como uma expansão estruturada da compreensão do movimento corporal pode incrementar práticas artísticas e pedagógicas de discentes e futuras(os) bacheareis em Dança?

Do ponto de vista da formação em dança, especialmente no ensino superior, pode parecer óbvio dizer que é necessário pesquisar o movimento humano sob as mais variadas perspectivas. Contudo, como os estilos de dança são tão diversos quanto a diversidade das culturas humanas ao redor do mundo, pode ser eticamente difícil uma graduação em dança se restringir a ensinar determinados estilos, necessariamente excluindo outros de seu leque de possibilidades. Nesse sentido, o Bacharelado em Dança da UFU encontrou nos estudos da Educação Somática e da Dança Contemporânea (que não é compreendida enquanto estilo de dança específico, mas enquanto movimento artístico, modo de pensar e de indagar a própria arte) uma possibilidade de ampliar as noções de corpo e dança que pode acolher estilos de dança que as(os) discentes já praticavam ou praticam fora da universidade. Indo por esse mesmo caminho, os estudos propostos em Análise do Movimento acabam

oferecendo um instrumental que tanto amplia a capacidade criativa das pessoas, como amplia a capacidade de compreender o movimento que elas já faziam anteriormente e de, portanto, criar e ensinar.

Tal ampliação da capacidade de compreender, organizar, criar e falar do movimento é estruturada na medida em que se pauta pela organização proposta pelo próprio Sistema Laban. Isso direciona cada experimentação realizada, circunscreve cada improvisação, cada atividade de investigação proposta, em um escopo conceitual específico – o que fornece uma estrutura para dançar e entender o movimento. São delimitações conceituais que aprofundam práticas investigativas do movimento. Ou seja, com esse tipo de trabalho nos afastamos de uma visão espontaneísta de dança e criação e nos aproximamos do Sistema Laban como uma espécie de tecnologia que incrementa o criar. Como nos lembra Ostrower (2009, p. 40), “Não só a ação do indivíduo é condicionada pelo meio social, como também as possíveis formas a serem criadas têm que vir ao encontro de conhecimentos existentes, de possíveis técnicas ou tecnologias, respondendo a necessidades sociais e aspirações culturais.”

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

BARBOSA, V.V.P. **Entre o cultivo e a espera**: caminhos para uma poética de permanência e transformação na dança. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32258>>.

BARBOSA, V. V. P. Laban e Merleau-Ponty: relações entre teorias de corpo, movimento e percepção. **Revista Moringa** - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 1, jan/jun, p. 97-117, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/29321>>.

BARBOSA, V. V. P. **Sobre a autonomia da forma na dança:** Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Artes e Ciências Sociais, 2011. Disponível em: <  
[http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2011\\_vivian\\_barbosa.pdf](http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2011_vivian_barbosa.pdf)>

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2a ed. São Paulo: Annablume, 2006.

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

LABAN, Rudolf. **A vision of dynamic space.** London and Philadelphia: The Falmer Press, 1984.

LABAN, Rudolf. **Choreutics.** Annotated and edited by Lisa Ullman. Hampshire, UK: Dance Books, 2011a.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** Edição organizada por Lisa Ullman. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. **Modern Educational Dance.** Third Edition. Revised with additions by Lisa Ullman. London, MacDonal & Evans, 1975.

LABAN, Rudolf. **The Mastery of Movement.** Fourth Edition. Revised by Lisa Ullman. Hampshire, UK: Dance Books, 2011b.

MALETIC, Vera. **Body, space, expression:** the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts. Berlin; New York; Amsterdam, Moutande Gruyter, 1987.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 24.ed. Petrópolis, Vozes, 2009.

RENGEL, Lenira P. **Dicionário Laban.** São Paulo: Annablume, 2003.



Recebido em 22/12/2022 - Aprovado em 01/07/2022

#### Como Citar

BARBOSA, V. V. P. Mover-se a partir de princípios: por uma expansão estruturada da compreensão do movimento corporal. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-64050. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/64050>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## **Como se forma a pessoa artista?: Ensaio para refletir a (re)valorização Epistemológica da Experiência no Curso de Bacharelado em Dança da Escola de Dança da UFBA**

BEATRIZ ADEODATO ALVES DE SOUZA  
DANIELA BEMFICA GUIMARÃES  
THIAGO SANTOS DE ASSIS

Beatriz Adeodato Alves de Souza, baiana, de Salvador, é artista da dança, pesquisadora e professora adjunta da Escola de Dança da UFBA. Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA). Professora permanente do PRODAN - Mestrado Profissional em Dança da UFBA, tem como áreas de pesquisa as interações da Dança com a Educação Somática, os estudos da percepção implicados em processos de experimentação artística e a Prática como Pesquisa. Co-líder do Grupo de Pesquisa Corpolumen: redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança. Membro do Núcleo Docente Estruturante do Colegiado de Graduação em Dança -Diurno.

Filiação: Universidade Federal de Bahia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7339330460092740>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3824-3959>

Daniela Bemfica Guimarães é mineira, dançarina, improvisadora, coreógrafa, cineasta. Professora adjunta da Escola de Dança da UFBA. Doutora e Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/ UFBA. Graduação em Dança pela UFBA (2009) e Multimedia Arts (Itália, 1996). Professora Permanente do PPGDANÇA/UFBA e do PRODAN-Programa de Mestrado Profissional em Dança/UFBA. Líder do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança (UFBA). Residências artísticas 2019/2020, Westmore Farm, Lisa Nelson e Steve Paxton, Vermont/ EUA e Pina Bausch TanzTheater, Wuppertall/ Alemanha. Colaboradora TEPe (2019/21) e coreógrafa Balé Teatro Castro Alves (2021). Membro do Núcleo Docente Estruturante do Colegiado de Graduação em Dança -Diurno.

Filiação: Universidade Federal de Bahia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1564421126887939>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2467-2632>

Thiago Santos de Assis, filho de Oxum, homem negro, gay, oriundo da periferia de Salvador e seus grupos de Dança. Professor Adjunto da Escola de Dança da UFBA e docente do Programa de Pós-Graduação em Dança (Acadêmico). Coordenador do Colegiado de Graduação em Dança -Diurno e Membro do Núcleo Docente Estruturante do mesmo colegiado. Colíder do Grupo de Pesquisa PORRA: modos de (RE)Conhecer-se em Dança. Ex-professor do Curso de Licenciatura em Dança da UESB (2013 - 2019). Doutor em Artes Cênicas (PPGAC – UFBA).

• 214

Filiação: Universidade Federal de Bahia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3540762276243782>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3033-0521>

### • RESUMO

O que se pode antecipar como condição mínima de interação entre a pessoa leitora e o texto é que se pretende, a partir deste ensaio, estilhaçar algumas ideias que (nos) ocorrem no fluxo de pensar o Curso de Bacharelado em Dança da Escola de Dança da UFBA. Sabido de começo, para evitar que se perca no suposto fim, nossas ideias são embrionárias e partem do movimento de confecção de uma proposta curricular. Por uma trajetória curvilínea e disforme, as ideias que seguem destacam o solfejo em harmonia de três pessoas-professoras artistas da Dança que, implicadas ao ato de reestruturar em coletivo o currículo do curso de Bacharelado em Dança, assumem a (re)valorização da experiência como condição mínima para dedilhar a tarefa em questão.

### • PALAVRAS-CHAVE

Bacharelado em Dança, formação de artistas, (re)valorização epistemológica da experiência.

### • ABSTRACT

What can be anticipated as a minimum condition of interaction between the reader and the text is that, from this essay, it is intended to shatter some ideas that (us) occur in the flow of thinking of the Bachelor's Degree in Dance at Escola de Dança da UFBA. Known from the beginning, to avoid getting lost in the supposed end, our ideas are embryonic and start from the movement of making a curricular proposal. Through a curvilinear and deformed trajectory, the ideas that follow highlight the solfege in harmony of three people-teachers artists of Dance who, involved in the act of collectively restructuring the curriculum of the Bachelor of Dance course, assume the (re)valorization of the experience as a minimum condition to strum the task in question.

215

### • KEYWORDS

- Bachelor of Dance, training of artists, epistemological (re)valorization of experience.

## Pavimentando Caminhos

Como ponto de partida, sem dúvida, cabe evidenciar que a escrita deste texto orchestra em sinfonia nossas três vozes na perspectiva de construir horizontes possíveis para pôr em baila a discussão sobre formação acadêmica no Curso de Bacharelado em Dança. É importante que se agregue ao nosso suposto começo, notadamente compreendido para além destas linhas, neste ato implicado de (es)(ins)crever, que o objetivo deste ensaio é amplificar, ainda que parcialmente, os primeiros compromissos que pactuamos como pessoas membras do Núcleo Docente Estruturante – NDE<sup>1</sup>- do Colegiado de Graduação em Dança – Diurno, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, para pensar percursos formacionais atinentes ao Curso de Bacharelado em Dança.

Considerando que o calor de nossa escrita deve se coadunar com às emergências institucionais que nos ocorrem, bricoladas com as normativas que indicam caminhos acerca da formação de pessoas bacharelas em Dança<sup>2</sup>, evidenciamos a quem desejar nos ler que este texto, ao se esmerar na direção de uma síntese parcial e, partidária, sobre os nossos modos de compreensão relativos aos movimentos de reestruturação curricular em fluxo do Curso de Bacharelado em Dança, depõe sobre a confluência de fatores que incidem e conclamam zonas de forças (i)materiais e (ob)(sub)jetivas que nos movem em direção às ideias que se vêm tendo.

Ao mencionar o caráter parcial de nossas reflexões, certamente, objetivamos considerar a ausência dos/as nossos/nossas pares do âmbito do

• 216

---

<sup>1</sup> Segundo a Resolução N. 01 de 17 de junho de 2010 que normatiza o Núcleo Docente Estruturante - NDE e dá outras providências, o NDE de um curso de graduação constitui-se de um grupo de docentes, com atribuições acadêmicas de acompanhamento, atuante no processo de concepção, consolidação e contínua atualização do projeto pedagógico do curso. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=6885-resolucao1-2010-conae&category\\_slug=outubro-2010-pdf&Itemid=30192](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=6885-resolucao1-2010-conae&category_slug=outubro-2010-pdf&Itemid=30192), acesso em 01 de fevereiro de 2022.

<sup>2</sup> Faz-se menção a Resolução nº 3 de 8 de março de 2004.que aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Dança e dá outras providências. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES03-04.pdf>, acesso 05 de fevereiro de 2022; Além do seguinte documento: Referenciais Curriculares Nacionais dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura/Secretaria de Educação Superior. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Superior, 2010, disponível em: <https://www.dca.ufrn.br/~adelardo/PAP/ReferenciaisGraduacao.pdf>, acesso 05 de fevereiro de 2022.

NDE<sup>3</sup> na coautoria deste manuscrito, o que nos implica a assumir que as ideias que se seguem, apesar de partirem dessa instância institucional do nosso fazer como docentes do Curso de Bacharelado em Dança, são coniventes com nossas perspectivas em trânsito em torno da formação acadêmica nesse âmbito. Ao mesmo tempo, apontamos que, inevitavelmente, sabemos que essas mesmas ideias são embebidas por processos de alteridade e solidariedade cognitiva (ASSIS, 2018), quando pensamos nos muitos encontros ampliados com a nossa comunidade que antecedem a decisão do ato desta escrita e, obviamente, isso povoa o próprio texto de ideias que derretem qualquer noção estática e monorreferencial de autoria.

Deste modo, na sintonia de um duplo compromisso que considera a nossa atuação docente na esfera institucional, sobretudo em espaços de representação como é o caso de um Núcleo Docente Estruturante, bem como a assunção de nossos íntimos desejos como artistas-docentes-pesquisadores da Dança para pôr em debate a formação no Bacharelado em Dança, consideramos necessário ambientar às pessoas leitoras sobre a atmosfera institucional que lastreia nossas reflexões antes de prosseguir na exposição do que há de peculiar em nosso encontro, configurado neste texto.

Os últimos cinco anos têm marcado a efervescência de um estado de atenção correlato às propostas curriculares vigentes no âmbito do Colegiado de Graduação em Dança – Diurno. A partir dos movimentos em torno das matrizes curriculares da Licenciatura em Dança<sup>4</sup> e do Bacharelado em Dança<sup>5</sup>, a nossa comunidade tem se implicado em um exercício reflexivo que se (auto)interpela acerca de questões matriciais para pensar a formação acadêmica em Dança na Graduação, a exemplo da própria função da universidade, na formação de artistas, como uma das possibilidades de espaço para a produção de conhecimento em Dança.

---

3 Atualmente, o NDE do Curso de Graduação em Dança – Diurno é composto pelos professores e professoras: Adriana Bittencourt, Amélia Conrado, Antrifo Sanches, Beatriz Adeodato, Carmen Paternostro, Daniela Guimarães, Fernando Ferraz, Isabelle Cordeiro, Lúcia Matos, Ludmilla Pimentel, Márcia Mignac, Thiago Assis.

<sup>4</sup> Dados do atual Curso de Licenciatura em Dança estão disponíveis em: <https://alunoweb.ufba.br/SiacWWW/ListaDisciplinasEmentaPublico.do?cdCurso=503120&nuPerCursolnicial=20092>, acesso em 01 de fevereiro de 2021.

<sup>5</sup> Dados do atual Curso de Bacharelado em Dança estão disponíveis em: <https://alunoweb.ufba.br/SiacWWW/ListaDisciplinasEmentaPublico.do?cdCurso=503130&nuPerCursolnicial=20111>, acesso em 01 de fevereiro de 2021.

Consideramos formação, a partir da perspectiva gadameriana, como itinerância/ reflexividade na relação com o mundo, em suas múltiplas formas de se configurar, sem se restringir aos espaços institucionais que são socialmente investidos da função de formar, mas que podem se perder de si mesmos se não compreenderem que a sua ação monorreferencial pouco colabora com percursos formativos sócio-historicamente referenciados e que tenham como crivo de sua ação a inclusão das histórias de vida/ experiências como inflexão epistemológica primeira para refletir sobre processos formativos. Para Gadamer (1997), ao implicar os conceitos de formação e cultura, o processo formativo passa a ser visto “[...] como a maneira humana de aperfeiçoar suas aptidões e faculdades” (GADAMER, 1997, p.48).

As matrizes curriculares ainda vigentes no âmbito do Colegiado de Graduação em Dança – Diurno são resultados de um movimento de reformulação curricular da Escola de Dança da UFBA consolidado em 2005. Na centralidade da concepção de currículo podemos destacar a noção de complexidade como condição para lidar com o conhecimento em Dança, pondo-se por conseguinte na experiência de uma formação em sintonia com a contemporaneidade, no sentido de manter-se em permanente estado de atualização de suas práticas pedagógicas, frente às transformações do conhecimento e, principalmente, o entendimento de novos modos de estar e se relacionar no mundo contemporâneo, assim como o surgimento de marcadores epistemológicos que pautaram a virada do milênio, como exemplo das próprias • 218

Noções essas que incidiram em uma intensa contribuição sobre os modos de conceber o conhecimento na articulação com a formação de pessoas profissionais da Dança em seu espectro amplo. É inegável, sobretudo quando se contrasta com os currículos de cursos de Graduação em Dança de todo país, a inovação epistemológica que brota dos movimentos curriculares da Escola de Dança da UFBA em 2005 ao propor um currículo organizado por módulos interdisciplinares (MIDs), que integram saberes outrora concebidos de maneira compartimentada, em disciplinas estanques, esquivando-se de perspectivas tecnicistas de ensino da Dança que parecem não fazer mais sentido, sobretudo quando passa a se considerar os avanços epistemológicos para pensar corpo como sistema complexo.

Destarte, estamos refletindo há algum tempo a ideia de que o conhecimento em Dança não se encerra nos limites de uma natureza

procedimental, pois o nosso esforço, como área de conhecimento inclusive, é pensar que nossas danças são tessituras de nossas condições circunstanciais no mundo, o que implica em conceitos, fatos, atitudes, leituras de si e da diversidade de outros/outras/outres, marcas (i)materiais e (ob)(sub)jetivas que se tramam em/como/pelo/no movimento que logo adiante abordaremos como possibilidade para pensar a (re)valorização epistemológica da experiência na formação de artistas da Dança. Reflexão que não exclui a importância do desenvolvimento técnico-interpretativo nas mais variadas estéticas de Dança. As técnicas de Dança têm o seu lugar de importância como sistemas de alta complexidade desenvolvidos nos rearranjos constantes entre os corpos que dançam e os contextos sócio-históricos que cerceiam essa própria Dança.

Cabe-nos ainda apontar que a proposta curricular de 2005, desdobrada nos cursos de Bacharelado em Dança (com matriz de referência 2011.1) e Licenciatura em Dança (com matriz de referência 2009.2), atualmente possui um tronco comum de quatorze componentes curriculares obrigatórios às duas habilitações<sup>6</sup>, o que equivale aos dois primeiros anos de formação acadêmica do Curso de Bacharelado em Dança que tem a duração média de três anos.

Apesar da relevância dos conhecimentos tratados nos módulos que compõem essa atual estrutura curricular equiparada entre os cursos, bem como a compreensão da profissionalidade em Dança como uma rede complexa que não se contém nos limites rígidos da distinção entre a pessoa artista, docente, pesquisadora da Dança, o fluxo de experienciar os itinerários formativos sugeridos até aqui pelas matrizes em vigor foi mostrando a urgência de olhar para as especificidades de cada habilitação na perspectiva de adensar discussões que possibilitem uma maior reflexividade em torno da atuação em Dança nesses distintos enquadramentos de linhas tênues. O que também nos moveu a pensar sobre a possibilidade de redução de componentes obrigatórios, criação de inúmeras novas optativas em Dança, e ampliação – com a inserção de unidades curriculares optativas –, a possibilidade de trânsito da pessoa estudante dos cursos em outros ambientes da Universidade.

Recuperar essa memória sobre a confluência de aspectos avaliados sobre as permanências e necessidades de avanço para pensar os currículos de Graduação em Dança do Colegiado Diurno traz o real tom que as propostas de reestruturações curriculares atuais assumem ao se perceberem como um

---

<sup>6</sup> Um maior detalhamento pode ser visto nas matrizes já citadas neste texto.



conjunto de atualizações, que em vigilância ao que emerge da epistemodiversidade de seus sujeitos/as/es e trajetividades, intencionam uma aproximação com a ideia de *etnocurrículos* (MACEDO, 2013) e, com isso, vai tramando uma rede de singularidades nômades que transitam e povoam o contexto da Escola de Dança, tensionando pela inclusão de novas camadas na própria ideia de formação acadêmica em Dança. Com efeito, cabe mencionar o que estamos entendendo como *etnocurrículos* “é um exercício importante de implicação/distanciação para que a formação intercítica seja possível, ou seja, a formação pautada no aprender-com, no poder-com, na relação com atos de currículo outros”. (MACEDO, 2013, p. 69). O autor assevera ainda, complementado à guisa de seu pensamento em torno do par indissociável formação-curriculo que *etnocurrículos* “emergem de ambientes moralmente reflexivos, forjados numa ética do debate e da relação com a diferença, que acabam tomando as implicações como modo de concepção de currículos a partir de processos intercíticos” (MACEDO, 2013, p. 69).

Considerando os múltiplos avanços oriundos do bioquestionamento (PINEAU, 1998) das proposições curriculares em vigor, após uma série de seminários, encontros, reuniões, ou seja, espaços de polifonia e conversações envolvendo toda a comunidade acadêmica, o grupo de pessoas professoras do NDE lidera e propõe o novo projeto de reestruturação curricular da Licenciatura em Dança – concluído nas instâncias internas da Escola de Dança da UFBA em 2021<sup>7</sup>, que, ao considerar a característica da Área Básica de Ingresso – ABI dos cursos do Colegiado Diurno junto aos sistemas do Ministério da Educação-MEC, trouxe à reboque um movimento necessário de reestruturação do Bacharelado em Dança, ao convencionar até aqui em seu desenho curricular que na proposição de agora apenas o primeiro ano dos cursos seria integrado por um tronco comum de componentes curriculares, salvaguardando conhecimentos iniciais que foram entendidos como pertinentes ao dois percursos formacionais em questão.

Assim, finalizada a reestruturação da Licenciatura (Diurna), que apontou para horizontes possíveis também no Bacharelado em Dança, sobretudo no que se refere à manutenção da noção de complexidade como concepção de

---

<sup>7</sup> O processo de reestruturação curricular da Licenciatura em Dança que aponta o primeiro ano do curso comum ao Bacharelado em Dança foi aprovado pela egrégia Congregação da Escola de Dança da UFBA em 26 de novembro de 2021 e seguiu para a Pró-Reitoria de Graduação onde aguarda parecer de aprovação.

conhecimento em Dança e, portanto, na permanência de uma proposta curricular por módulos que congreguem saberes da Dança, tal como feito em 2005. O NDE do Colegiado de Graduação Diurno, no fôlego imediato da conclusão de seu primeiro processo de reestruturação, passou a se reunir pondo o Bacharelado em Dança como foco de sua análise.

Trazer toda esta contextualização é importante para que reconhecamos que os nossos movimentos curriculares se dão em *continuum* e, embora consideradas às especificidades de cada um dos nossos cursos de Graduação, o pensamento curricular decorre do incômodo em espectro amplo sobre a Dança que estamos nos propondo a ensinar-aprender-experienciar no âmbito da Universidade. Assim, o nosso debate se inicia considerando marcadores afixados na proposta de Reestruturação da Licenciatura em Dança e que nos parecem bifurcações possíveis para o engendramento de uma proposição curricular para o Bacharelado em Dança, a saber: os estudos de **processos identitários** concebidos como operações inacabadas; a **multireferencialidade** como uma nova postura científica; a **decolonialidade** na quebra de pensamentos hegemônicos nos modos de pensar e fazer a arte e a dança; a perspectiva **interseccional** sobre os fazeres de dança capaz de integrar diferentes posicionamentos sociais de seus sujeitos implicados; a aprendizagem como **experiência** de problematização e de desaprendizagem permanente e a **transversalidade curricular** que venha articular conhecimentos sobre educação ambiental, questões de gênero, relações étnico-raciais, direitos humanos, estudos afro-diaspóricos, estudos da cultura indígena e estudos da deficiência.

Outrossim, agrega-se ao exposto acima aquilo que neste ensaio, na sintonia de nossas vozes, coloca-se como força vetorial para discutir a especificidade da formação em Bacharelado em Dança. É nesta direção que pautamos o interesse por pensar a formação de pessoas bacharelas em Dança a partir da (re)valorização epistemológica da experiência (SÁ; FARTES, 2010). A discussão a partir do conceito de experiência e dela própria em educação, especialmente no âmbito da formação de professores, vem crescendo exponencialmente, muitos são os estudos que passam a considerar a experiência como categoria analítica da formação docente. Todavia, na formação de artistas da Dança a discussão nessa perspectiva ainda nos parece tímida, carecendo de uma reviravolta em torno da própria noção de experiência, em sentido mais amplo, para que nos seja possível rediscutir a experiência em

Dança e na formação de seus e suas artistas e, com isso, compreendê-la como categoria de pensamento em expansão e, portanto, aberta a atualizações no encontro com os múltiplos/as/es corpos, corpos e corpes que se lançam na formação acadêmica em Dança no âmbito do Bacharelado.

Como ponto de alternância entre esta seção de contextualização e a continuidade do texto cabem algumas perguntas para nos ajudarem a desembaçar os nossos olhares: quais experiências fazem de nós as pessoas artistas que somos? Como pensar a formação de artistas tomando como centralidade o reconhecimento de que suas experiências implicadas são a materialidade primaz de seu percurso formacional? Há espaços e tempos para compartilhamento da singularidade nômade de nossas experiências quando afixamos um perfil profissiográfico aprisionado a uma estrutura curricular que não prioriza outros tipos de relação com os saberes da Dança para além da sua matriz curricular? Que pessoas artistas estamos for(mando)(jando)?

### **Girando em torno de Experiência em/da/pela/com Dança**

Nada lhe faltava. Na hora da fome  
tecia um lindo peixe, com cuidado,  
de escamas. E eis que o peixe estava  
na mesa, pronto para ser comido.  
Se sede vinha, suave era a lã cor de  
leite que entremeava o tapete.  
E, à noite, depois de lançar seu fio  
de escuridão, dormia tranquila.  
Tecer era tudo que fazia.  
Tecer era tudo o que queria fazer.  
(COLASANTI, 2004, p. 2, 4)

• 222

Nesse texto de Marina Colasanti, a moça tecelã passa seus dias tecendo. Seus fios e cores dão materialidade aos seus desejos, anseios e necessidades, criando sua própria realidade. Essa história nos faz refletir sobre alguns aspectos que estão sendo centrais no percurso de uma tessitura implicada na experimentação e experimentação de possibilidades vivenciadas em sala de

aula ou no trabalho do GDC - Grupo de Dança Contemporânea da UFBA<sup>8</sup>: situações as quais, sujeitos e contextos – juntos –; nos trouxeram pistas, dados e reflexões para o alicerçar deste novo currículo de Bacharelado. Primeiramente, destacamos o fazer artesanal presente em todo fazer artístico, aquele que envolve o desenvolvimento de habilidades específicas que vão sendo aprimoradas com a prática cotidiana. São saberes constituídos no e pelo corpo, com os quais o corpo também modela a si próprio, adquirindo determinadas formas e especializando funções. No caso da moça tecelã, o saber dos seus dedos /suas mãos, a precisão no toque dos fios, a postura do seu corpo, o manuseio do tear e assim por diante. Se, no senso comum, esses saberes são tidos como conhecimento tácito, vinculados estritamente a uma prática e, assim, apartados de qualquer ato reflexivo, nesta escrita e no arcabouço de ideias e experimentos desta reformulação curricular, essas esferas serão compreendidas como intrinsecamente vinculadas.

Gostaríamos de destacar o aspecto do processo de experimentação que resulta na criação de uma forma material. Nesse processo, existe formulação, existe pareamento entre pensamento e ação, instaurado pelo acoplamento entre artista (ou artesã, no caso da moça tecelã) e seus materiais de trabalho. Em ambos os casos, seja enfatizando o aspecto das habilidades corporais, seja enfatizando a criação, é o fazer que está no centro das atenções, um fazer-saber que conduz a investigação e produz conhecimento. (SOUZA, 2021)

Diante desse posicionamento e foco de interesse, percebemos-nos pessoas vinculadas quase que diretamente com os conceitos de Experiência e de Arte como experiência e, ao longo deste ensaio, nos dedicaremos a delinear este conceito.

A existência da arte (...) é a prova de que o homem usa os materiais e as energias da natureza com a intenção de ampliar sua própria vida, e de que o faz de acordo com a estrutura de seu organismo – cérebro, órgãos

---

<sup>8</sup> A criação do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia – GDC/UFBA, em 1965, vem no fluxo de um desenho curricular, implantado na UFBA, desde meados dos anos 50, para os cursos de Dança, Música e Teatro, compreendendo a relevância da função social da Universidade para a formação de artistas e também de um público para as artes modernas. A criação desses cursos integrou um plano maior de atualização cultural do Estado da Bahia e, em especial, da cidade de Salvador, no qual a UFBA desempenhou significativa contribuição.

sensoriais e sistema muscular. A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é a característica do ser vivo. A intervenção da consciência acrescenta a regulação, a capacidade de seleção e a reordenação. Por isso, diversifica as artes de maneira infindáveis. Mas sua intervenção também leva, com o tempo, à ideia da arte como ideia consciente – a maior realização intelectual na história da humanidade. (DEWEY, 2010, p. 93).

O filósofo e educador norte americano, John Dewey, considerado um dos principais representantes da escola filosófica do Pragmatismo, diz que pensar é um processo que emerge do nosso engajamento com o ambiente à nossa volta, uma atividade através da qual um sujeito transforma uma situação que apresenta uma dada problemática em outra, com condições que estejam mais de acordo com suas necessidades, desejos ou finalidades (JOHNSON, 2017). Sendo assim, toda experiência educativa deveria ter a função de ajudar os educandos a resolverem questões da vida prática, envolvendo-os numa real situação de experimentação, com um problema a ser solucionado, na qual tenham a chance de testar suas ideias e hipóteses. Reflexão e ação são parte de um todo indivisível.

Foi a partir da ideia de resolução de problemas e da possibilidade de oferecer à pessoa estudante o experimentar-se em vários contextos do conhecimento em Dança e, ao mesmo tempo, poder testar-se e descobrir-se na gama das variadas habilidades que permeiam o nosso fazer – a pessoa dançarina, crítica, dramaturgista, diretora, produtora, coreógrafa, iluminadora, cenógrafa, figurinista, cinegrafista, fotógrafa, ensaiadora –; que lançamos um novo olhar e novas abordagens e experimentos com foco nestas habilidades para componentes curriculares já em curso no antigo currículo da Licenciatura e do Bacharelado: “Laboratórios de Corpo I e II”, “Laboratórios de Criação I e II”, “Prática em Grupo”, “Prática Solística”; bem como expandimos nossa observação no trabalho continuado do GDC - Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, em suas distintas edições e diretores. Nestes lugares, nos últimos cinco anos que seguem até então; diversos docentes e diferentes grupos de estudantes vêm contribuindo para que, pouco a pouco, desenhemos nossa reforma do Bacharelado.

• 224

Percebemos que trazer como ignição uma espécie de matriz de interesse entre os envolvidos, uma espécie de Pedagogia de Projeto, onde o exercício inicial é decupar as necessidades e os desejos através de conversas e escutas sensíveis para o mapeamento do percurso a ser feito; percebíamos que toda esta situação evocava a construção de um ambiente aberto e poroso entre os estudantes e nós docentes ao gerar confiança, curiosidade e estímulo para termos uma experiência singular no exercício coletivo. (DEWEY, 2010) Esse ambiente criado nas primeiras aulas desses componentes como pacto de travessia, imediatamente dava espaço para a descoberta de onde, como, com quem, para quê cada um fazia uma escolha de função e de qualidade própria desta função dentro do grupo, naquele momento. E, conseqüentemente, ao longo do percurso perceber, refletir, indagar o por que daquela escolha ter sido feita, dada seguimento, abandonada ou por que aquela escolha havia convocado novas ou sobrepostas escolhas de ação no coletivo.

Existe então uma responsabilidade alternada e exercitada pelas pessoas envolvidas que é enriquecida e complexificada o tempo todo, pois entre uma escolha e outra existem percursos distintos possíveis como pontos de ligação que margeiam as decisões em fluxo. A capacidade de construir essas pontes entre escolhas durante o convívio, de olhar para essa possibilidade como experiência expandida nas diferentes funções e habilidades experimentadas pelos estudantes e por nós também – nos (re)inventando e fazendo novos estudos para tratar das novas demandas –, traz a confirmação dos desejos e da abertura para cada sujeito de novas frentes de conhecimento em Dança. (GUIMARÃES, 2012) Esta experiência expandida vivenciada nestes variados movimentos dentro dos Componentes vem fortalecendo e dando mais carne para a reformulação do currículo do Bacharelado.

Importante revelar agora, que esta expansão dentro das ações nos Componentes supracitados, na busca de tensionar por uma (re)valorização epistemológica da experiência, advém também da observação do *modus operandi* e dos processos de desenvolvimento profissional de estudantes integrantes no GDC – Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. As ações cotidianas de pesquisa em um grupo que nasce com a função de ser suplementar aos próprios estudos da Graduação, onde estudantes expressam o seu desejo de inserção, por meio da participação em processos seletivos democráticos, nos quais se coloca em jogo a implicação da pessoa com o

projeto ora proposto por uma pessoa professora, impacta de maneira transformadora na formação do/a estudante de Graduação em Dança da UFBA.<sup>9</sup>

Este impacto surge pelo trabalho intenso de pesquisa, pela sua continuidade garantida, pela troca e aprofundamento vasto de conhecimentos entre as pessoas participantes, docente/diretora e convidadas, por aquilo trazido ao início: estarem todas as pessoas engajadas na descoberta mútua de um projeto previamente esboçado enquanto pesquisa proposta por docente, mas cocriado, posteriormente entre o grupo selecionado. Infelizmente, nos moldes de corpo estável do GDC – Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, com quantidade de bolsas específicas para serem distribuídas e pelo fluxo entre projetos a serem contemplados a cada ano, essa oportunidade abarca muitos estudantes, mas não todos. Então, ao ver e viver esse impacto da pesquisa artística encarnada e da formação crítica e estética destes estudantes, nos perguntamos: Por que a experiência do GDC não pode funcionar como um projeto piloto, com suas adaptações obviamente, para nossa reformulação do Bacharelado?

E voltamos a Dewey nesta questão, pois a importância da ação e da transformação do mundo têm maior relevância para o autor do que os estados mentais e as operações internas no ato do pensamento, entretanto, o autor aprecia o papel crítico que têm as qualidades sentidas por um sujeito sobre uma determinada situação vivida e o papel dos sentimentos e das emoções na construção de seus significados. Dessa forma, quando trata de experiência, Dewey deseja se concentrar sobre o que chama de uma experiência singular, que mencionamos anteriormente, aquela na qual “o material vivenciado faz o percurso até sua consecução” (DEWEY, 2010, p. 109). Trata-se de um todo que carrega em si um caráter individualizador, composto de partes heterogêneas e sucessivas que se relacionam em fluxo. Fluxo este composto por pausas e lugares de repouso que não deixam de qualificar o todo e seu movimento.

Para fazermos um ajuntamento dos princípios de autonomia, de coresponsabilidade, da possibilidade de fazer descobertas e escolhas, de aprender e ensinar, de pesquisar, de experienciar, de resolver problemas e conflitos, de desenvolver criticidade enquanto estados corporais a serem vividos no percurso de formação da pessoa artista: trazemos o conceito de

---

<sup>9</sup> Importa mencionar que a participação das pessoas estudantes no GDC é chancelado por uma bolsa de estudos mensal para uma dedicação de 20h semanais durante 4 a 6 meses.

Corpo-itinerante (GUIMARÃES, 2017). Corpo-itinerante é um corpo/corpa/corpe que, ao transitar, não somente vive a experiência do deslocamento, do estar entre sujeitos, lugares, linguagens, tempos, contextos; mas também se aprofunda no tempo da experiência. A experiência ocorrendo no fluxo, na continuidade, modo pelo qual Dewey (2010) vê a cognição através de continuidades empíricas. Esse conceito vem para convocar novamente uma das perguntas que lançamos algumas páginas atrás: Que pessoas artistas estamos for(mando)(jando)? São corpos-itinerantes?

Corpo-itinerante é trazido aqui como um princípio de abordagem que lida com a experiência do corpo em ação no espaço e no tempo, composto por um modo de pensar transversal em que o corpo pode se alternar sendo às vezes ignição, meio ou apontamento futuro. Trânsito, deslocamento, fluxo do corpo, itinerância carregam a ideia de continuidade, ou seja, não apresentam necessariamente um começo fixo ou um fim determinado da experiência. (GUIMARÃES, 2017) Assim, neste conceito, a experiência é entendida na continuidade, articulando o modo pelo qual Dewey (2010) vê a cognição – através de continuidades empíricas –, compartilhada ao modo como Peirce (2010) pensa também a continuidade, como axioma principal da sua teoria dos signos, a Semiótica. Corpos em travessia em um ciclo ininterrupto de ações, percepções e significações, ou seja, engajados e inundados pelas bases de pensamento dessa reformulação curricular: os processos identitários, a multirreferencialidade, as questões de decolonialidade, perspectiva interseccional, experiência de problematização, transversalidade curricular.

Larrosa (2016), autor também dedicado ao tema da experiência, desenvolve uma reflexão muito pertinente acerca da relação entre experiência e sentido da experiência, observando que em diversas línguas o significado dessa palavra está relacionado com algo que **nos** acontece ou que **nos** passa, em oposição àquilo que **se** passa. Com essa observação, Larrosa nos lembra de voltarmos-nos ao sujeito da experiência, entendendo, assim, que a experiência não é um acontecimento, mas um **encontro**, no qual se dão trocas, no qual são mobilizados afetos, onde existe transformação e produção. À medida que desenvolvemos a habilidade de perceber diferenças, semelhanças, modificações e relações entre os eventos vividos, nos tornamos mais aptos a fazer discriminações cada vez mais finas no decorrer do próprio fluxo daquilo que estamos experienciando. Assim, podemos falar aqui de experiência como campo expandido, ao falar de formação como projeto de si.



Colocamo-nos assim, como a tecelã, nesse processo de descoberta intensa e contínua da reformulação curricular de nosso Bacharelado em Dança, entrando por indagações e convicções intrínsecas à uma ideia de jogo, de estar em estado de jogo. Este, visto como experiência no ato da criação, como o prazer do invento, como uma “tomada de consciência da espessura sensual de um momento fugaz, [...]”. (RYNGAERT, 2009, p.15) Jogos como processos de tessitura continuada desse redimensionar de nosso currículo, aberto e também poroso para que o estudante o componha, o organize, o configure a seu modo como neste bordar de fios de Colasanti (2004), que em suas camadas formam redes entre escolhas pessoais que possam integrar ou dar suporte para o coletivo e/ou que do coletivo sejam despertadas descobertas variadas do ofício de dançar de cada pessoa-artista, uma vez que “a trama do jogo se constitui no intervalo, a partir de materiais informes, de pulsões criativas, motoras e sensoriais” (RYNGAERT, 2009, p. 42). Estamos, portanto, em um jogo de alta complexidade, entre descobertas revisitadas e novas descobertas por vir, pois “no jogo estamos em constante pesquisa de soluções provisórias” (RYNGAERT, 2009, p. 2).

## **In(conclusão)**

Como caminho de retorno ao que porventura possa ter se perdido nos interstícios do próprio texto, que como labirinto abriu muitas possibilidades sem ambição alguma de encontrar limites cabais para aquilo que se vem sendo, convém retomar algumas perguntas – prenunciamos que são as mesmas acima colocadas, mas que agora reaparecem na afirmação com o compromisso deste dossiê - pôr o Bacharelado em Dança em debate - a saber: quais experiências fazem de nós as pessoas artistas que somos? Como pensar a formação de artistas tomando como centralidade o reconhecimento de que suas experiências implicadas são a materialidade primaz de seu percurso formacional? Há espaços/ tempos para compartilhamento da singularidade nômade de nossas experiências quando afixamos um perfil profissiográfico aprisionado a uma estrutura curricular que não prioriza outros tipos de relação com os saberes da Dança para além da sua matriz curricular? Que pessoas artistas estamos for(mando)(jando)?

A repetição destas questões, vem comprometida com dois aspectos. O primeiro deles é que estamos interessados há algum tempo na

compreensão de que repetir nunca é a tentativa de descongelar o mesmo. Secundamente, como guisa de (in)conclusão esperamos que estas perguntas perturbem – em sentido de deslocamento – outros/outros/outres peregrinos/as/es que desejem pisar os solos férteis de (re)invenção de modos para refletir sobre a formação de artistas da Dança no Bacharelado, sobretudo àqueles/as desejosos/as/es pela inflexão epistemológica da (re)valorização epistemológica da experiência. (SÁ; FARTES, 2010)

## Referências

ASSIS, Thiago. **Professoralidade em dança no contexto universitário**: Tessitura de uma rede de experiências. Tese de Doutorado, Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2018.

COLASANTI, Marina. **A moça tecelã**. São Paulo: Global, 2004

DEWEY, John. **A arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

229

- GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **Dramaturgias em tempo presente**: uma *timeline* da Improvisação Cênica da Companhia Ormeo. 2012. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2012.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **CORPOLUMEN**: poéticas de (re)invenções no corpo na interação Dança e Cinema. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, 2017.

JOHNSON, Mark. **Embodied mind, meaning, and reason**: how our bodies give rise to understanding. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Atos de Currículo e Autonomia Pedagógica: o socioconstrucionismo curricular em perspectiva**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. v. 1.000. 175p.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PINEAU, Gaston. **Autoformação no decurso da vida: entre a hétero e a ecoformação**. In: NÓVOA, A. & FINGER, M. (orgs.). O método (auto)biográfico e a formação. Lisboa: MS/DRHS/CFAP, p. 63-77, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SÁ, M. R. G. B.; FARTES, V. L. B. (Org.) . **Currículo, Formação e saberes profissionais: a (re)valorização epistemológica da experiência**. 01. ed. Salvador-Bahia: EDUFBA, 2010. v. 01. 221p .

SOUZA, Beatriz Adeodato Alves. **Dança como forma material de pensamento: tessituras entre fazer e saber**. 2021. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Recebido em 09/02/2022 - Aprovado em 09/06/2022

• 230

Como Citar

GUIMARÃES, D.; SOUZA, B. A. A. de; ASSIS, T. S. de. Como se forma a pessoa artista? Ensaio para refletir a (re)valorização epistemológica da experiência no Curso de Bacharelado em Dança da Escola de Dança da UFBA. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-64610.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/64610>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## **Transformações culturais e arte no currículo escolar: trajetos preambulares que concebem uma disciplina**

SABRINA ESMERIS

Mestra em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Feevale. Foi servidora do Município de Porto Alegre, atuando como professora na Educação Infantil e Ensino Fundamental. Foi, também, educadora de Artes Visuais na Prefeitura Municipal de São Leopoldo. Atualmente é doutoranda em Processos e Manifestações Culturais (Feevale) na Linha de Pesquisa Linguagens e Processos Comunicacionais com bolsa do CNPq.

Afiliação: Universidade Feevale

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0818492203606058>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4050-3334>

## • RESUMO

O presente artigo trata de um recorte de minha dissertação de mestrado que tem como objetivo principal reconsiderar a presença do conceito de belo na escola por meio de um olhar atualizado. Para este trabalho, faz-se uma seleção e rearticulação de dados oriundos do estudo anterior para dar uma atenção maior às transformações culturais que alteram conceitos, modos de fazer e pensar arte e, também, práticas de ensino. Para isso, faz-se necessário revisitar outros períodos históricos e informações atuais coletadas em escolas para compreender aspectos que circundam o conceito de arte e a arte como disciplina de currículo e, assim, refletir sobre seu atual papel na educação. A pesquisa conclui que a disciplina de arte tem autonomia para trabalhar com um conhecimento específico em sala de aula e tem o potencial de atuar na formação de sujeitos mais empáticos, criativos, críticos e conscientes do nosso tempo.

## • PALAVRAS-CHAVE

Arte, arte no currículo escolar, disciplina de arte, educação, transformações culturais.

## • ABSTRACT

The following article is an excerpt of my master's degree dissertation, which main objective was to consider the presence of the concept of beauty in the school through a modern look. For this project, a selection and a re-arrangement of the data which arose from previous studies was done in order to give a bigger attention to the cultural transformations that change concepts, ways of doing and thinking about Art, and also teaching practices. Thus, it is necessary to revisit other historical periods and current information collected at schools in order to understand some aspects that surround the concept of art as well as Art as a school subject and, therefore, reflect on its current role in education. The research concludes that the subject Arts has autonomy to work with a specific knowledge in the classroom, and it has the potential to form individuals that are more emphatic, creative, discerning, and conscious of our times.

## • KEYWORDS

Arts, arts in the school curriculum, Arts as a school subject, education, cultural transformations.

• 232

## 1. Introdução

O presente texto trata de um recorte de minha dissertação que a partir de uma coleta de dados realizada em escolas da região metropolitana de Porto Alegre tem como objetivo final reconsiderar a presença do conceito de belo na disciplina de arte para abordar suas potencialidades e obsolescências. Neste artigo, tem-se como foco as transformações culturais que ocorrem ao longo do tempo e como essas impactam conceitos, os modos de fazer e pensar arte e, por consequência, a maneira de introduzir e trabalhar com a arte na escola como uma disciplina de currículo. Para isso, toma-se por base o material de pesquisa do mestrado para dar atenção maior a um estudo específico desenvolvido para a dissertação, mas que, pela sua extensão e por não ser o tema principal do trabalho pode permanecer à margem. Assim, o escrito remete à pesquisa do mestrado, mas difere na forma e foco.

O texto inicia com um olhar para o presente e para o passado para que seja possível perceber que as obras de arte dialogam com os conceitos de uma determinada cultura ou período histórico. Nesse processo, considera-se a concepção de indivíduo pós-moderno construída por Hall (2015) e suas relações com trabalhos de artistas mais próximos do período em questão, como Alexander Calder. Em seguida, o Renascimento e o Barroco são revisitados por meio dos estudos de Ostrower (1999) para apontar como o conceito de sujeito e novas descobertas científicas impactaram os modos de produzir arte nesses períodos. Após, há um rápido passeio pela Grécia Antiga, Idade Média, Barroco e pelo século XX para apontar como se estabeleceram as relações entre o belo e a arte ao longo dos séculos por meio das visões de Eco (2004), Vázquez (1999) e Danto (2018). Por fim, aborda-se registros de alunos de uma escola da região metropolitana de Porto Alegre para revelar que a preocupação com o belo na arte ainda se faz presente nos dias de hoje, o que é dado para induzir um estudo que reflete sobre o papel da disciplina de arte na atualidade.

Adiante, há um breve histórico sobre os vínculos entre a arte e a educação no Brasil, procurando compreender as questões históricas, sociais e culturais que caminham juntamente com esses processos. Em seguida, tem-se alguns trajetos da arte como disciplina de currículo escolar, para entender os problemas que se enfrenta, hoje, nesse contexto. Somando-se a isso, há apontamentos sobre as possíveis contribuições da arte para a educação e a

escola dos dias de hoje. Para construir esse cenário, recorro a autores como Ana Mae Barbosa (1978) e (1988), Fernando Hernández (2000), Ana Amália Barbosa (2010), Paola Zordan (2010), Lucia Gouvêa Pimentel e Ana Del Tabor Vasconcelos Magalhães (2018).

## **2. Remodelações no tempo**

As obras de arte dialogam com os conceitos de uma determinada cultura ou período histórico. Por exemplo, a ideia de sujeito pós-moderno de Hall (2015) aponta uma identidade fragmentada, a qual não é fixa e nem permanente. Essa visão está em aproximação com o que Eco (2000) denomina de “obra em movimento”: são “objetos artísticos que trazem em si mesmos como que uma mobilidade, uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos” (ECO, 2000, p. 51). Assim, como exemplo tem-se os móveis do artista Alexander Calder (Figura 1):



Figura 1. Alexander Calder. Rouge triomphant, 1963. [Calder](#) Foundation.

235

A obra caracteriza-se por movimentar-se ao interagir com o que há ao redor: luzes, ventilação, pessoas, vibrações. As movimentações não são padrões porque elas estão em contato com interferências irregulares, as quais estão para além do controle da obra e do artista. Desse modo, os móveis dialogam com a concepção de sujeito pós-moderno de Hall (2015), pois quando o espectador pode movimentar-se diante da obra e a obra diante do espectador, rompe-se com a ideia daquilo que é fixo para tratar de movimento e transformação. São os conceitos de cultura e de identidade em consonância com as obras de arte, visto que o trabalho em questão está de acordo com os discursos de um período histórico e sociedade mais atuais.

Já, no passado, mais especificamente no Renascimento, a presença da perspectiva nas obras de arte era importante (Figura 2). Para Ostrower (1999),



o Renascimento via o ser humano ocupando uma posição central no mundo, sendo que, a partir de sua posição individual fixa e diante de um campo visual fixo, estabelecia-se o horizonte e ponto de fuga. A perspectiva, então, relaciona-se com aquilo que é individual e fixo, contrastando com a ideia de sujeito pós-moderno associada aos móveis de Calder.

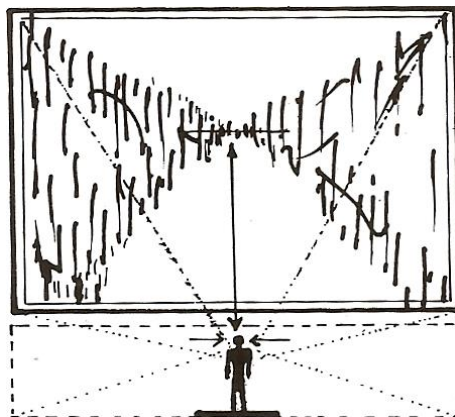


Figura 2. Sistema de perspectiva do Renascimento. Ostrower, 1999, p. 93

No barroco, as ciências físicas e astronômicas descobrem que o ser humano não ocupa posição central no mundo. As pesquisas de Copérnico e Kepler apontam que os corpos, no firmamento, remetem um ao outro, em relações cada vez mais complexas. Nesse momento, o sistema de perspectiva construído no Renascimento passa por um processo de descentralização, o que é resultado da descoberta de que o planeta Terra não é o centro do universo (OSTROWER, 1999). Como consequência do processo descrito, também foi desconstruída a visão antropocêntrica oriunda do Renascimento (Figura 3).

• 236

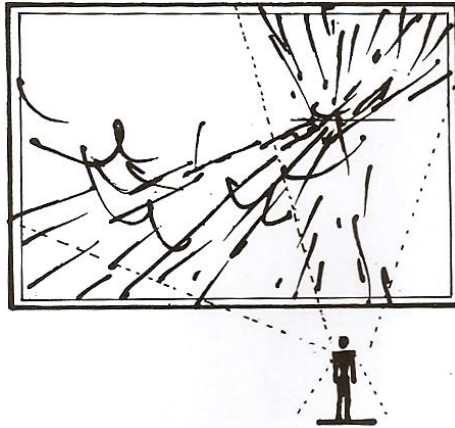


Figura 3 - Sistema de perspectiva do Barroco. Ostrower, 1999, p. 93.

Além disso, por muito tempo, até o início do século XX, estabelecia-se uma associação entre o belo e a excelência artística. Na Grécia Antiga, buscava-se um ideal de beleza nas esculturas, objetivando unir a beleza das formas e da bondade (ECO, 2004). Na Idade Média, o belo foi associado a Deus, ou seja, a beleza estava nos elementos que serviam ao divino (VÁZQUEZ, 1999). Na arte do Barroco, por conta de uma crise do saber, há “uma expressão dessa dramatização da vida, estreitamente ligada à busca de novas expressões da beleza; o estupefaciente, o surpreendente, o aparentemente desproporcionado” (ECO, 2004, p. 228). Entretanto, diversas transformações ocorreram desde então, e o belo, na arte, tem sofrido oscilações: ora criticado, ora respeitado. Uma revolução contra a beleza foi levantada pelos dadaístas por meio de uma arte que apontava questões preocupantes da sociedade ou, então, por meio de objetos estéticos expostos em museus em uma recusa às excitações óticas (DANTO, 2018).

Se, como visto anteriormente, a relação entre o belo e a arte foi importante por tantos séculos, é comum encontrar essas concepções oriundas de tais períodos, sobrevivendo aos dias de hoje. Assim, é possível compreender o motivo pelo qual, em experiências anteriores em sala de aula, percebi muitos alunos preocupados em produzir “trabalhos bonitos” nas aulas de arte.

Enquanto pibidiana<sup>1</sup> e, também, estagiária em uma escola na região metropolitana de Porto Alegre, pude notar que muitos estudantes se frustravam quando não conseguiam realizar desenhos realistas com o objetivo de atingir o belo. Foi possível registrar, por meio de questionários, apontamentos que afirmam que o desenho<sup>2</sup> serve para enfeitar os espaços, para agradar uma pessoa ou para admiração de quem os vê. Além, muitos estudantes acreditam não saber desenhar ou dizem se esforçar para desenhar da “maneira correta”. Outros não gostam de desenhar porque tudo o “que fazem fica feio”. A associação entre “saber desenhar” e a ideia de dom ou vocação também está presente nos registros (Figuras 4 a 9). Para fins de comprovação, apresento uma pequena amostra dos dados para respeitar os limites deste artigo. As informações são oriundas de questionários aplicados às turmas do sexto e sétimo ano do Ensino Fundamental e primeiro e terceiro ano do Ensino Médio:

4- O que é desenho para você?   
 Desenho para mim é uma arte de corte que a gente usa para enfeitar as coisas.

O QUE MAIS TE ATRAI NO DESENHO?   
 FAZER BOMITO PRA MINA MAE

• 238

---

1 O PIBID é o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, que oferece bolsas aos alunos dos cursos de licenciatura para atuarem nas escolas públicas, articulando educação superior e escolas de ensino básico e preparando os graduandos para a futura carreira como docentes. Tal união pode trazer melhorias no ensino nas escolas públicas de atuação do PIBID, cujo o Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (Ideb) se encontra abaixo da média nacional (PORTAL MEC). No caso do Subprojeto PIBID Artes Visuais da UFRGS, o propósito era realizar atividades em escola de educação básica da rede pública, promovendo o desenvolvimento artístico em sala de aula e espaços de educação continuada e envolvendo a comunidade escolar.

2 Naquela ocasião, os alunos estavam trabalhando especificamente com a modalidade artística do desenho nos projetos da disciplina de arte.

7- PARA QUE SERVE UM DESENHO?  
PARA ADMIRAR

8. Você gosta de desenhar? Justifique  
Mais ou menos, porque não sei desenhar  
e também não acho que essa é a minha vocação

2) Você acredita saber desenhar? Justifique  
Desenho eu sei mais ou menos, tento desenhar as vezes  
sai um desenho horrível mais daí pinto fica bom até, faço  
o possível para saber desenhar da maneira certa.

2 = VOCÊ ACREDITA SABER DESENHAS? JUSTIFIQUE SUA  
RESPOSTA: NÃO. PORQUE MEUS DESENHOS SÃO ORRIVOS

239

Figuras 4, 5, 6, 7, 8 e 9. Digitalizações dos questionários respondidos pelos alunos. Arquivo da autora.

Compreende-se essas manifestações quando se descobre que o belo e a arte como representação do real, ou seja, valores gregos e renascentistas, foram trazidos para o Brasil em 1816 pela Missão Francesa por meio do estilo neoclássico (MARTINS, 1992). Na Academia de Belas Artes construída no Brasil por esses franceses, trabalhava-se com cópias de modelos, habilidades técnicas e representação do belo. Desse modo, são práticas que influenciaram as aulas de arte do país. Percebe-se, então, que as obras de arte se transformam juntamente com as mudanças de períodos históricos, crises do

saber ou transformações culturais e, igualmente, ocorrem modificações na forma de “ensinar e aprender” arte. Assim, conceitos obsoletos devem ser questionados para que sejam renovados. O papel da disciplina de arte também se atualiza quando se permite, por exemplo, discussões que apontam que o belo pode estar presente nas concepções mais alargadas de arte e, para isso, basta encontrar espaços para a produção de reflexões que permitem novos olhares para a relação entre o belo e a arte, porém, de acordo com as demandas contemporâneas.

### **3. Percursos históricos que precedem uma disciplina**

Ao abordar os primórdios do ensino de arte no Brasil, Barbosa (1988) aponta que D. João VI trouxe a Missão Francesa para o país no século XIX. Criou-se, em 1816, a Academia de Belas Artes, a qual só passou a funcionar dez anos depois. A escola influenciou de forma considerável, e por muitos anos, o ensino de arte das escolas do país, nos níveis primário e secundário. As aulas eram baseadas no culto à beleza, na crença de um dom e em cópias de modelos, o que tornou a arte pouco acessível (BARBOSA, 1988).

Em 1856, foi criado no Rio de Janeiro o Liceu de Artes e Ofícios de Bethencourt da Silva, iniciativa que facilitou o acesso das classes menos favorecidas aos estudos vinculados à arte, porém, de cunho técnico e voltado para a indústria. O objetivo era a educação popular pela aplicação da arte às indústrias; o Liceu foi muito bem recebido e obteve um grande número de matrículas (BARBOSA, 1978). Na década de 1870, o país passou por transformações culturais, sofrendo influência da industrialização. Assim, “a Arte-Educação assumia então um papel diferente, representando o instrumento através do qual se preparavam competentes profissionais do desenho para ajudar a Nação a vencer a concorrência comercial com a Europa” (BARBOSA, 1988, p. 41-42). O desenho industrial foi uma conquista na Arte-Educação, mas, também, ao mesmo tempo, deu início a um conflito entre as Belas Artes e as Artes Industriais, visto que se “explicitou a exigência do desenho na escola especificamente para ser usado em fábricas, não para as Belas Artes ou a expressão criativa, dando importância apenas ao seu aspecto técnico” (BARBOSA, 1988, p. 42).

• 240

Barbosa (1978) afirma que, no Brasil, ainda no século XIX, houve uma influência do liberalismo<sup>3</sup> americano e do positivismo<sup>4</sup> francês, levando à inclusão do desenho geométrico no currículo. Ainda assim, os alunos continuaram a ter que trabalhar com desenho geométrico e cópia. Em suma, o liberalismo interferiu na educação, com vistas à revolução industrial, sendo o desenho um caminho para o mercado. Nesse modelo, tinha-se Rui Barbosa como defensor do desenho geométrico e industrial para a iniciação profissional; ele também via essa modalidade como uma ferramenta para o desenvolvimento de valores estéticos e espirituais. Por outro lado, a corrente de pensamento, baseada no positivismo, objetivava o progresso social e político. Para isso, acreditava-se ser necessário educar a mente, e via-se o desenho geométrico como aliado para se atingir os estudos que contribuíssem para a ciência.

A partir de 1920, iniciou-se um movimento para incluir o ensino da arte na escola primária, como uma forma de segunda linguagem, ou seja, sem valorizar a arte como um campo que tem um conhecimento específico para usá-la como uma fixadora dos estudos aprendidos nas aulas de geografia e estudos sociais. Nesse momento, os métodos permaneceram os mesmos: cópias a partir de um material visual oferecido aos alunos (BARBOSA, 1988). Para a autora, o movimento de arte moderna de 1922 modificou as metodologias até então utilizadas nas aulas de arte. Houve um interesse pelas teorias expressionistas e pelos estudos de Freud, o que valorizou a arte desenvolvida pelas crianças. Assim, surgiu a ideia da livre expressão, que se baseia na concepção de que a criança deve expressar seus sentimentos, sendo essa a finalidade da arte na educação. Em 1948, criou-se a Escolinha de Arte do Brasil, o que propiciou a criação de novos objetivos para o campo que alia arte e educação, como o desenvolvimento da capacidade criadora em geral. Em síntese, no século XX, as escolinhas de arte foram criadas, nas quais se tinha um ensino não formal, utilizando a livre expressão. A proposta chegou na Educação Básica, porém, distorcida, pois passou a vigorar a ideia de que os alunos podiam “fazer o que quisessem”, desde que expressassem sua

241

•

---

3 O termo se refere a uma filosofia política que tenta limitar o poder político, defendendo e apoiando os direitos individuais (HISTEDBR, 2006).

4 O positivismo é uma corrente filosófica que surgiu na França no início do século XIX que se caracteriza por valorizar a industrialização, o progresso capitalista e o conhecimento científico (COTRIM, 1995).

interioridade. A prática excluía a utilização de referências visuais, com o objetivo de impedir cópias. Após anos de trabalho dessas escolinhas, as escolas primárias brasileiras continuaram a desenvolver antigas propostas. Sabe-se que uma proposição dificilmente vai substituir, de imediato, uma anterior, o que leva ao convívio simultâneo com heranças de diversas épocas. Assim, é comum que o leitor desse texto, assim como eu, tenha passado por exercícios semelhantes nas aulas de arte, como colorir “imagens prontas” e cuidando para “não borrar”, atividades de controle do pulso que levam o aluno a passar o lápis por cima de letras ou desenhos pontilhados, confecção de “lembrancinhas” para datas festivas, “desenho livre”, desenho geométrico, desenho a partir de um tema, desenho como passatempo ou lazer, etc. Nota-se uma predominância do desenho nesses exercícios, o que não surge ao acaso: nesse texto, é possível perceber que o desenho é a modalidade dominante das aulas de arte ao longo de diferentes períodos. Para trazer um exemplo da afirmação anterior, tem-se a Academia de Belas Artes, a qual trabalhava com desenho de observação. Além, tem-se os períodos de industrialização que privilegiaram o uso do desenho para ser aplicado no mercado de trabalho. Ainda, a ideia de livre expressão que nasceu da arte moderna, fazendo surgir a proposta adulterada do “desenho livre”. Desse modo, não é surpresa o trabalho quase exclusivo com desenho na escola mencionada anteriormente e que me recebeu para atuar como pibidiana e estagiária. Na minha experiência como aluna, quando o desenho não estava presente nas aulas de arte, era porque estávamos trabalhando com confecção de objetos para o dia das mães, dia dos pais, páscoa, natal, etc. Essas experiências remetem aos apontamentos feitos por Barbosa (1988) e Hernández (2000) sobre as aulas para mulheres, as quais visavam o desenvolvimento de trabalhos manuais para a produção de objetos baratos, bonitos e populares, porém, com gosto duvidoso e sem uma reflexão adequada sobre eles. Tem-se, ainda, a informação de que essa ideia de presentes para datas comemorativas surgiu nas escolas com a ditadura de 1964, sendo que “a partir daí a prática de arte nas escolas públicas primárias foi dominada, em geral, pela sugestão de tema e por desenhos alusivos a comemorações cívicas, religiosas e outras festas” (REDE SÃO PAULO, 2011, p. 26).

A partir dos anos 1980, criou-se, no Brasil, uma nova abordagem do ensino de arte, para confrontar a ideia de livre expressão: a Metodologia Triangular que, depois, passou a se chamar Proposta Triangular. Ela baseia-se na “criação (fazer artístico), leitura da obra de arte e contextualização”

• 242

(BARBOSA *in* BARBOSA, 2010, p.143). Não há uma ordem correta ou uma hierarquia para essas três ideias contidas na proposta. A contextualização se refere à maneira de ver a obra, a qual pode ser encarada por meio de diferentes perspectivas: históricas, sociais, biológicas, ecológicas, antropológicas, etc. A leitura ou apreciação considera que o objeto pode ser lido por meio de distintas interpretações, visando uma interpretação cultural. Ainda, tem-se o fazer, o qual surge a partir da observação dos trabalhos de arte. Esses servem como referência para os trabalhos que os alunos irão fazer e, nesse processo, considera-se as expressões e interpretações únicas dos estudantes. É uma proposta que ainda é bastante encontrada nas discussões sobre como “trabalhar com arte na escola”, porém, como historicamente costuma acontecer, foi mal interpretada em sala de aula. No caso, os professores trabalham com releituras que, na verdade, nem releituras são. O que surgem são tentativas de cópias de obras de arte, como reproduções de imagens de trabalhos de artistas, como Picasso, Tarsila do Amaral, Portinari, etc. Atualmente, a própria criadora da abordagem, Ana Mae Barbosa, está repensando a proposta, para dialogar com os atuais estudos e necessidades do âmbito da arte, da cultura e da educação.

#### **4. A arte como disciplina no currículo**

243  
• Alguns anos após a Lei 5.692, de 1971, que determinava a obrigatoriedade da arte no currículo, uma pequena percentagem das escolas primárias brasileiras mantinha, efetivamente, a disciplina no currículo; ainda, poucas delas possuía professores especializados (BARBOSA, 1988). Ainda, a autora aponta que, desde a “Segunda Guerra Mundial há cursos de pós-graduação em Arte-Educação em universidades como as de Columbia, Minnesota, Ohio State, Stanford, Wisconsin, Nova Iorque, Connecticut, etc.” (BARBOSA, 1988, p. 34). Assim, ela critica que as universidades brasileiras sequer têm cursos de graduação nesse campo<sup>5</sup>. Essa realidade indica que, o que se tem hoje em termos de oferta, é uma conquista recente. Então, até pouco tempo, os professores de arte eram os alunos das Escolas de Belas Artes, dos Cursos de Professorado de Desenho, das Escolas de Desenho Industrial e das

---

5 Conforme Zordan (2010), as Licenciaturas em Educação Artística foram instituídas em 1973. Assim, considera-se que esses cursos estavam em sua fase inicial quando Ana Mae Barbosa publica o texto em pauta no ano de 1975.



Escolas de Artes e Comunicação. Esses cursos não exigiam estudos específicos que relacionassem arte e educação; focavam mais na arte em geral, oferecendo apenas uma rasa complementação pedagógica (BARBOSA, 1988).

Hérmndez (2000) parte do cenário espanhol para desenvolver suas análises, mas encontra semelhanças com os fatos brasileiros em relação à arte no contexto da educação. Assim, reconhece que existem formas de saber e estratégias de poder em torno da arte na educação, o que faz parte da história da escolarização. Desse modo, “a arte e seu ensino gerou discursos que serviram aos grupos conformadores de ideologias e de modos de ação social para legitimar suas propostas” (HÉRMNDEZ, 2000, p. 63). Quem está no poder, em um determinado momento histórico, influencia a política educativa do período em questão. A crença de que a arte deve estar relacionada a fins sociais, morais e econômicos exemplifica a preocupação que se tinha no século XVIII com a aprendizagem do desenho para o desenvolvimento da indústria, “e como meio de inculcar valores de controle, de ordem e de rigor na ampliada necessidade de uma educação para todos presente no pensamento ilustrado” (HÉRMNDEZ, 2000, p. 63).

Zordan (2010) destaca que esses dois autores, no caso, Ana Mae Barbosa e Fernando Hérmndez, mostram, em seus estudos, “as confusões entre o utilitarismo técnico permeado pelas heranças do desenho geométrico e idealismos sobre relação à liberdade de expressão marcada pelo pensamento modernista” (ZORDAN, 2010, p. 92). A arte, quando inserida nos currículos, tem um histórico que ora está relacionada aos ideais democráticos, ora está vinculada ao aperfeiçoamento de produções destinadas a melhorias econômicas. Tem-se, como exemplo, o tecnicismo industrial, já mencionado anteriormente, o qual esteve presente nos currículos durante o século XX. Esse modelo pauta-se do desenvolvimento de habilidades, preparando os alunos para o mercado de trabalho (ZORDAN, 2010).

Em 1980, foi discutida, nos Simpósios Nacionais, a situação da arte na escola, “cuja mobilização de profissionais e estudiosos ajuda a criar a Federação de Arte-Educadores do Brasil, FAEB” (ZORDAN, 2010, p. 94). Desde 1973, os cursos de Licenciatura em Educação Artística estavam instituídos e estabelecidos, porém, eram muitos os profissionais sem formação na área atuando como professores de arte. Diante disso, é criada a já mencionada anteriormente Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa, que também tinha como preocupação a importância da arte como disciplina do currículo, porém,

mais afastada dos vieses acadêmicos e eruditos. Junto a isso, eram muitas as discussões sobre o que se fazia ou não em sala de aula, o que levou os órgãos governamentais a pensar em retirar a área do currículo durante os debates sobre a nova Lei de Diretrizes e Bases para a Educação. Assim, Paola Zordan reforça o seguinte:

Tal possibilidade mobilizou membros da FAEB na defesa da inserção curricular das Artes na Educação Básica. A mobilização foi efetiva e garantiu que a lei (LDB 9394/96), além de postular que o ensino deva ser ministrado em igualdade e condições de permanência na escola, aponte, já nos seus primeiros parágrafos, “a liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber”. No artigo 26, quando apresenta as disposições gerais da educação e define a base nacional em comum para o Ensino Fundamental e Médio, legaliza a obrigatoriedade do ensino da arte nos diversos níveis da educação básica “para promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. Das áreas de conhecimento estabelecidas pela atual LDB, a Arte é aquela que, embora se apresente como intersecção de diferentes linguagens (música, teatro, dança e expressão gráfica e plástica), não define, por tradição e contiguidade, nenhuma aglomeração de saberes num campo preciso (ZORDAN, 2010, p. 95).

245

• Em suma, na Lei 5.692/71, a Educação Artística era obrigatória, porém, exigindo uma ação polivalente por parte do professor, ou seja, esse profissional deveria trabalhar com Artes Cênicas, Artes Plásticas e Música, mesmo sem formação para isso. A arte passou a ser componente curricular e tratada como conhecimento específico na LDB 9.394/96, sendo uma alteração conquistada pela ação das “Associações Estaduais de Arte/Educação, por intermédio da Federação de Arte/Educadores do Brasil – FAEB, que não mediu esforços para a permanência e obrigatoriedade do Ensino de Arte na Educação Básica” (PIMENTEL; MAGALHÃES, 2018, p. 224).

Essas lutas históricas não cessaram, visto que a aprovação e divulgação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), em 2017 (Educação Infantil e Ensino Fundamental), está gerando discussões em todo o país em relação a suas orientações e propostas estruturais e pedagógicas. Assim, surgem dúvidas, interpretações e críticas diversas em relação à estrutura curricular, à

área de linguagens, à formação e à forma de atuar do docente, à carga horária, etc. (PIMENTEL; MAGALHÃES, 2018).

A arte, agora, passa a integrar a área de linguagens, correndo o risco de perder sua autonomia ou categoria que tem um conhecimento específico. Abre-se oportunidade para que um professor com uma graduação específica assuma a área de linguagens, podendo não contemplar as demais áreas envolvidas. Essa possibilidade assemelha-se ao que ocorreu na época da ditadura, quando se tinha a polivalência e um profissional assumia áreas de conhecimentos para as quais, muitas vezes, não tinha formação. Possibilita-se, também, que a arte seja usada, como já ocorreu em outros momentos históricos, apenas para ilustrar ou fixar os conhecimentos de uma disciplina considerada “mais importante”. Na BNCC (2017), não é mencionada uma carga horária mínima para a área de artes, o que pode fragilizar e flexibilizar de maneira mal-intencionada o trabalho com a arte na educação (PIMENTEL; MAGALHÃES, 2018).

Barbosa (1988) aponta que o Brasil ainda tem preconceitos em relação à arte, considerando esse campo um luxo dispensável e mantendo a disciplina de arte em um lugar periférico no currículo. Desse modo, tal disciplina precisa constantemente provar sua importância na educação. Zordan (2010) diz que o valor das artes é indiscutível, porém, ela ainda é alvo de preconceitos dentro da escola, que a tornam uma atividade recreativa, decorativa e ornamental. Ainda, é vista como uma disciplina “fácil”, que não precisa de exercícios e estudos. A arte, na escola, portanto, continua marginalizada e incompreendida até hoje. Uma maneira de perceber isso é olhando para um gráfico (Figura 10) que mostra que apenas 17,2 % dos professores de arte têm formação na área específica:

• 246

### % professores das SÉRIES FINAIS e ENSINO MÉDIO por disciplina e adequação da formação

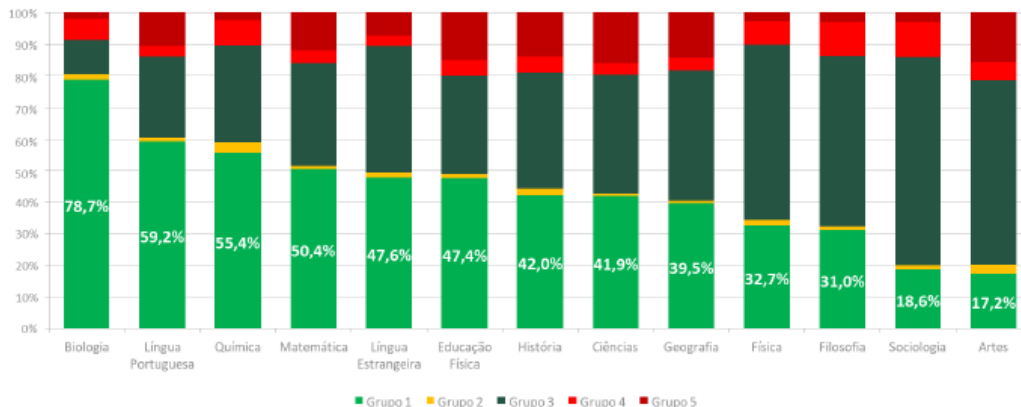


Figura 10. Percentual de docentes com formação inadequada. INEP/MEC/Censo da Educação Básica 2016.

O gráfico aponta um problema que já era discutido em 1980: a preocupação em relação a docentes sem formação em artes atuando na área (ZORDAN, 2010). Como visto, essa situação pode ser reforçada ou intensificada com a BNCC. Tal descrédito pode ser compreendido quando se percebe que a disciplina não é levada a sério e considerada “fácil”, assim, “qualquer um pode assumi-la” e ministrá-la “de qualquer jeito”. Diante disso, faz-se necessário ter profissionais formados na área para, também, evitar distorções em relação à disciplina, para valorizá-la e defendê-la como uma disciplina obrigatória, o que também contribuiu para o reconhecimento dos devidos professores por ela responsáveis. Desse modo, torna-se mais fácil propor práticas contemporâneas nesse âmbito, que articulem arte com educação. Afinal, a disciplina de arte está relacionada a uma formação crítica e que prepara os jovens para a vida, formando futuros profissionais mais éticos, curiosos e criativos. Sua contribuição está relacionada aos resultados a longo prazo, como mudanças na forma de perceber o mundo. Essas constroem as bases mais sólidas para que se possa viver em uma sociedade mais justa.

## 5. Considerações finais

Transformações culturais e/ou crises do saber alteram concepções, modos de fazer arte e práticas de ensino. Se a mudança é constante e não há um consenso de toda humanidade sobre algum conceito, conclui-se que a arte e a educação permanecerão em estado de transformação para atender as demandas de uma atualidade. Por isso, faz-se necessário problematizar conceitos oriundos de épocas anteriores quando esses mostram-se presentes nos dias de hoje para abordar suas limitações e contribuições.

Se fora dos muros da escola há uma produção ativa de arte contemporânea, as aulas de arte devem procurar acompanhar esse ritmo e adaptá-lo ao âmbito da educação. Assim, este artigo abre possibilidades para novas pesquisas que visam atualizar o papel da disciplina de arte para dialogar com as necessidades dos novos tempos e seus sujeitos.

O presente texto revela, também, algumas das lutas em prol da permanência da arte na escola como disciplina por meio de um esforço que objetiva combater preconceitos em relação a ela para que não seja mais vista como um simples acessório ou adorno dispensável. Distorções sobre o conceito de arte podem criar políticas que visam retirá-la da escola e, por esse motivo, torna-se importante ressaltar que a disciplina de arte tem autonomia para trabalhar com um conhecimento específico em sala de aula e tem o potencial de atuar na formação de sujeitos mais empáticos, criativos, críticos e conscientes do nosso tempo.

Por fim, é válido salientar que a pesquisa se constrói em um caminho projetado, porém, imprevisível. As próprias conclusões de um trabalho devem ser consideradas, de certa forma, provisórias. Nesse caso, importante encará-las como considerações para o momento em que se finaliza uma etapa, mas, ao mesmo tempo, estas podem servir como ponto de partida para novos caminhos e descobertas.

## Referências

BARBOSA, Ana Amália. Releitura, citação, apropriação ou o quê? In: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte/Educação Contemporânea**. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação: os casos brasileiro e norte-americano/Arte-educação: uma experiência para o futuro. In: BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e Prática da Educação Artística**. São Paulo: Cultrix, 1988.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular: Fundamentos Pedagógicos e Estrutura Geral da BNCC: versão 3, Brasília, 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 27 dez. 2022.

CALDER, Alexander. Rouge triumphant. Imagem. Disponível em: <https://calder.org/works/hanging-mobile/rouge-triumphant-1963/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

COTRIM, Gilberto. **Fundamentos da filosofia**: ser, saber e fazer: elementos da história do pensamento ocidental. São Paulo, SP: Saraiva, 1995.

DANTO, Arthur C. **O abuso da beleza**: a estética e o conceito de arte. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004. (VÁZQUEZ, 1999).

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

249

- GRÁFICO Percentual de docentes com formação inadequada. Imagem. Disponível em: INEP/MEC/Censo da Educação Básica 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HÉRNANDEZ, Fernando. A história das matérias curriculares: para compreender as compreensões de arte na educação. In: HÉRNANDEZ, Fernando. **Cultura Visual**: mudança educativa e projeto de trabalho. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

LIBERALISMO. Definição. Disponível em: [http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb\\_c\\_liberalismo.htm](http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_liberalismo.htm). Acesso em 17 dez. 2022.

MARTINS, Miriam Celeste Ferreira Dias. **Não sei desenhar**. Implicações do Desvelar/Ampliar do Desenho na Adolescência – uma pesquisa com adolescentes em São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa; MAGALHÃES, Ana Del Tabor Vasconcelos. Docência em Arte no contexto da BNCC: É preciso reinventar o ensino/aprendizagem em Arte? In: **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 220-231, maio/ago. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.83234>. Acesso em: 20 dez. 2022.

PORTAL MEC. **Pibid**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/pibid>. Acesso em 13 dez. 2022.

REDE São Paulo de formação docente. Cursos de especialização para o quadro do magistério da SEESP Ensino Fundamental II e Ensino Médio. Ensino da Arte no Brasil: Aspectos históricos e metodológicos. São Paulo, 2011.

ZORDAN, Paola. Percursos das artes plásticas visuais: geologia de uma disciplina. In: ICLE, Gilberto (org). **Pedagogia da Arte: entrelugares da criação**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2010.

• 250

Recebido em 05/02/2023 - Aprovado em 23/10/2023

#### Como Citar

ESMERIS, S. Transformações culturais e arte no currículo escolar: trajetos preambulares que concebem uma disciplina. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-68193. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/68193>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## **Antiarte e cinema de guerrilha: genealogias (po)éticas da Belair Filmes**

SANDRO DE OLIVEIRA

Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG, 1991), mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP, 2002) e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 2019) com pesquisa na área de atuação experimental no cinema. Professor da Universidade Estadual de Goiás (UEG), nas disciplinas de História e linguagens audiovisuais no curso de Cinema e Audiovisual. Desenvolve pesquisa sobre o ator experimental no cinema e audiovisual de ficção fora dos enquadres dos módulos clássicos de produção. É membro da ACCRA (Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques), Laboratório de Pesquisa sobre Artes e Mídia da Universidade de Estrasburgo, França, do Grupo de Pesquisas CRIA (Centro de Realização e Investigação Audiovisual - UEG), sob a Coordenação do Prof. Dr. Rafael de Almeida T. Borges, do GEAs (Grupo de Estudos do Ator no Audiovisual - Unicamp), Coordenado pelo Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães Jr.

Afiliação: Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6803065096311240>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5717-8991>



## • RESUMO

A escolha por módulos alternativos de produção, distribuição e exibição de obras audiovisuais no Brasil parece ser uma necessidade histórica e cíclica, atendendo aos ditames do mercado, do público e das inconstâncias econômicas. O que se constata nessa terceira década do séc. XXI, em termos de produção audiovisual, é que a criatividade e a procura por novos modos de inserção da obra artística na seara pública têm uma herança pujante na ética criativa da Belair Filmes, produtora que teve existência efêmera nos primeiros meses de 1970. Este trabalho investigará a herança ético-criativa deixada pela Belair ao audiovisual independente contemporâneo, através de seus módulos predominantes de produção: antiarte e cinema de guerrilha.

## • PALAVRAS-CHAVE

Belair Filmes, cinema de guerrilha, antiarte, instituição cinematográfica.

## • ABSTRACT

The choice of alternative modes of production, distribution and exhibition of audiovisual works in Brazil seems to be a historical and cyclical necessity, complying with the dictates of the market, audience, and economic instability. What holds true in this third decade of the 21st century, in terms of audiovisual production, is that creativity and the search for new ways of inserting artistic work in the public sector have a strong heritage in the creative ethics of Belair Filmes, a production company that had an ephemeral existence in the first months of 1970. This work will investigate the ethical-creative heritage left by Belair to contemporary independent audiovisual art, through its predominant modules of production: anti-art and guerrilla cinema.

## • KEYWORDS

Belair Films, guerrilla cinema, anti-art, cinematographic institution.

• 252

## 1.Introdução

Com pouco mais de 50 anos de sua meteórica existência, ainda há pontos soltos, questões mal discutidas e muita retórica controversa sobre a Belair Filmes, produtora cinematográfica fundada e extinta nos primeiros seis meses de 1970. Sob a luz de entrevistas de seus fundadores, de trabalhos acadêmicos mais atuais e da emergência pública dos filmes que a constituíram pelas plataformas digitais de compartilhamento de vídeos, o impacto estético, empresarial e programático da Belair necessita mais do que nunca de revisão mais aguda, pois, ao contrário do que se possa parecer, ela ainda sobrevive nos meios cinematográficos brasileiros.

Quando constatamos o surgimento de vários módulos experimentais de empreendimentos cinematográficos, de empreitadas autônomas de inserção de produções cinematográficas no mercado exibidor, a existência “empresarial” da Belair retorna como espectro de profunda criatividade e resistência no mercado cinematográfico brasileiro. Mostras como o “Cinema de garagem”, organizada por Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2013), o “Cinema de Bordas” do Festival de Cinema de Vitória (ES), “Cinema da Quebrada” na USP e o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo atestam a pujança da procura por novos olhares sobre o real e novos modos de agenciamento do dispositivo. Também, o surgimento de pesquisadores (as) como a Profa. Alice de Fátima Martins, Bernadette Lyra e Gelson Santana com seus trabalhos sobre “Outros fazedores de cinema” e o “Cinema de bordas” – as “poéticas de solidariedade” (MARTINS, 2019; LYRA; SANTANA, 2006) –, nos revelam que ainda existe uma potente verve experimental não somente no que tange a forma desses filmes, mas principalmente seus módulos de produção e suas tentativas de inserção da obra artística na esfera pública.

A antiarte e a guerrilha que aqui menciono reportam-se a um tipo de cinema que, muito mais do que simples vocação da Belair Filmes, foi o que lhe sobrou fazer nos escombros da arte brasileira na ressaca do AI-5. Representavam proposta radical porque radicais eram os tempos, gerando produções ultrarrápidas, pois:

O pequeno núcleo cinematográfico tinha de ser logo desfeito para surgir em outro lugar. Naquela época, demorar mais do que um curto período de

tempo em alguma coisa criativa era correr o risco de não poder realizá-la. Assim, em mais ou menos 20 dias, Júlio [Bressane] tinha o filme rodado [A família do barulho] em 35 mm, montado e dublado, enquanto Rogério [Sganzerla] terminava o *Carnaval na Lama*” (DIAS, 2012, p. 100).

Mais do que metáfora estratégica de intervenções heterogêneas a público passivo e inerte, o cinema de guerrilha levava a equipe de filmagens para as ruas, para ter contato direto com aquele público com o qual tanto precisava falar. Só que eram jornadas fadadas ao perigo, pois, filmar em locais abertos e/ ou públicos – bares, galerias, ruas, aeroportos, praias – e, algumas vezes, até filmando saguão de delegacia, camburões e policiais trabalhando poderia significar prisão instantânea: “empunhar uma câmera era um gesto heróico”, nos lembrou Sganzerla (apud IGNEZ; DRUMOND, 2005, p. 112).

Diferentemente dessas variadas tentativas de inserção do produto audiovisual nas esferas da distribuição e exibição criadas por muitos desses coletivos de produção e empreendedores culturais contemporâneos, os membros da trupe da Belair tinham uma concepção profundamente niilista do mercado distribuidor e exibidor no Brasil. A própria ideia de espectador e de visibilidade social da obra artística tem que ser aqui reavaliada sob a égide da visão que tinham seus fundadores – Rogério Sganzerla, Helena Ignez e Júlio Bressane – do que se concebia como “público”. Só para se ter uma ideia de quão variadas podem ser as estratégias atuais de inserção do produto audiovisual nos meios de exibição, temos o exemplo lapidar do coletivo Filmagens Periféricas, criadores da FUNK TV. Este canal atingiu tal sucesso de público, que eles ganharam um Disco de Ouro distribuído pela plataforma digital YOUTUBE em razão das altas audiências atingidas. Este “coletivo representa as maneiras pelas quais a diversificação dos meios de exibição na era digital favorece o surgimento de circuitos autônomos, com suas próprias contradições e potencialidades” (HAMBURGER; MORAN, 2014, p. 11 - 12). Além disso, diferentemente da concepção belairiana, novos públicos surgiram para que se pudesse modificar as inserções dos produtos audiovisuais nas redes de exibição.

Assim, uma das hipóteses sobre a qual se debruça este trabalho é a de que, mesmo se diferenciando nas concepções da inserção do produto artístico na esfera pública, as (po)éticas produtivas da Belair ainda podem ser

• 254

vislumbradas em muitas empreitadas audiovisuais contemporâneas no Brasil, como a (sucinta) lista *supra* comprova. Consideramos valer a pena, então, uma genealogia programática da existência institucional e estética da Belair: se esse tipo de existência realmente ocorreu, que se diga de passagem, nos moldes do que tradicionalmente os estudos de história do cinema brasileiro afirmam. Conjugados a essa genealogia, exemplos pontuais contemporâneos indicarão como as poéticas produtivas atuais podem se assemelhar e apresentar certos procedimentos herdeiros das empreitadas produtivas da Belair Filmes. Assim, poderemos nos certificar como as poéticas produtivas da Belair ainda reverberam nos traços, constituições e ações das empreitadas audiovisuais contemporâneas, seja por uma prática quase idêntica, ou por procedimentos que se modificaram pela força das mudanças nas dinâmicas do mercado audiovisual, como o exemplo da FUNK TV (*supra*) confirma.

A Belair se constituiu como o que Coelho (2010, p. 231) chama de “estruturação de uma forma alternativa aos meios oficiais de produção cultural”, ou seja, uma miscelânea de microcomunitarismo artístico, produção horizontalizada e independência criativa radical divorciada dos meios oficiais de distribuição/ exibição e dos mecanismos estatais de censura.

A produtora Belair foi fundada pelos cineastas Rogério Sganzerla e Julio Bressane e pela atriz Helena Ignez e exerceu as suas atividades entre janeiro e março de 1970. Nesses três meses rodou os longas *A família do barulho*, *Cuidado madame*, *Barão Olavo*, *o horrível* (todos de Bressane), *Carnaval na lama*, *Copacabana mon amour*, *Sem essa aranha* (todos de Sganzerla). A Belair, [...], desferiu um golpe contra a instituição cinema, atuando às margens do cinema comercial. Optou por não submeter seus filmes aos órgãos de censura, o que os impedia de serem reconhecidos oficialmente como filmes brasileiros e de obterem sua circulação comercial assegurada (GARCIA, 2015, p. 151).

Segundo Ruy Gardnier (2007, p. 37), ela foi “uma intervenção num cenário já dado de crescente industrialização e padronização de procedimentos no cinema brasileiro, cuja expressão mais clara seria o cinema novo”. Foi uma guinada na produção cinematográfica rumo ao distanciamento do cinema como instituição, ou seja, como empreendimento industrial voltado para o êxito crítico e comercial do produto artístico. Inclinada a um tipo de manifestação artística

que alguns autores (PIGNATARI, 2004; XAVIER, 1993; TEIXEIRA, 2012; FAVARETTO, 2000; OITICICA, 1986; 2006) chamaram de “antiarte”, a Belair repôs em termos bem mais singulares o que o cinema dominante chamava de profissionalismo e compreendia como “obra de arte”, de modo muito próximo ao que Noel Burch (1991, passim, tradução nossa) nomeou de MRI: “Modo de Representação Institucional”. A “antiarte” envolve “um estilo de oposição à ordem em que a dimensão da cultura veio a primeiro plano e, por isto mesmo, articulou muito diretamente as transgressões do cotidiano com a produção artística” (XAVIER, 1993, p. 24). Assim, antiarte, cinema de guerrilha e distanciamento da instituição cinema formam um quadro articulado de posições culturais e ideológicas que formam a ação cultural que foi a Belair Filmes.

Este trabalho, portanto, irá avaliar como a Belair contribuiu para o pensamento contemporâneo dos cinemas majoritariamente independentes através de práticas que estavam apartadas da instituição cinema como esta se constituía no final da década de 1960. Primeiro, analisarei as origens de sua criação: a) o abandono de produção de imagem que tivesse os protocolos estéticos dominantes; b) sua poética de produção artística; c) sua relação com temas como “profissionalismo” e perícia técnica; d) suas ideias de inserção da obra de arte na esfera pública; e) censura e clandestinidade. Na segunda parte deste trabalho, falarei sobre os conceitos de antiarte e cinema de guerrilha que – sendo fulcrais para a compreensão de suas (po)éticas criativas –, promoveram uma concepção de produção que ia contra os preceitos institucionais e os órgãos de regulação e censura.

• 256

## **2. Belair: força centrífuga da instituição cinema**

Na atmosfera densa de violência policial, tortura nos porões da ditadura e perseguição a reuniões e agrupamentos de qualquer sorte, o que restava aos coletivos de cultura e de produção artística independentes no final da década de 1960 era a ultrapassagem dos trâmites burocráticos que emanavam da instituição, seja ela qual fosse (política, econômica, órgãos de censura). Em dezembro de 1969, época da concepção e criação da Belair Filmes, havia uma variedade de propostas de ações culturais; proclamava-se uma mistura de engrenagens e técnicas de abordagem dos meios – equipamentos, recursos, dispositivos – disponíveis na sociedade, o que resultava em programas artísticos profundamente transdisciplinares.

A exclusão normativamente calculada pelas instituições reguladoras e autenticadoras do cinema provoca uma torrente de práticas – sejam elas econômicas, ético-criativas e/ou agenciadoras do dispositivo cinematográfico – , que procuraram novas fontes de financiamento para um mercado já asfixiado pela “regulação institucional”. Assim, artistas experimentais e fora dos quadros institucionais da produção artística buscam sua própria fonte de financiamento: fundação privada, fontes estatais de fomento e subsídio [como a Embrafilme no Brasil dos anos de 1960 - 80], *crowdfunding* e, em casos mais hipotéticos, doações, parcerias, cooperativas, compartilhamento de equipamentos e materiais ou até mecenas. Isso limita, segundo Noguez (2010, p. 27, tradução nossa), “as possibilidades, mas restringe, por outro lado, às soluções mais econômicas e, portanto, muitas vezes, aos tesouros da engenhosidade e das invenções (das quais, ironicamente, o cinema *mainstream* acabará se beneficiando posteriormente)”. A Belair se configurou, desse ponto de vista, em empreendimento independente e ecológico, pois economizou energia quando a canalizava para o essencial da produção e, ao executar seu trabalho em ambientes tidos como depauperados, proclamava liberdade criativa mais sustentável e consciente.

O cinema dito independente - na época da Belair e neste início de séc. XXI - parece que ainda nutre certo apreço às mesmas estratégias de produção, distribuição e exibição: sua relativa dependência do financiamento estatal, retirando-lhe as possibilidades de autossustentabilidade. Assim, exatamente como fez a Belair, existe um cinema invisível no Brasil que não se quer ver atrelado ao jogo de cartas marcadas dos editais das leis de incentivo fiscal e que persiste em existir, como atestam os inúmeros exemplos no livro de Ikeda e Lima (2014). Para efetivar um genuíno impulso criativo, como um gesto absurdo de resistência e liberdade autoral, esse cinema radicalmente independente produzido no Brasil consegue ocupar um lugar quase irreal: a periferia da própria margem. Exatamente como escolheram os produtores da Belair, filmes como “Semana santa” (Leonardo Amaral e Samuel Marotta, 2012), “Strovenegah – amor torto” (André Sampaio, 2011) e “Coisas nossas” (Daniel Caetano, 2013) escolheram ocupar um espaço limítrofe em relação aos festivais ou mostras, persistindo no gesto libertário da auto-expressão como forma de liberdade e gesto existencial. São realizadores que produzem filmes apesar de todas as adversidades: materiais, técnicas, espaço no mercado, acesso a fundos, entre outras:

Esses gestos de resistência – minúsculos, desprezíveis e insuportáveis para os que só conseguem entender o cinema em termos de lucro e resultados – por vezes criam obras que não se encaixam em cânones, que não se propõem a lançar modas ou a acompanhar tendências, e que existem teimosamente como objetos inclassificáveis (MELO, 2014, p. 47).

Contra o engessamento da técnica e da estética pregado pelo *establishment* cultural da época, a Belair propôs filmes de baixíssimo orçamento, atividade comunitária e processo ultrarrápido de produção: espécie de antídoto para os altos custos das produções convencionais. Como linguagem que vive também sob o poder de forças coercitivas, o cinema socialmente constituído “opera por meio de exclusões de acesso àquelas instituições e práticas através da qual o domínio é exercido” (RABINOVITZ, 2002, p. 73, tradução nossa) . Para se lutar contra a inacessibilidade econômica dos estúdios, o cinema de guerrilha deslocava suas exíguas equipes para locações externas, processos que foram emprestados, em graus díspares, de outros empreendimentos artísticos como, por exemplo, o teatro ou as artes visuais, dando à obra cinematográfica teor muito mais fortemente autoral, seja ele individual ou coletivo.

Existiu uma luta político-ideológica sobre essa questão da técnica artística que foi elevada ao nível que os conservadores ligados à instituição chamavam de domínio artístico da técnica. A questão da técnica apropriada por “poderes estranhos à criação artística livre” (COSTA, 1970, p. 29) consistia em delimitar espaço não somente de domínio do dispositivo cinematográfico, mas simbólico no campo das discussões sobre arte, política, ideologia e estética. A técnica, então discutida, era bastião que assegurava aos conservadores o domínio da discussão sobre a obra artística. Rebaixar o valor da técnica no nível do trabalho artístico era luta da antiarte e do cinema de guerrilha para retirar dos conservadores o domínio do debate, era impor novos valores e princípios em campo já minado pela visão do “bom gosto” protocolar do *establishment*.

Havia uma contradição no seio da produção cinematográfica no final dos anos de 1960: a pesquisa experimental da obra de arte e os pressupostos profissionais pregados pelo cinema de vertente mais comercial. Assim, a Belair propôs o que na concepção de Pierre Bordieu se chamava de anomia, ou seja, “uma ruptura crítica com a instituição e o reconhecimento desta ruptura” (ALBERA, 2012, p. 59). O cinema de guerrilha renova a discussão sobre o

• 258

domínio econômico e estético do cinema institucionalizado, ao propor um processo de criação artística com novos formatos técnicos e de inserção da obra artística na sociedade. Isso conduziria, certamente, à exaltação de procedimentos alternativos em relação ao dispositivo, sendo que o amadorismo, a imperícia e a impureza do filme estariam no centro das discussões das instituições artísticas, com a intenção de oxigená-las e de reordenar hierarquias impostas.

Outros princípios proclamados pelo cinema comercial, o profissionalismo e o domínio da técnica, foram combatidos pela Belair por sua verve de pesquisa e experimental fortemente entranhadas nos seus filmes que nos chegaram até hoje. O experimentalismo de que falo aqui não se refere à obra fílmica, especificamente, mas aos módulos de agenciamento dos meios e recursos: econômicos, materiais e humanos. Havia uma busca pelo amadorismo no que tange a abordagem desse agenciamento do dispositivo, e isto podemos ver pela escolha dos elencos dos filmes – parte dele “fixo” e parte “externo” – que eram majoritariamente pequenos e que vinham de outras artes (música popular, teatro). Ao proclamar seu *dramatis personae* provindo de fontes razoavelmente não ortodoxas, passava-se clara mensagem ao cinema que se pretendia realizar à época de sua existência: fugir dos módulos tradicionais de agenciamentos de elenco.

Outro procedimento largamente usado foi o tratamento dado ao filme como resultado de uso de materiais disponíveis: a) a montagem foi fortemente minimizada com o uso de longos planos; b) o filme se constituía de sintagmas não interconectados narrativamente, o que fazia com que a (des)ordem paratática dos planos registrados pudesse ser mantida ou modificada sem a necessidade de processo mais complexo de montagem; c) utilizava-se material provindo de outras fontes – filmes caseiros, filmagens dos arquivos dos cineastas e fotografias de família –, o que barateava a produção. Esse módulo de produção reconduz a obra artística a certa exaltação de procedimentos que renovavam o centro de discussões proposto pelas instituições cinematográficas hegemônicas.

Por fim, inserida na ética criativa da Belair estava a fuga para espaços outros, alternativos, de compartilhamento social da obra artística em época sufocada pela (oni)presença dos meios de comunicação de massa. Redesenham-se, então, as premissas de intervenção política da obra de arte, rechaçando a ideia de legitimação do sistema econômico vigente para a



distribuição e exibição das obras de arte, notadamente o filme de cinema. No caso da Belair, contudo:

Os filmes, antes mesmo de ficarem prontos, são considerados, pela ditadura militar brasileira, subversivos e patrocinados por uma rede de terrorismo que pertencia a Carlos Marighela. Embora tudo isso não fosse verdade, pois eles foram produzidos por Júlio [Bressane] e Rogério [Sganzerla], os filmes estavam em sintonia com a ação política descrita no *Manual do Guerrilheiro Urbano*, de Carlos Marighela. A organização de emergência, a mobilidade, o dinamismo e a economia do mínimo estruturam o desenho de produção criado para dar conta da feitura dos filmes (DIAS, 2012, p. 99).

Temos aqui que relativizar essa questão da inserção da obra fílmica no circuito exibidor, como nos é majoritariamente descrita nos livros de história. No texto já citado de Rosa Dias, a “interdição pela censura” significava que houve iniciativas de Sganzerla e Bressane, poucas decerto, de levarem seus filmes para os órgãos de censura e conseguirem o certificado de qualidade e de censura. Tanto isso é verdade que o catálogo da Mostra de Cinema “A luz e o cinema de Rogério Sganzerla”, realizada em abril de 2011, exhibe na página dedicada ao filme “Copacabana, mon amour” um Certificado de Nacionalidade do filme intitulado “Copacabana exagerada”, expedido em 09 de abril de 1973.

• 260

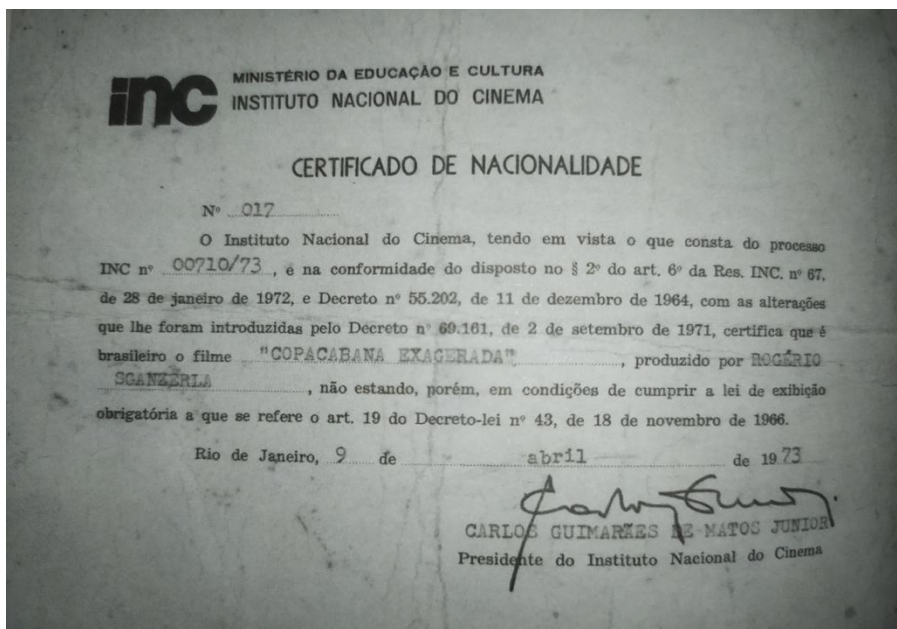


Figura 1. Certificado de Nacionalidade de *Copacabana exagerada*, de 1973. Fonte: Catálogo da Mostra de Cinema “A luz e o cinema de Rogério Sganzerla”, 2011. Produção: Caixa Cultural.

261

Houve, então, para registro que se faz necessário nessa revisão programática da Belair, que a fuga a espaços alternativos de exibição foi consequência da alienação dos filmes ocorrida pela censura vigente, alienação essa decorrente das tentativas de Sganzerla e Bressane de conseguirem os certificados necessários para exibição pública desses filmes.

Faz-se necessário lembrar aqui que o filme “A família do barulho” acabou conseguindo o Certificado de Qualidade, façanha essa que deve muito à intercessão de Severiano Ribeiro junto à EMBRAFILME e ao INC. Isso não significava, entretanto, que o filme já estava liberado para exibição, pois ainda precisava do aval da censura, o que acabou não acontecendo. Negados os certificados ou as liberações, Severiano Ribeiro abandona o projeto Belair, sendo que ele seria potencial exibidor desses filmes. Interditados pela censura e abandonados pelos produtores e potenciais exibidores, sua derrocada se deu a reboque de fatos que, em análise mais detida, nos revela uma linha estranha de coincidências.

A relação entre o isolamento institucional da Belair e os eventos que forçaram seus co-produtores a saírem do Brasil para o exílio se torna sugestiva de questionamentos. Foi exatamente na esteira da produção desses filmes que Bressane, Sganzerla e Ignez são “convidados” a saírem do país sob a esdrúxula acusação de pertencimento à rede de terrorismo, mencionada *supra*. A concomitância dos filmes, a interdição de “A família do barulho” pela censura – mesmo já possuindo o seu certificado de qualidade –, e o exílio abrupto dos seus membros nos fazem pensar em eventos orquestrados, já que o estardalhaço feito pelos seus críticos e detratores deve ter chegado nos escritórios da repressão política no Brasil. O exílio, efetivado na viagem a Londres durante a copa do mundo de futebol de 1970, surge então como óbvia consequência.

### **3. A “antiarte” como forma de resistência**

Antiarte e guerrilha, então, são termos que longe de representarem simples retórica afinada ao clima de efervescência cultural dos anos de chumbo (1968 - 1975), descrevem com fidelidade o estabelecimento de linguagem mais agressiva e projeto geral de inserção da obra artística na sociedade. Tentavam sugerir uma comunicação com os espectadores por via direta, sem o “sistema vigente de administração da cultura (complexo editorial, ensino, museus, exposições, concertos etc.) que é de natureza classe-consumista, impondo os ditames de seus interesses às fontes de criação artística” (PIGNATARI, 2004, p. 152). A crise da cultura que se instala no pós-AI-5 deflagra uma produção artística iconoclasta, manifestação de “desconfiança dos protocolos de linguagem e comportamento atrelados a uma ordem iníqua, [que] apresentam um trabalho em que o dado estético marcante, ao lado de um claro teor de agressão, é a precisão formal” (XAVIER, 1993, p. 24).

O artista que daí emerge possui projeto criador experimental, assumindo o papel de facilitador, empresário e agente cultural. Sua obra se transforma em plataforma de incentivo para a criação artística, ao mesmo tempo que leva consigo o pendor pelo compromisso político. Assim, os filmes da Belair se tornam peças de tática engendrada com maestria, em que os comportamentos dos personagens se tornam plataforma social contestadora, altamente política: função primeira da arte. Por mais que as várias outras manifestações artísticas da arte de guerrilha também lidassem com os mesmos problemas, penso que

• 262

foi o cinema marginal, e particularmente a Belair Filmes, que trabalhou nos seus filmes os conceitos de política e de arte política de maneira mais aguda, absorvendo e reinterpretando as outras manifestações artísticas a partir de seus materiais disponíveis (GARCIA, 2016).

Os discursos aos quais se atrelavam esses filmes pregavam uma espécie de micropolítica do cotidiano, registrando pessoas em logradouros urbanos degradados ou em ambientes domésticos anômalos – propensos à hostilidade entre seus membros –, com seus motins de empregadas domésticas ou ampla sorte de (auto)violências: necrofilia, misoginia, suicídio, assassinatos, etc. Em relação à cidade e aos ambientes públicos, seus filmes fogem dos logradouros mais palatáveis visitados por turistas, dos cartões-postais e os espaços urbanos para onde a nossa classe média normalmente aportaria. As personagens acorrem a cabarés, boates de gosto duvidável, restaurantes de beira de estrada, palafitas decadentes, de onde sai água pútrida com a qual Otoniel Serra toma banho em “Copacabana, mon amour”. Os membros da trupe de “Sem essa, Aranha” apresentam espécie de espetáculo rebaixado, itinerante e circense, periférico, ultracafona e pobre, misturando locais de óbvia presença da classe média (loja de automóveis) com o morro esquecido: anatomia do contraditório, em ambiência “lixuosa”, termo de Jairo Ferreira (2000).

Antiarte e guerrilha são termos que definem ideias que se completam, pois designam postura de produção cinematográfica que se recicla permanentemente, que procura pela sua própria negação a todo tempo, evitando ser presa fácil do cinema dominante comercialmente. A guerrilha nunca pode perder a consciência de sua situação em relação aos poderes – sejam eles quais forem – em que toda ação é ação de luta e resistência e todo produtor independente, autônomo, *freelancer* ou universitário é “guerrilheiro (a)” em tempo integral.

Neste séc. XXI, houve uma descentralização não somente dos fazeres cinematográficos, mas também de seus atores e de seus locais de ascendência. Pode ser Ceilândia - DF, Caiapônia - GO, periferias das grandes cidades... não importa. O que vale para esses novos realizadores é a tentativa de criação e sedimentação de uma nova gramática cinematográfica produzida com os detritos, rejeitos e lixos do cinema, ou com um material novo, criado à revelia dos grandes centros pensantes do cinema. Adirley Queirós é um notável exemplo do surgimento dessas novas grafias e novos cinemas que falam outros dialetos, sugerindo outras estéticas, ou negando as que eram até então as

vigentes: antiarte? Queirós se interessa por um cinema de gente invisível nas periferias, gente que sempre foi, até seu cinema eclodir, objeto dos discursos externos, nunca senhores de seus próprios discursos: “O personagem [periférico] não tem uma liberdade gramatical. Ele fala para nós ouvirmos, ou seja, como a gente fala. Ele nunca fala rápido ou na sua própria gíria. Ele nunca toca o terror de verdade” (QUEIRÓS, 2015, n.p.). Assim, o interesse desse certo cinema de bordas de Adirley Queirós seria “avacalhar” a linguagem cinematográfica em certo sentido, impor novos olhares, proferir certas falas caladas em que “personagens quebrassem leis gramaticais” .

Havia no Brasil muitas ações culturais nos anos de 1950 até os anos 70 que promoviam a marginalização não somente da produção cultural, mas também do próprio artista, qualquer que fosse a sua vertente . Era um programa de ação que assumia condição marginal promovendo rupturas com as manifestações estéticas estabelecidas ou canonizadas, radicalizando o meio cultural. Coelho afirma que essas movimentações culturais nos anos de 1960 e 70 pregavam a:

[...] existência concreta no campo cultural brasileiro de um comportamento social e criativo cuja representação central era a ideia de marginalidade. Banditismo, armas, drogas, favelas, malandros, homossexuais, prostitutas e escolas de samba formavam uma espécie de arcabouço mítico-discursivo para vários trabalhos e intervenções ditos marginais (COELHO, 2010, p. 179).

• 264

Vários filmes experimentais e produzidos em tempos de repressão política nos levam a campo bem mais minado de atuação, quando a integridade física da equipe de filmagem e dos próprios atores que está em jogo. Os filmes da Belair possuíam pequeno núcleo de produção formado muito rapidamente e logo desfeito: “demorar mais do que um curto período de tempo em alguma coisa criativa era correr o risco de não poder realizá-la” (DIAS, 2012, p. 100). Produzir e realizar um filme era ato que misturava ativismo político, experimentalidade artística e risco real de vida. Uma série de atores tiveram que correr riscos para filmarem nas ruas ou em aeroportos, entrevistando ou contracenando com transeuntes em locais abertos, ou seja, atuarem profissionalmente em tempos em que a liberdade era luz opaca no fim do túnel.

## 4. Conclusão

Nessas primeiras décadas do século XXI, parece ser deveras anacrônico voltarmos aos anos de chumbo para falar de uma produtora de filmes. Se nos atentarmos, contudo, à atual situação dos órgãos de fomento e das leis de incentivo às artes e cultura, parece que estamos num incansável *looping*, pois problemas no mercado de produção, distribuição e exibição persistem com bastante vigor. Na esteira da recessão econômica da década de 2010, o governo conservador dos últimos anos desmantelou muitas conquistas culturais obtidas com décadas de luta.

O que faz da Belair ser empreitada artística tão especial é que suas ideias de produção e inserção da obra de arte na seara pública sempre voltam em tempos de crise e mostram que contra a distopia da produção industrial há a alternativa da utopia da arte livre e fé genuína nas potencialidades criativas do cinema e sua linguagem: a forma como utopia. Falar das poéticas de produção da Belair Filmes é, de certa maneira, descrever os antecedentes de muito do que se executa hoje em dia em termos de alternativas de produção audiovisual e plataformas inovadoras de exibição pública da obra de arte. É certo que a democratização do dispositivo que compõe o aparelho cultural contemporâneo proporciona a existência de certos “fazedores de cinema”, como atesta Martins (2016), que não mais ocupam a periferia de um centro dominante, mas que define seus próprios nichos de mercado exibidor, agencia o elenco no mesmo lugar que exhibe os filmes e reconfigura personagens (quase) mitológicos do cinema e da literatura brasileiros: o caipira Mazzaropi e o Jeca Tatu de Monteiro Lobato, respectivamente. O caso de Hugo Batista da Luz, que utiliza o nome artístico de Hugo Caiapônia, esclarece como engendrar soluções caseiras e acessíveis o transformou em inventor desses “outros cinemas” possíveis. A exemplo do que foi a Belair Filmes, Caiapônia é o produtor de seus próprios filmes mas, diferentemente da Belair, anexa às sessões cinematográficas aparições do protagonista do filme. Também se torna o distribuidor e exibidor de sua produção ao adotar postura deveras mambembe quando viaja pelos interiores de Goiás exibindo seus filmes a um público ao mesmo tempo fascinado e fiel.

Por suas enormes dificuldades de entrarem no circuito exibidor, os coprodutores da Belair escolheram nem dar existência jurídica a seus filmes, sendo que o certificado de “Copacabana, mon amour” acima se torna, nesse

caso, exceção à regra. Por isso, sem ter o que hoje se configura como CNPJ, ela nunca chegou a se constituir em empresa registrada, e nem teve existência nos anuários estatísticos das empresas e seus faturamentos, como era de se esperar. Alijada dos circuitos exibidores pelas tramas das instituições vigentes e pela sua inexistência como empresa constituída, o que restou à Belair foi a procura por circuitos alternativos e democráticos de exibição. Ivan Cardoso lembra que a Cinemateca do MAM (Rio de Janeiro), embora fosse ainda mais afeita às exhibições dos filmes do cinema novo, sediou a pré-estreia de “A mulher de todos” (Rogério Sganzerla, 1969) e logo depois foi também o local onde esses filmes puderam ser vistos por plateias ainda bastante seletas (REMIER, 2008). O que nos resta, portanto, não foi a empreitada cinematográfica como instituição registrada na receita federal, mas foi o registro histórico desses filmes que nos chegaram até hoje.

Parece ser irônica e triste ao mesmo tempo a entrevista que Helena Ignez concedeu a Romulo Cyríaco e Felipe Cataldo da Revista (online) Usina em 2014. Helena lembrou que, depois da produção de “A mulher de todos” e com o seu estrondoso sucesso nas semanas em que a ditadura militar permitiu que o filme fosse exibido, a permanência dela e de Sganzerla em São Paulo havia se tornado inviável. A repressão estava muito ativa depois do AI-5 e sair de São Paulo parecia ser, naquele momento, a escolha certa para os dois. A viagem ao Rio de Janeiro, o encontro dos dois com Júlio Bressane e a criação da Belair pareciam ser o correto a se fazer. Nessa sua revisão da história, contudo, Ignez conjectura que a Belair talvez tenha, na verdade, prejudicado a carreira de Sganzerla. Em São Paulo, talvez houvesse ainda muito espaço para seus filmes, já que ele criara uma rede muito forte e influente de parceiros, amigos e co-produtores. Assim, seu balanço não poderia ser mais amargo:

Dois filmes que não passaram em lugar nenhum, não foram vistos, e nos obrigaram a sair do país. Quer dizer, essa é a Belair. E acredito também que os grandes carros-chefes dessa Belair são os dois filmes dele. [...] De qualquer forma a Belair é trágica, ela não é uma imagem agradável e leve pra mim. E inclusive eu carrego culpa também com essa história, até hoje, de ter desviado uma possibilidade que talvez a gente tivesse mesmo que enfrentar em São Paulo, e seria um outro trabalho de Rogério (IGNEZ, 2014).

A influência da Belair no que viria a se constituir como o cinema brasileiro posterior à década de 1970 foi também atestada por Júlio Bressane, quando declarou que ela foi rara porque foi uma associação afetiva, entre pessoas que tinham concepções muito próximas de arte: “Nós nos entendemos com uma admiração mútua e renovamos o que naquele momento estava completamente desaparecido, que era esse fio de tradição do cinema experimental no Brasil” (apud NETO, 2007, p. 150 – 151). Foi sonho efêmero de proposta criativa que promovia antropofagia entre seus co-produtores, numa empreitada com alto teor pioneiro, suicida até, que tanto estardalhaço causou nas estruturas do cinema brasileiro contemporâneo a ela. Momento trágico da história para Helena Ignez que, no entanto, também gerou esses filmes inventivos e suas formas únicas de produção audiovisual.

## Referências

ALBERA, F. Modernidade e vanguarda no cinema. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

ANDRADE, J. B. Gamal - a emoção e a negação (O Cinema Marginal e eu). In: CAETANO, M. Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

BURCH, N. La lucarne de l'infini – Naissance du langage cinématographique. Paris: Éditions Nathan, 1991.

CAIXA CULTURAL; MERCÚRIO PRODUÇÕES. (Catálogo) A luz e o Cinema de Rogério Sganzerla, 2011. São Paulo: Caixa Cultura, 2011. N.p.

CINEMATECA DO MAM (RJ); ASSOCIAÇÃO CULTURAL TELA BRASÍLIS. (Catálogo) A invenção do cinema marginal, 2007. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM; Associação Cultural Tela Brasília, 2007. 106 p.



COELHO, F. Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, F. M. Notas para um cinema underground. Revista Filme Cultura, Brasília, n. 16, Ano III, p. 28-31, set.-out. de 1970.

DIAS, R. A família do barulho na Belair de Júlio Bressane. In: MASSENO, A.; BARROS, T. Filosofia e Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções Artísticas, 2012, p. 98 – 105.

FAVARETTO, C. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

FERREIRA, J. Cinema de invenção. São Paulo: Limiar, 2000.

GARCIA, Estevão de Pinho. Belair e CAM: produtoras experimentais no Brasil e na Argentina. CONGRESO DE LA ASAECA, V, 2016, Buenos Aires. Anais eletrônicos [...]. Buenos Aires: ASAECA, 2016. Tema: Argentina y Brasil: cuerpos performáticos, alegorías y planos secuencia.

\_\_\_\_\_. Cinema e teatro no Brasil e na Argentina na virada dos anos 1960 para os 70. ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL SOCINE, XVIII, 2015, São Paulo. Anais eletrônicos [...]. São Paulo: Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2015. 863 p. Tema: O novíssimo cinema Latino-americano. Inclui bibliografia. • 268

GARDNIER, R. As experiências da Belair: Exceção ou regra? In: A invenção do cinema marginal. (Catálogo). Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM – RJ, Associação Tela Brasilis, 2007, p. 34 – 38.

HAMBURGER, E.; MORAN, P. Apresentação. In: VICENTE, Wilq (Org.). Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2014, p. 09 - 14.

IGNEZ, H.; DRUMOND, M. (Orgs.). Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla – Fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla. Joinville: Letradágua, 2005.

IGNEZ, H. Encontro com Helena Iñez. Entrevistadores: Romulo Cyríaco e Felipe Cataldo. Revista Usina, São Paulo, n. 12, novembro de 2014. Disponível em: <<https://revistausina.com/2014/11/15/encontro-com-helena-ignez/>> Acesso em: 18/ 06/ 2018.

\_\_\_\_\_. Que mistérios tem Helena? Entrevistadores: Paolo Gregori e Pedro Jorge. In: CINEMATECA BRASILEIRA; PROJETO ITAÚ CULTURAL. (Catálogo) Ocupação Rogério Sganzerla, 2010. São Paulo: Cinemateca Brasileira/ Itaú Cultural, 2010. N. p.

LYRA, B.; SANTANA, G. (Orgs.) Cinema de bordas. São Paulo: Editora Alápis, 2006.

MARTINS, A. Outros fazedores de cinema: narrativas para uma poética da solidariedade. (1ª. Ed.). Porto Alegre: Zouk, 2019.

\_\_\_\_\_. Nem de centro, nem de borda: outros cinemas e seus fazedores. In: CHARRÉU, L.; OLIVEIRA, M. O. Pedagogias, espaços e pesquisas moventes nas visualidades contemporâneas. Goiânia: Gráfica da UFG, 2016, p. 20 - 27. (Coleção Desenredos; vol. 10)

MELO, Luís Alberto Rocha. Fazer um filme no Brasil. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.) Cinema de garagem. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014, p. 39 - 48.

NETO, A. L. Cinema com arte: Sganzerla e Bressane. In: CANUTO, R. (Org.) Rogério Sganzerla – Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. (Col. Encontros), p. 134 -159.

NOGUEZ, D. Éloge du cinema expérimental. Paris: Éditions Paris Expérimental, 2010.

OITICICA, H. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.) Escritos de artistas: anos 60/ 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 154 – 168.

\_\_\_\_\_. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PIGNATARI, D. Marco Zero de Andrade. In: \_\_\_\_\_. Contracomunicação. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 149 – 166.

QUEIRÓS, Adirley. Encontros de cinema. Youtube, 27 out. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hdr8C2MR8vo>>. Acesso em: 02 nov. 2023.

RABINOVITZ, L. The woman filmmaker in the New York avant-garde. In: DIXON, W.; FOSTER, G. (Eds.) Experimental cinema, the film reader. London: Routledge, 2002, p. 71 – 80.

REMIER. Ivan Cardoso – O mestre do terror. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

TEIXEIRA, F. E. Cinemas “não narrativos”. Experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

XAVIER, I. Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

## Referências filmográficas

A MULHER de todos. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Aldredo Palacios, Rogério Sganzerla e A. P. Galante. São Paulo: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas Ltda.; Servicine - Serviços Gerais de Cinema Ltda.; Mercúrio Produções Ltda., 1968. 1 arquivo mp4 (80 min.), son., p. & b.

A FAMÍLIA do barulho. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane; Rogério Sganzerla, Helena Ignez. Rio de Janeiro: Belair Filmes; TB Produções Ltda, 2017. 1 arquivo mkv (60 min), son., p. & b.

BARÃO Olavo, o horrível. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane; Rogério Sganzerla, Helena Ignez. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 2017. 1 arquivo mkv (61 min.), son., cor.

COISAS nossas. Direção: Daniel Caetano. Produção: Núcleo Patricia Bárbara e Daniel Caetano, 2013. 10 min., son., cor.

COPACABANA, mon amour. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Mercúrio Produções Ltda.; Belair Filmes; Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas;

• 270

Júlio Bressane; Rogério Sganzerla. [S. l.: s. n.], 2011. 1 arquivo AVI (61 min), son., cor.

CUIDADO, Madame. Direção: Júlio Bressane. Produção Belair Filmes; TB Produções Ltda; Júlio Bressane; Rogério Sganzerla, Helena Ignez. [S. l.: s. n.], 2015. 1 arquivo MPEG-4 movie (71 min), son., cor.

SEM essa, Aranha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Embrafilme; Belair Filmes; Júlio Bressane; Rogério Sganzerla, Helena Ignez. [S. l.: s. n.], 2015. 1 arquivo MPEG-4 Movie (92 min), son., cor.

SEMANA Santa. Direção: Leonardo Amaral, Samuel Marotta, 2012. 71 min., son., cor.

STROVENGAH: Amor Torto. Direção: André Sampaio. Produção: Cavídeo Produções, 2011. 88 min., son., cor.

Recebido em 11/04/2023 - Aprovado em 14/11/2023

Como Citar

271

DE OLIVEIRA, S. Antiarte e cinema de guerrilha: genealogias (po)éticas da Belair Filmes. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-68969. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/68969>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## **Dos sons dos povos originários ao repertório musical dos jovens: uma experiência musical na Educação Básica**

ISAC COSTA SOARES  
IANNE ELY GODOI VIEIRA

Isac Costa Soares é mestre em música com ênfase em educação musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2021). Possui Graduação/licenciatura em música pelo Centro Universitário Metodista IPA (2013), formado em trompete/performance pelo Conservatório Pablo Komlós (Escola de Música da OSPA) em (2018) e integra o Grupo de Pesquisa Educação Musical e Cotidiano (EMCO) sob orientação da professora doutora Jusamara Souza. Atua como trompetista na Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo (OSNH) e é professor de música no Projeto OUVIRAVIDA e Orquestra Jovem do Rio Grande do Sul, além de atuar como educador musical no ensino básico.

Afiliação: Colégio João XXIII

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6964567221542111>

Orcid ID – <https://orcid.org/0000-0003-3796-5335>

Ianne Ely Godoi Vieira é mestre em Educação pela UFRGS, orientada pela Dra. Maria Luiza Becker, na linha Aprendizagem e Ensino, com pesquisa e estudos vinculados à Aprendizagem Docente, a Tomada de Consciência e a Reflexão em Contextos de Desenvolvimento Profissional - Lesson Study. Pós-graduada em Supervisão e Orientação Educacional/UNIRITTER, em 2014 e em Psicopedagogia Clínica e Institucional/UNIRITTER, em 2005; graduada em Pedagogia Educação Infantil/PUCRS, em 2001 e com habilitação plena para o Magistério. Docente no Ensino Superior desde 2015, ministrando disciplinas, acompanhando estágios e orientação de artigos de finalização do curso de Pós-Graduação em Supervisão Escolar e Orientação Educacional: tecendo a ação coletiva, na UniRitter.

Afiliação: Colégio João XXIII

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1504135709283343>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7516-0015>

### • RESUMO

Este relato aborda a experiência vivenciada no primeiro semestre de 2022 pelos autores deste trabalho com alunos de 8º ano do Ensino Fundamental em uma escola privada da rede de Porto Alegre – RS, onde a partir de uma atividade interdisciplinar, foi construído um projeto através da leitura inicial do livro “Ideias para Adiar o Fim do Mundo”, de Ailton Krenak, sendo que na disciplina de Música os focos escolhidos envolveram os processos de criação que estão especificados no código (EF69AR23) dentro dos parâmetros estabelecidos pela BNCC.

### • PALAVRAS-CHAVE

Educação Musical, música na escola, música e cotidiano.

### • ABSTRACT

This report addresses the experience lived in the first semester of 2022 by the authors of this work with 8th grade elementary school students in a private school in Porto Alegre - RS, where from an interdisciplinary activity, a project was built through the initial reading of the book “Ideias para Adiar o Fim do Mundo”, by Ailton Krenak, being that in the Music discipline the chosen focuses envolved the creation processes that are contained in the code (EF69AR23) within the parameters established by the BNCC.

### • KEYWORDS

Musical education, music at school, music and everyday.

## 1. Introdução

Este relato trata de abordar algumas das experiências em sala de aula que tive ao ingressar no ano de 2022, como professor de Música, em uma escola privada de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e do tempo e espaço que encontrei para a construção de um trabalho diferenciado e em parceria, revelada com a possibilidade de coautoria deste relato, conjuntamente com a Coordenação Pedagógica da Instituição. Antes de dar aulas nessa escola, minha experiência em escolas privadas não havia sido tão positiva quanto à abertura para se trabalhar a diversidade musical de forma ampla e sem preconceitos, como, por exemplo, falar sobre o funk, que era sempre um tabu, entre tantas outras questões. Todavia, no Colégio Marista São Pedro pude sentir um ambiente acolhedor e reflexivo sobre questões da atualidade e a possibilidade de construção de um currículo que contemplasse a visibilidade às temáticas historicamente silenciadas, oportunizando que o corpo docente e estudantes tenham voz para debater e problematizar sobre os mais diversos assuntos.

No Colégio João XXIII fui contratado através de um processo seletivo para atuar como professor de Música com as turmas de 5º e 8º anos e coordenar duas bandas de música da Escola, com grupos multietários de 5º e 6º anos e de 7º e 8º anos. Até o presente momento, minha experiência era atuando como músico/trompetista, tocando com grupos musicais e orquestras, e como professor em projetos sociais e na Educação Básica, na Educação Infantil e Anos Iniciais do Ensino Fundamental. Sendo assim, essa seria a primeira vez que atuaria com jovens do 8º ano, e ressalto que, apesar de trabalhar com adolescentes em projetos de ação social, há uma grande diferença de abordagem do ensino de Música quando estamos inseridos na escola regular. A primeira delas é que, muitas vezes, nos projetos sociais, os jovens têm uma opção de escolha se querem estudar música ou não, e na Educação Básica, a Música está inserida no currículo, tornando-se assim obrigatória para os estudantes. Essa primeira questão já coloca um grande desafio para qualquer professor, que é tornar um componente curricular interessante e fazer com que os estudantes percebam a relevância dos estudos abordados para suas vidas, dialogando com as culturas juvenis e suas diferentes formas de ser e dizer do(s) seu(s) mundo(s). Nesse sentido, nós, professores de Música, temos de certa forma uma grande oportunidade, pois a

• 274

partir de referenciais nacionais para a educação podemos fazer escolhas, tendo a liberdade de propor reflexões e criar estratégias que dialoguem com os jovens. Dessa forma, inicialmente, debruçei-me em entender o que era proposto pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC) para ser trabalhado com o 8º ano do Ensino Fundamental.

A Música faz parte da Área das Linguagens, assim como as outras formas de expressão. No texto introdutório do documento dessa área, destaca-se para os Anos Finais as habilidades necessárias para o desenvolvimento dos estudantes, colocando que:

No Ensino Fundamental – Anos Finais, é preciso assegurar aos alunos a ampliação de suas interações com manifestações artísticas e culturais nacionais e internacionais, de diferentes épocas e contextos. Essas práticas podem ocupar os mais diversos espaços da escola, espraiando-se para o seu entorno e favorecendo as relações com a comunidade.

Além disso, o diferencial dessa fase está na maior sistematização dos conhecimentos e na proposição de experiências mais diversificadas em relação a cada linguagem, considerando as culturas juvenis.

Desse modo, espera-se que o componente Arte contribua com o aprofundamento das aprendizagens nas diferentes linguagens – e no diálogo entre elas e com as outras áreas do conhecimento –, com vistas a possibilitar aos estudantes maior autonomia nas experiências e vivências artísticas (BNCC, 2017, p. 205).

Partindo da premissa colocada pelo texto inicial, pode-se notar a valorização de habilidades e competências que trabalhem aspectos relacionados às diferentes e variadas formas de manifestações artísticas, não priorizando apenas uma em detrimento da outra, da necessidade de considerar as culturas juvenis, contribuindo assim para a pluralidade de experiências e a diversidade de vivências. Sobre as habilidades a serem desenvolvidas, especificamente na área da Música, são indicados objetos de conhecimento e habilidades específicas, dos quais tive que me apropriar, aprofundar meus estudos e elaborar ideias de aulas, um plano de bordo (de um caminho a seguir) que considerasse as habilidades propostas.



ARTE – 6º AO 9º ANO (Continuação)

UNIDADES TEMÁTICAS	OBJETOS DE CONHECIMENTO	HABILIDADES
Música	Contextos e práticas	(EF69AR16) Analisar criticamente, por meio da apreciação musical, usos e funções da música em seus contextos de produção e circulação, relacionando as práticas musicais às diferentes dimensões da vida social, cultural, política, histórica, econômica, estética e ética. (EF69AR17) Explorar e analisar, criticamente, diferentes meios e equipamentos culturais de circulação da música e do conhecimento musical. (EF69AR18) Reconhecer e apreciar o papel de músicos e grupos de música brasileiros e estrangeiros que contribuíram para o desenvolvimento de formas e gêneros musicais. (EF69AR19) Identificar e analisar diferentes estilos musicais, contextualizando-os no tempo e no espaço, de modo a aprimorar a capacidade de apreciação da estética musical.
	Elementos da linguagem	(EF69AR20) Explorar e analisar elementos constitutivos da música (altura, intensidade, timbre, melodia, ritmo etc.), por meio de recursos tecnológicos (games e plataformas digitais), jogos, canções e práticas diversas de composição/criação, execução e apreciação musicais.
	Materialidades	(EF69AR21) Explorar e analisar fontes e materiais sonoros em práticas de composição/criação, execução e apreciação musical, reconhecendo timbres e características de instrumentos musicais diversos.
	Notação e registro musical	(EF69AR22) Explorar e identificar diferentes formas de registro musical (notação musical tradicional, partituras criativas e procedimentos da música contemporânea), bem como procedimentos e técnicas de registro em áudio e audiovisual.
	Processos de criação	(EF69AR23) Explorar e criar improvisações, composições, arranjos, jingles, trilhas sonoras, entre outros, utilizando vozes, sons corporais e/ou instrumentos acústicos ou eletrônicos, convencionais ou não convencionais, expressando ideais musicais de maneira individual, coletiva e colaborativa.

Figura 1. Quadro BNCC contendo unidades temáticas, objetos de conhecimento e habilidades a serem desenvolvidas referentes aos 6º e 9º ano, em Música.

Após uma compreensão ampliada das habilidades a serem desenvolvidas, dos conceitos propostos pela BNCC em articulação com o Projeto Político Pedagógico da Escola e suas marcas relacionadas com a criação, a reflexão e a experiência, selecionei meus focos de trabalho. O contexto do estudo foi um projeto interdisciplinar com base na obra literária “Ideias para Adiar o Fim do Mundo”, de Ailton Krenak, sendo que na Música os focos escolhidos envolveram os processos de criação que estão especificados no código (EF69AR23), que tem como habilidade a ser desenvolvida *explorar e criar improvisações, composições, arranjos, jingles, trilhas sonoras, entre outros, utilizando vozes, sons corporais e/ou instrumentos acústicos ou eletrônicos, convencionais ou não convencionais, expressando ideais musicais de maneira individual, coletiva e colaborativa*. Também escolheu-se trabalhar a habilidade que traria repertório para essa experiência, a partir da leitura crítica e reflexiva da obra e o estudo sobre os povos originários: (EF69AR16) *Analisar criticamente, por meio da apreciação musical, usos e funções da música em*

*seus contextos de produção e circulação, relacionando as práticas musicais às diferentes dimensões da vida social, cultural, política, histórica, econômica, estética e ética.* Além disso, utilizando a música presente no cotidiano dos estudantes em articulação aos estudos sobre os povos originários, foi possível trabalhar a composição de canções de forma criativa, crítica e sensível.

## 1.1 Sobre o Colégio João XXIII

O Colégio João XXIII está localizado na cidade de Porto Alegre – RS e foi fundado no ano de 1964. O “João”, como é chamado carinhosamente pelos professores, estudantes e funcionários da Escola, tem desde seu início um viés educacional progressista, humanitário e democrático, embasado na liberdade do pensamento. Essa forma de pensar a educação vem sendo mantida desde os primórdios do seu nascimento, pois a Escola nasceu em um momento social conturbado que estávamos vivendo em nosso país e, com isso, germinou um espaço de ensino com ideais libertadores. No texto a seguir extraído do site da Escola<sup>1</sup>, pode-se ter uma ideia do que foi o momento de sua fundação:

Exatamente no dia em que seria decretado o Golpe Militar –31 de março– o João foi concebido, nascendo cinco meses depois, em 23 de agosto. Fundado pelo grupo de educadores encabeçado por Zilah Totta – defensora da educação libertadora e demitida do cargo de secretária de Educação porque afirmava não tolerar interferências retrógradas de superiores – a Escola, desde o seu primeiro dia de vida, transgrediu a matriz educacional imposta pelos generais. Ao lado de Zilah estavam Frederico Lamachia Filho – colega de Zilah na Secretaria, que demitiu-se em solidariedade à amiga; Lília Rodrigues – na época diretora do Pio XII; e Leda de Freitas Falcão – professora de música, assessora de Lília e compositora da canção do João XXIII.

O Colégio se tornou realidade mesmo em tempos sombrios, de ditadura e da Reforma do Ensino, no antigo casarão da família Lamachia situado na avenida João Pessoa. Para fundar a Escola, os quatro educadores aproveitaram uma brecha aberta pelo Ministério da Educação, que estimulava a criação de classes experimentais. Era uma proposta

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://joaoxxiii.com/historia/> Acesso em: 16 jun. 2022.

audaciosa, guiada por Jean Piaget, Paulo Freire, Carl Rogers e Hilda Taba, esta última defensora das relações democráticas dentro das instituições e de um currículo educacional capaz de ensinar os alunos a pensar em vez de inocular conceitos, dados e fatos (COLÉGIO JOÃO XXIII, 2022, *on-line*).

No contexto deste relato, cabe ressaltar que esse ideário encontrava na Arte e suas múltiplas formas de expressão uma base fundamental para a criação da Escola. Tanto pela trajetória de formação dos professores fundadores como por suas crenças, a Música sempre esteve presente. Ainda hoje a Música tem um papel fundamental no cotidiano escolar. Abaixo segue uma foto com os fundadores da Escola:



• 278

Figura 2. Foto dos fundadores da Escola.

## 1.2 Sobre o currículo de Música do Colégio João XXIII

A Música sempre fez parte do currículo e tem um grande espaço no João XXIII, atualmente se inicia na Educação Infantil e se estende até o Novo Ensino Médio, com implementação gradativa a partir deste ano, já sendo parte da 1ª série. A Escola conta com cinco professores de Música, tendo em seu corpo docente, por exemplo, um mestrando, um mestre e uma doutora, mostrando também que a Escola prioriza a formação acadêmica de seus profissionais e a contribuição de suas trajetórias como pesquisadores. Além disso, o João conta com uma ampla sala de Música com um arsenal grande de instrumentos musicais, tendo diversos instrumentos de percussão, violões, teclados e piano. Sabemos que essa não é a realidade da grande maioria das escolas brasileiras e, mesmo sendo uma escola privada, há de se considerar todo esse investimento, pois mostra que a Escola realmente acredita na potência da aprendizagem de Música para o desenvolvimento integral de crianças e jovens.

Outra iniciativa que reitera a expressão musical e sua relevância no João envolve a construção de novos tempos e espaços, para além da sala de aula, para aqueles que se identificam e desejam aprimorar seus conhecimentos individuais por meio de coletivos que também representam a Instituição. Ao longo da história se constituíram corais, grupos musicais e, hoje, são quatro bandas formadas por grupos multietários. As bandas têm em suas formações guitarra, baixo, bateria, voz e percussão, tendo dois professores coordenando esse projeto que acontece no turno inverso, por adesão voluntária e gratuita dos jovens. Além de serem responsáveis por deixar as tardes da Escola ainda mais especiais com a sua sonoridade, já que ocupam uma sala especial da banda, em seus dias e horários respectivos, são convidados em diferentes momentos e atividades para compartilharem suas produções com a comunidade.



Figura 3. Estudantes na sala de ensaios da banda ensaiando para uma apresentação.

## **2. Uma experiência de arranjo a partir do estudo sobre música indígena**

O contexto da trajetória docente, da história da Escola e da forma como a Música é compreendida e experienciada desde a sua fundação tiveram como objetivo trazer uma visão sobre a realidade musical da Instituição. A seguir, apresento um relato do ponto de partida e de duas propostas vivenciadas no primeiro semestre com as turmas de 8º ano, dos Anos Finais do Ensino Fundamental, utilizando a música dos povos originários e a música presente no cotidiano dos estudantes.

Como destacado anteriormente, a ideia inicial surgiu através de uma proposta interdisciplinar com as professoras de Língua Portuguesa a partir da leitura do livro “Ideias para Adiar o Fim do Mundo”, de Ailton Krenak. O projeto, em parceria também com os componentes de História, Geografia e Ciências, tinha como objetivo central problematizar as relações que poderíamos traçar entre natureza e tecnologia; os mundos que experimentamos e outros mundos possíveis; o imaginário em torno da noção de “fim do mundo” e a importância de conhecer e discutir as visões de mundo de diferentes povos, como os historicamente invisibilizados, os povos originários. Nesse sentido, como

• 280

professor de Música, elaborei um caminho de estudos sobre a música indígena. Foi a partir desse percurso inicial que pude presenciar vivências das quais eu acredito como professor de Música, porque até então, em minhas experiências como professor de escola, falar de música indígena era sempre algo superficial e não um estudo reflexivo e aprofundado como foi organizado em pouco tempo na Instituição. As experimentações da música indígena começaram a trazer as potencialidades musicais de cada jovem, e algumas composições iniciais foram articulando nosso repertório dos povos originários, com a elaboração de um arranjo a partir das suas referências.

Para esse primeiro projeto, iniciei um trabalho de pesquisa tendo como base o livro “Cantos da Floresta – Iniciação ao universo musical indígena”, das pesquisadoras Magda Pucci e Berenice de Almeida (2017). Nesse livro as autoras abordam a diversidade dos povos indígenas brasileiros, trazendo de forma didática informações valiosíssimas sobre suas culturas, religiosidade, formas de ver o mundo e se expressar. Dessa maneira, esse trabalho foi a base para iniciar esse projeto interdisciplinar com os estudantes.

Ter que pesquisar e estudar sobre a música indígena tirou-me da zona de conforto do estudo da música ocidental da qual já estava familiarizado, fazendo com que, aos poucos, fosse aprendendo enquanto ensinava. Paulo Freire coloca que “não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que-fazer-se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino continuo buscando, reprocurando” (FREIRE, 1996, p. 29). Enquanto ensino continuo refletindo e me transformando. Foi essa sensação que tive ao longo desse percurso, pois, a cada aula, precisei pesquisar e dominar um assunto que até então havia tido poucas vivências, além de um processo constante de reflexão de como essa temática seria relevante para a vida dos estudantes.

Ao iniciarmos o trabalho, elenquei cinco comunidades indígenas para conhecermos, refletirmos, debatermos e experimentarmos suas músicas ao longo do semestre. Tentei sempre associar a parte teórica à práxis, pois acredito que música é experiência, vivida e sentida no corpo, e para isso é necessário que se toque, sinta, que se faça música. Assim, propus algumas atividades relacionadas ao fazer musical, tais como cantar, explorar sonoridades, instrumentos e experimentar criações.

Dentro dessas vivências, em uma das aulas trabalhamos uma música chamada “*API’AYÁ TXUXITXUXI*” dos povos Yudjá<sup>2</sup>. Essa atividade aconteceu em cinco etapas, a primeira foi teórica, na qual exploramos sobre os Yudjá, suas práticas cotidianas, cultura, religiosidade e música. Na segunda, ouvimos áudios originais deles tocando instrumentos próprios da comunidade e cantando. Na terceira, conhecemos a música de Caetano Veloso “Asa”, gravada no álbum “Joia”, em 1975, e a música de Marlui Miranda, cantora e pesquisadora da música indígena brasileira. Sobre a música de Caetano, tive como propósito mostrar para os estudantes a influência da música indígena na MPB, pois essa obra foi composta a partir de uma experiência dele ao ouvir as sonoridades Yudjá na flauta “*Ãwã Pãri*”, e sobre Marlui Miranda, a ideia foi mostrar as possibilidades de criação e arranjos nas canções indígenas. A quarta etapa foi vivenciarmos a música através do canto e percussão corporal, e na quinta e última etapa, provoqueei os estudantes a criarmos um arranjo para a peça, assim como havia mostrado no trabalho de Marlui.

Ao iniciarmos a atividade de criação de arranjo para a música, percebi que logo no início foram surgindo muitas propostas musicais. Estimulados por um dos estudantes, que inicialmente propôs uma base harmônica em seu violão, começamos então a formular ideias. Alguns propuseram colocar instrumentos de percussão, outros, que já tocavam instrumentos e tinham seus instrumentos em casa, como baixo e guitarra, vieram compor o arranjo. Ao longo de três aulas o trabalho foi tomando forma e, por fim, tivemos um produto final, que pode ser apreciado em vídeo através do acesso ao QR Code. Na comunidade escolar o trabalho foi divulgado em uma proposta intitulada “Jornada Literária”, momento em que o projeto interdisciplinar de estudo foi compartilhado com as famílias.

• 282

---

<sup>2</sup> Os Yudjá são povos que vivem no parque Xingu – MS e no Pará. Para mais informações, ver: <https://www.cantosdafloresta.com.br/povos/yudja>. Acesso em: 28 jun. 2022.



Figura 4. Quadro contendo o QR Code para acesso ao vídeo.

## **2.1 Da música presente no cotidiano para a composição: estreitando laços com os estudantes**

Através dessa primeira experiência e em conversas com a Coordenação Pedagógica, a qual diversas vezes ressaltou que era possível construir um currículo de Música a partir das trajetórias e demandas dos jovens, elaborei uma proposta que contemplasse as músicas que os estudantes estavam ouvindo. Assim, em conversa com os jovens, perguntei se teriam interesse em me apresentar seus gostos musicais. Penso que esse tipo de abordagem pedagógica é importante para o professor que realmente está preocupado com um estudo de Música que dialogue com os jovens e suas múltiplas formas de expressão, pois como coloca Souza (2004, p. 9):

[...] conhecer o aluno como ser sociocultural, mapear os cenários exteriores da música com os quais os alunos vivenciam seu tempo, seu espaço e seu “mundo”, pensar sobre seus olhares em relação à música no espaço escolar, são proposições para se pensar essa disciplina e ampliar as reflexões sobre as dimensões do currículo, conteúdo-forma e o ensino-aprendizagem oferecidos aos alunos.



A partir dessas conversas com os estudantes, percebi que muitos deles gostavam de funk e música pop. Silva (2009, p. 40) coloca que “Os adolescentes dedicam grande parte do seu tempo à música e se envolvem predominantemente com aquelas que circulam nos meios de comunicação”. Então, para iniciarmos, problematizei para uma das aulas um tema que estava sendo bastante falado pela grande mídia, que era sobre a música “mais ouvida no mundo”. No dia 11 de novembro de 2021, a cantora Anitta lançou uma música chamada “Envolver”. Essa música acabou ganhando este ano (2022), no dia 25 de março, o título de mais ouvida pela plataforma de *streaming* Spotify<sup>3</sup>, e isso acabou gerando bastante polêmica. Com isso, pensei que iniciar a aula abordando esse assunto poderia ser o começo de um trabalho reflexivo sobre as variadas formas do fazer musical.

Recordo-me que, ao iniciar a aula com essa temática, os estudantes logo demonstraram interesse e, na sequência, ao iniciarmos a audição da música “Envolver”, eles ficaram bastante agitados e empolgados. Em seguida, começaram os debates iniciais sobre a música, alguns levantaram a questão de que a música havia sido manipulada para entrar no topo das paradas e que isso não era legítimo. Porém, tentei trazer a reflexão relacionada ao estilo musical que a Anitta representava e ao fato de ser uma mulher que está tendo cada vez mais sucesso e como muitas vezes, pelas questões relacionadas ao preconceito, qualquer movimento desse tipo acabava sofrendo boicotes e gerando dúvidas quando a sua legitimidade, e que ali era o espaço para sem julgamentos conseguirmos refletir sobre o que estava acontecendo. Já alguns estudantes disseram achar o ritmo muito bom e outros falaram sobre a exploração do corpo feminino na música.

O debate foi bem construtivo e, em um determinado momento, comentei sobre a composição, colocando que para compor aquela música a Anitta teve a parceria de mais quatro compositores. Nesse momento, um estudante questionou e disse que a música não parecia ser tão complexa assim para ter esse número de compositores. Argumentei explicando que não é tão simples assim compor e que exige um conhecimento sobre o assunto. Vi que aquela

---

<sup>3</sup> Disponível em: [https://www.terra.com.br/diversao/musica/anitta-envolver-e-a-musica-mais-escutada-mundialmente-no-spotify\\_083e57b5907c81433fa06a4e16ba32af3zuq1485.html](https://www.terra.com.br/diversao/musica/anitta-envolver-e-a-musica-mais-escutada-mundialmente-no-spotify_083e57b5907c81433fa06a4e16ba32af3zuq1485.html). Acesso em: 30 jun. 2022.

conversa sobre a composição acabou gerando curiosidade e resolvi utilizar o que conversamos como “gancho” para a próxima aula, pois pensei, “e que tal se os estudantes tivessem a experiência de compor algo?”. A partir desse questionamento, propus então uma atividade de composição e, para isso, trouxe o trabalho do Professor Luiz Tatit (2016), da USP - intitulado “A arte de compor canções”, em que o autor recorre a depoimentos de compositores de variados segmentos musicais revelando suas estratégias e formas criativas e particulares de compor, para nortear a proposta.

Na aula seguinte, norteadado pelo trabalho do Professor Luiz Tatit (2016), dei início a um trabalho reflexivo em torno desse tema. Perguntei para os estudantes se eles já tinham tido alguma experiência de compor e, para minha surpresa, a maioria respondeu positivamente. Como a Escola investe na educação musical dos estudantes desde a Educação Infantil e a maioria deles já estudava na Escola faz muitos anos, já tinham uma prática musical nesse sentido, o que de certa forma facilitou o trabalho. Sendo assim, ao explicar a pesquisa do Professor Luiz Tatit (2016) e trazer exemplos, os estudantes puderam perceber que existem diversas formas de compor. O trabalho mostra que na grande maioria das vezes os compositores iniciam suas criações através da melodia e normalmente se apegam a alguma temática para criar suas letras.

Dando sequência à atividade, propus que listássemos temáticas relacionadas ao cotidiano deles e da Escola e que, a partir disso, formaríamos grupos e escolheríamos os temas para trabalhar a criação de uma canção. Os temas foram diversos, como se pode observar na imagem:

285  
•

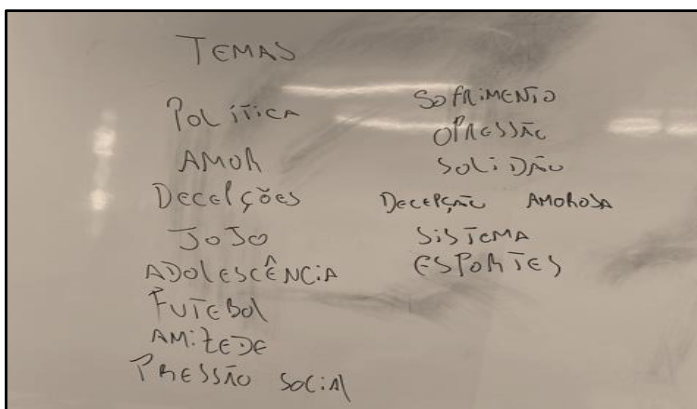


Figura 5. Quadro contendo as temáticas escolhidas pelos estudantes. Fotografia do autor.

Após a escolha das temáticas, tivemos também um debate sobre os temas colocados, pois muitos estudantes apontaram que havia uma tensão relacionada aos assuntos propostos e que, de certa forma, isso refletia o que estavam vivendo em suas vidas dentro e fora da Escola. Percebi que nesse momento da aula alcançamos um nível mais profundo em relação ao conteúdo proposto, porque além de estarmos pensando na parte musical, conseguimos extrair uma discussão positiva sobre suas vivências, dando voz aos estudantes para exporem, através da música, o que estavam sentindo, pois como questiona Freire (1996, p. 30):

Por que não discutir com os alunos a realidade concreta a que se deva associar a disciplina cujo conteúdo se ensina, a realidade agressiva em que a violência é a constante e a convivência das pessoas é muito maior com a morte do que com a vida? Por que não estabelecer uma intimidade entre os saberes curriculares fundamentais aos alunos e a experiência social que eles têm como indivíduos?

Particularmente, como professor, tenho em minhas práticas pedagógicas ao longo dos anos trabalhado associando a Música a temas que estejam ligados à vida cotidiana dos estudantes e, com isso, o debate sempre se faz necessário, ou seja, a Música pode ser aqui uma forte ferramenta de discussão que vai, em minha opinião, para além do fazer musical. Por isso, corroborando com os questionamentos de Freire (1996), a realidade que os estudantes trazem precisa ser debatida em aula, o conteúdo proposto tem que estar associado à realidade, mas para isso, é preciso estabelecer uma proximidade, um vínculo com os estudantes.

Dando sequência à atividade, os estudantes foram provocados a formarem grupos e iniciar o trabalho de composição a partir das temáticas sugeridas. Nesse momento, expliquei que o processo de criação poderia ser particular de cada grupo, mas que havíamos visto nos trabalhos apresentados por Tatit (2016) que normalmente as composições iniciavam através da criação de uma melodia. Dessa forma, a ideia era que começassem pela melodia e em seguida criassem uma letra que encaixasse. Vi que o desafio, no início, não foi fácil para eles, porém notei que logo em seguida começaram a se desafiar.

• 286

Percebi que os alunos que já tocavam instrumentos harmônicos, como, por exemplo, violão e teclado, começaram a propor ideias e logo melodias e letras foram surgindo.


Nas aulas que se sucederam, foi possível notar um amadurecimento em relação à primeira, pois aqueles que ainda não tinham algo, ou tinham apenas esboços, conseguiram produzir algumas estrofes, e aqueles que já haviam produzido acabaram por finalizar seus trabalhos. Saíram letras de todos os tipos, desde as mais humoradas às mais politizadas. Sobre os processos composicionais, observei que houveram variadas formas de compor, alguns relataram ter iniciado com a letra, outros com a melodia e outros pela parte rítmica utilizando os instrumentos de percussão disponíveis na sala. As possibilidades foram exploradas, e era esse o objetivo, pois não queria que a criatividade deles ficasse restrita a apenas uma forma.

Essa atividade levou duas aulas para ser concluída, e ao longo do processo observei que os estudantes começaram a cooperar e se organizar como grupo; além disso, notei que entre as ideias que iam surgindo, havia debates sobre a temática escolhida e o propósito da composição. Procurei não intervir nas letras, já que queria que eles realmente refletissem sobre o que estavam criando.

Para finalizar a atividade, os estudantes apresentaram em aula suas músicas uns para os outros em formato de sarau aberto para debates. Abaixo, seguem alguns exemplos de letras que foram compostas:

287

•

**8A - ANA PAVEI MEDINA**13:17

"Você tem que ser bonita, inocente,  
recatada e obediente.  
Mas já parou pra pensar no que eu  
quero ser?  
Cai fora homem, branco, hétero,  
preconceituoso, misógino e rico  
O poder da minha vida é FEMININO!"  
Composição Ana Pavei Medina, 2022.

Figura 6. Quadro contendo uma das letras compostas em aula pela estudante Ana Medina. Arquivos do autor.

Guerra  
O Mundo Feliz


Dizem que somos uma humanidade  
Que todos são iguais e felizes  
Não precisamos se preocupar  
Pois vivemos nessa mentira

Que vida boa aqui  
Nesse mundo feliz

Onde não a tristeza  
Nessa mentira

Enquanto na África têm secas 5  
Há Mísseis americanos voando  
explodindo casas de pessoas  
Matando milhares de inocentes

Figura 7. Quadro contendo uma das letras compostas em aula pelo estudante Guilherme Loss. Arquivos do autor.

 **8E - SOFIA VIRTÍ COUTIN...** 21:30

Beautiful hearts  
Maybe broken hearts  
I don't know how I'll survive  
You were my life, but you are not here  
I'm so lost and I can't breathe  
If I could do everything different  
I promise that I would to  
But now is all gone  
I did everything wrong  
I'm so sorry, but you didn't stay  
But now is all gone  
Now is everything wrong  
I can't change, so that's your revenge.

• 288

Figura 8. Quadro contendo uma das letras compostas em aula pela estudante Sofia Virti Coutinho. Arquivos do autor.

### 3. Apontamentos finais ou novos começos

Ao concluir este relato, observa-se o potencial que a Música apresenta como uma linguagem de expressão das pessoas. Foi por meio dela que os jovens do 8º ano compreenderam mais sobre os povos originários, seu modo de vida, suas crenças e posicionamentos, mas foi por meio dela também que foi possível conhecer mais sobre os estudantes.

A experiência, segundo Larrosa (2002), é a possibilidade de que algo nos toque, nos aconteça. Ela requer parar, pensar, ouvir, escutar, fazer tudo isso mais devagar, demorar-se, cultivar, abrir, falar, aprender, calar... Dar-se tempo e espaço.

Nessa perspectiva, as aulas de Música foram tempos e espaços de experiência. É o saber que surge a partir da experiência que nos permite apropriar-nos de nossa vida. A experiência é singular, produz diferença e pluralidade.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça... Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (LARROSA, 2002, p. 21).

Acredito que as escolas precisam ter um currículo que tenha tempo e espaço para a experiência, para pensar o sentido do vivido. A palavra aprendizagem nesse contexto é parte da experiência que atravessa o sujeito. Um currículo que contempla a experiência e as histórias de cada um possibilita o pensamento complexo, o pensamento que sobretudo dá sentido ao que somos e ao que nos acontece.

### Referências

ASSIS, Marcelo de. Anitta: "Envolver" é a música mais escutada mundialmente no Spotify. Terra, 25 mar. 2022. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/musica/anitta-envolver-e-a-musica-mais-escutada-mundialmente-no-spotify.083e57b5907c81433fa06a4e16ba32af3zuql485.html>. Acesso em: 30 jun. 2022.

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Brasília, DF: Ministério da Educação, 2017. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518-versaofinal\\_site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518-versaofinal_site.pdf). Acesso em: 30 jun. 2022.

COLÉGIO João XXIII. A história do João XXIII. 2022. Disponível em: <https://joaoxxiii.com/historia/> Acesso em: 26 jun. 2022.

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, n. 19, jan./abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC>. Acesso em: 30 jun. 2022.

PUCCI, Magna; BERENICE, Almeida. Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena. Ilustrado por Joana Resek. São Paulo: Peirópolis, 2017.

SILVA, Helena. Música, Juventude e mídia: o que os jovens pensam e fazem com as músicas que consomem. In: SOUZA, Jusamara. Aprender e ensinar música no cotidiano. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 10, p. 7-11, mar. 2004. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/356/285>. Acesso em: 30 jun. 2022.

TATIT, Luiz. A arte de compor canções. Revista USP, São Paulo, n. 111, p. 11-20, out./dez. 2016. Disponível em:

• 290

<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127594/124646>. Acesso em: 30 jun. 2022.

Recebido em 30/06/2023 - Aprovado em 15/11/2023

#### Como Citar

COSTA SOARES, I.; ELY GODOI VIEIRA, I. Dos sons dos povos originários ao repertório musical dos jovens: uma experiência musical na Educação Básica. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-66190. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/66190>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# **Expressão criativa de uma compositora portuguesa premiada: fatores promotores**

MARIA CÉLIA BRUNO MUNDIM

Pós-doutorado em Psicologia pela PUC-Campinas (2018), Doutorado Sanduíche pela mesma instituição (2015) em parceria com a Universidade do Minho (UMinho – Portugal), Mestrado em Psicologia Escolar(2004), aperfeiçoamento em Psicologia do Desenvolvimento em Pediatria pelo HC Unicamp (1998) e graduação em Psicologia do esporte e Neurociências (GEPE) da Unicamp Experiência docente em cursos de graduação e especialização. Temas de interesse: talento, criatividade e psicologia do esporte

Afiliação: Pontifícia Universidade Católica de Campinas

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3296025734655513>

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-3450-7689>

### • RESUMO

Este estudo objetivou investigar os fatores ambientais e pessoais que foram importantes na promoção da expressão criativa de uma compositora portuguesa eminente. Foi feita entrevista pessoal sobre sua biografia e suas respostas analisadas conforme Bardin. Constatou-se que as suas características pessoais atuaram como facilitadores da sua expressão criativa. Também a influência de mentores, a diversidade cultural e o ambiente familiar vivenciados desde a infância foram determinantes para sua eminência criativa musical. Portanto, a convergência de ambos os fatores, pessoais e ambientais, são retratados através de sua colaboração criativa original enquanto compositora de música clássica contemporânea.

### • PALAVRAS-CHAVE

Música, mulher talentosa, criatividade.

### • ABSTRACT

This study aimed to investigate the environmental and personal factors that were important in promoting the creative expression of an eminent Portuguese composer. A personal interview was made about her biography and your responses analyzed according to Bardin. It was found that her personal characteristics acted as facilitators of her creative expression. Also the influence of mentors, cultural diversity and the family environment experienced since childhood were decisive for her musical creative eminence. Therefore, the convergence of both personal and environmental factors is portrayed through her original creative collaboration as a composer of contemporary classical music.

### • KEYWORDS

Music, talented woman, creativity.

## 1. Introdução

Predominantemente masculina, a composição musical conta com aproximadamente 80% de compositores homens em todo mundo, de acordo com Parsons e Ravenscroft (2016). A baixa representatividade do gênero feminino nessa área de atuação é reflexo da posição da mulher nas Artes em geral (BROWNING, 2016). Isso porque durante muito tempo o papel dela na música foi limitado à interpretação (MONZÓN, 2018).

Somente nas últimas décadas do século XIX a mulher foi inserida na criação musical refere a última autora citada, portanto a história das mulheres compositoras é muito nova. E, apesar do aumento crescente de compositoras em diferentes países, suas composições tendem a ter menos exposição quando comparadas com as que são feitas por homens (DOWD; PARK, 2023). Assim, elas continuam a defrontar-se com barreiras e desafios para entrar no mercado musical (APPLEBY, 2022; KOUVARAS, 2022).

Tal realidade decorre de um sistema profissional e social patriarcais que ainda não as valorizam, negando-lhes a oportunidade de contribuir por direito próprio como mulheres (HALSTEAD, 1997). Dentre os obstáculos enfrentados por elas, há aqueles associados ao ambiente de trabalho e à gestão da família, o que as impede de progredir na carreira musical (BENNETT, 2008; BENNETT et al., 2019).

Mesmo que as barreiras e desafios sejam bem maiores para as mulheres do que aos compositores homens, alguns estudiosos vislumbram, atualmente, mais oportunidades para as compositoras nas funções de seu ofício (LEONIDO, 2008). Em razão dessas oportunidades, maiores seriam as chances delas serem descobertas e destacaram-se profissionalmente.

Para favorecer a equidade de gênero e incentivar as mulheres compositoras emergentes, eventos têm sido propagados em alguns países, tal como o *Composition Competition for Emerging Women Composers in Ireland* (Concurso de Composição para Compositoras Emergentes na Irlanda), promovido pelo *Finding a Voice* da Irlanda (FINDING A VOICE, 2023), que está na sua sétima edição. Também o *International Women's Brass Conference* (Congresso Internacional Feminino de Instrumentos de Sopro) nos Estados Unidos, bem como outros com propósitos semelhantes podem ser conferidos em sites destinados ao público feminino voltados para a composição na música, como o <http://www.womeninmusic.org.uk/compsandops.php>.

• 294

Em vista do exposto, cabe as mulheres compositoras eminentes colaborar com as suas produções, fazendo aumentar a visibilidade feminina na área musical, bem como servir de modelo às novas gerações de compositoras (GRENFELL, 2018). Assim, conhecer as variáveis que favoreceram a eminência destas faz-se necessário. Nesse sentido, este estudo procurou investigar os fatores ambientais e pessoais que foram importantes na promoção da expressão criativa de uma compositora portuguesa de música clássica contemporânea eminente. Para tanto, utilizou-se como embasamento teórico a pessoa criativa.

### **1.1 A pessoa criativa e a composição musical**

O estudo da pessoa criativa na composição musical tem recebido maior atenção nas últimas décadas, sobretudo no que refere ao funcionamento das suas emoções e cognições para imaginar e criar (VAGGIONE, 2001; WILKINS, 2006; ZANGWILL, 2007). Além disso, o modo como as ideias e a imaginação musical surgem através do subconsciente, impulsionado por estímulos do mundo exterior (TAYLOR, 2021), vem sendo o foco para a compreensão do carácter expressivo da música. Logo, pesquisas de natureza interdisciplinar estão buscando analisar o efeito dos valores e da diversidade cultural humana subjacente à criatividade (MASTRIA et al., 2018). Por outro lado, algumas características da pessoa criativa são destacadas na literatura para explicar a alta produção delas.

Autores como Cropley et al. (2010), Martisen (2011), Patterson, Kerrin, Gatto-Roissard (2012), Runco (2014), Sternberg e Lubart (1996) defendem diversos traços inerentes às mulheres e homens considerados criativos. Dentre esses traços, estão a motivação, a amabilidade, a flexibilidade, a abertura à experiência, a perseverança diante de dificuldades, a imaginação, o inconformismo, a coragem para manifestar novas ideias, a impulsividade e a inclinação para correr risco.

Especificamente sobre as características da mulher criativa, Mundim et al (2020) notaram a flexibilidade, a fluência, a curiosidade, dentre outros. Também, Mundim et al (2015) encontraram peculiaridades comuns em mulheres criativas portuguesas de diferentes áreas, tal como a insubordinação na infância.

Ainda no que refere aos traços dessas mulheres na meninice, Walberg et al. (1996) observaram a perseverança, a inteligência e a dedicação. Embora, muitas delas demonstrem insegurança e dúvidas sobre as próprias habilidades, além de sentimentos de inadequação (RINN, 2020).

Para Feist (2010) as pessoas altamente criativas normalmente são confiantes, independentes, flexíveis, assertivas e possuem grande motivação. Motivação essa intrínseca e propulsora ao desenvolvimento da habilidade da pessoa pelo próprio ofício criativo (AMABILE, 1996). Logo, o nível de motivação e de comprometimento com o campo de atuação é evidenciado pela disposição de dedicar enorme energia e tempo ao seu trabalho (RINN, 2020). Razão pela qual as pessoas eminentemente criativas sentem satisfação quando estão na total “imersão” com a atividade criativa; *flow* (CSIKSZENTMIHALYI, 1997).

Paralelamente às variáveis de personalidade, há aquelas ambientais que interferem na manifestação e na promoção da criatividade musical. Elas são descritas brevemente a seguir.

## **1.2 Variáveis ambientais promotoras da criatividade musical**

A interdependência entre os aspectos pessoais e os fatores socioculturais impacta a criatividade de um indivíduo (CORAZZA; GLĂVEANU, 2020; GLĂVEANU, 2020). Nesse sentido, o fator educacional e o familiar, são de grande importância para o desenvolvimento da criatividade musical. Barrett (2012; 2016), por exemplo, ressalta o envolvimento musical interativo desde a primeira infância, que pode ser percebido na formação da identidade da criança, seja na posição de criadora ou como usuária de música. Isto ocorre, pois a música é um meio para aquela experimentar diferentes formas de estar no mundo (seja para serem acalmadas para dormir, nas brincadeiras ou em outras atividades) conforme a autora.

Ainda, segundo Nazario (2014), o estímulo criativo musical precisa instigar a inventividade da criança na escola desde cedo. Daí a importância da qualidade do professor/ mentor para o desenvolvimento do talento de um aluno (BAKIR; ÖZTEKIN, 2014; LITTLE, KEARNEY e BRITNER, 2010). No caso da menina, em particular, recomendado que a mentoria seja dada por uma professora como referência àquela (GRENFELL, 2018). Isto, visto que ter uma mulher como modelo na área traz implicações significativas para a garota, tais como maior aceitação das próprias competências, mais autoconfiança, maior

• 296

sentimento de adequação, maior segurança diante de seus pares, dentre outros, de acordo com a autora.

Como a escola, o contexto de trabalho é, em grande medida, determinante ao sucesso de mulheres que optam pela carreira musical (BENNETT, 2019). Portanto, faz-se necessário dar atenção para as circunstâncias inerentes às compositoras naquele local (BROWING, 2016), já que algumas condições ambientais para o processo de criar são importantes (PIIRTO, 2009). Conforme essa autora verificou em artistas, tais condições são: a necessidade de solidão, de meditação e de rituais para criação ao longo da fase de incubação. As compositoras Laurie Anderson e Jana Winderen, assim como a artista Hong-Kai Wang são exemplos de profissionais originais da área musical/sonora, que alcançam o ineditismo por meio de suas experiências sensoriais criativas (SADDI; PAIVA, 2016).

Outros fatores externos podem favorecer o desenvolvimento dos potenciais criativos dessas profissionais tais como, a conduta de cooperação dos colegas de trabalho e do público, além da disposição das esferas de vida social (casamento, estrutura familiar, apoio social e lazer) (HALSTEAD, 1997).

## 2. Método

Aos 52 anos de idade, quando foi entrevistada<sup>1</sup>, a compositora já havia sido premiada em um concurso musical em Portugal, tinha obras em sete CDs e partituras publicadas por diversas editoras. Sua música já havia sido apresentada nos Estados Unidos, na China, em países da Europa, América Latina e Caribe.

Quanto ao instrumento, utilizou-se uma entrevista semiestruturada que possuía questões sobre a infância, adolescência, mentoria, processo de trabalho, características pessoais, administração da vida pessoal e profissional.

---

<sup>1</sup> A entrevista pessoal ocorrida de modo anônimo foi concedida em 09 de outubro de 2013, em seu local de trabalho, à pesquisadora (durante o doutorado sanduíche desta na Universidade do Minho).

A entrevista ocorreu após a aprovação do estudo<sup>2</sup> (que fez parte do projeto de doutorado da autora) pelo comitê de ética em pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

A artista foi contatada por e-mail para ser esclarecida sobre o estudo e convidada a participar do mesmo. Com o aceite, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido foi assinado por ela, a entrevista foi agendada e realizada pessoalmente no seu local de trabalho (conforme indicado por ela). A conversa, que teve duração de uma hora e meia, foi gravada e após transcrita. Posteriormente os dados foram analisados de acordo com o sistema de Bardin (2011).

A análise de conteúdo proposta por Bardin envolve a elaboração de categorias com base nas respostas da pessoa entrevistada, isto é, pelo aparecimento de tópicos por ela manifestados. Depois as categorias são sistematizadas e interpretadas com a fundamentação teórica.

### 3. Resultados e Discussão

Nesta parte são apresentados os dados da entrevista acerca dos aspectos que influem no desenvolvimento da eminência criativa da participante. Sobre o ambiente familiar durante a infância, ela referiu: *“Minha infância foi bastante dinâmica e bastante feliz. Família grande, com muitos irmãos, que vivia em frente ao mar... Fui criada com imensa liberdade! O meu pai que era um acadêmico e lecionava na universidade do Minho, era um pouco mais mental, racional e com estratégias em educação. A minha mãe era uma mulher espontânea, muito alegre, levava a vida com grande otimismo e sempre lhe disse que ela foi uma feminista sem saber. E nós fomos criados, portanto, com bastante atividade.”* O ambiente familiar e a educação proporcionada pelos pais com maior liberdade e com atividades diversas foram fatores importantes para o desenvolvimento da criatividade musical da compositora. Sobretudo, a atitude intelectual do pai e o entusiasmo constante perante a vida por parte da mãe, foram comportamentos pontuais adotados pela compositora em sua prática profissional.

• 298

---

<sup>2</sup> O presente trabalho contou com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) para sua realização.

Quanto às brincadeiras na infância, disse que gostava basicamente de música e de desporto, como pode ser percebido em sua resposta: *“Pra mim o piano era um brinquedo enorme, era uma caixa grande com essas notas que quando eu tocava fazia um som, que era o melhor brinquedo, né?! (Ela tinha um piano em casa, pois sua irmã mais velha sempre tocou piano). Portanto a minha primeira abordagem no piano foi exatamente como um brinquedo, em que eu podia tocar de vez enquanto, quando deixavam e, ouvir os sons e, enfim, em brincar.”* A experiência da participante com o piano vem de encontro com a explicação de Barrett (2012; 2016), ao referir que a música é um meio para a criança experimentar diferentes formas de estar no mundo, seja através das brincadeiras ou outras atividades. Semelhantemente à música, o desporto proporciona um meio de expressão pessoal. Não por acaso, um instrumento musical depende de esforço físico.

Na adolescência mudou-se para o Brasil e decidiu ir pra uma escola de música. Ela relatou: *“Na minha adolescência gostava muito de escrever, ler e de tocar piano... Foi uma fase de descoberta da própria cultura bastante distinta... E foi muito importante! Aprendi muito no Brasil e continuei com música... Até que aos setenta (década de setenta) voltei pra Portugal pra estudar só música na universidade do Minho...”* Ainda sobre essa fase, disse que não preocupava se ia casar, se ia ter filhos ou não, pois o interesse pela profissão estava totalmente a frente. De acordo com Mastria et al. (2018), estudos têm procurado compreender o efeito da diversidade cultural humana implícito à criatividade, tendo em vista que os fatores socioculturais afetam a capacidade de criar individual (CORAZZA; GLĂVEANU, 2020; GLĂVEANU, 2020). Quanto ao interesse prioritário da compositora pela profissão durante a adolescência, a elevada motivação intrínseca demonstrada em prol do seu próprio crescimento nessa fase da vida, na área musical, é uma hipótese para explicar tal disposição.

Acerca dos mentores, mencionou que teve influência de parentes, além da primeira professora de música. Entretanto, precisou manifestar aos pais seu desejo pela música, como refere: *“Eu sou de família de músicos, portanto não meu pai e minha mãe, mas tio, tia, prima, etc... Portanto, eu desde pequena que, de miúda tive que voltar para que me dessem atenção, por sermos muitos... E meu pai já estava farto de música, porque minha irmã tinha tocado a vida toda. Nós tínhamos um piano em casa e tínhamos... E eu tive que dizer: “Não! É isso que eu quero! A música!” E então fui aos nove (anos de idade) pra conseguir*



*e... Depois no Brasil tive outra vez que fazer pressão pra largar tudo e vir embora. E vim estudar música cá (Portugal), embora tenha estudado lá também. E, portanto, houve sempre essa persistência...*” Após a graduação, ela também relatou ter cursado mestrado e doutorado em composição musical com dois professores de prestígio internacional da área em uma universidade do estado de Nova Iorque. A importância do mentor para o desenvolvimento do talento pode ser confirmado por Bakir, Oztekin (2014), Little, Kearney e Britner (2010). Além de servir como modelo de profissional, o mentor incentiva o aprendiz a buscar por desafios no processo de ensino-aprendizagem que favorecem o seu pensamento crítico e criativo.

No que refere às características pessoais apresentadas pela participante como importantes para o desenvolvimento da sua criatividade e carreira, constam: a autoconfiança, a abertura ao novo, a imaginação, a flexibilidade, a sensibilidade interna, a disciplina, a persistência, a curiosidade, a linguagem metafórica, a androgenia psicológica, a motivação intrínseca e extrínseca. Sobre a disciplina e motivação, por exemplo, ela expressou: *“Quando estou numa fase de muito trabalho, mais disciplina tenho! Portanto trabalho duas horas, paro, vou dar uma volta, relaxo... Hã! Como qualquer coisa, depois escrevo por mais duas horas, depois paro e assim vai o dia todo com pequenas, pequenas...”* Esses dados coincidem com a literatura científica sobre os traços de personalidade da mulher considerada criativa. Além disso, observa-se o *flow* (fluxo/fluir) de Csikszentmihalyi (1997) por meio da imersão da compositora na atividade da criação musical durante várias horas ao dia.

Quanto às condições que influem em seu processo criativo, ela ressaltou a necessidade de solidão; isolar-se socialmente durante a fase de incubação. Também, a compositora demonstrou preferência pelo período matutino para trabalhar na criação de suas músicas, bem como durante a primavera e outono. Além disso, expressou dar muita importância ao local onde trabalha, por ser um espaço de retiro para criação. Por meio da biografia de artistas, Piirto (2009) verificou a necessidade deles de solidão e de rituais para criação ao longo da fase de incubação. Assim, os dados da compositora comprovam os achados da estudiosa do tema sobre a interferência de diferentes aspectos ambientais no processo criativo. O local de trabalho da maioria dos artistas (das Artes em geral) tende a ser visto como um local sagrado por eles e, portanto, de retiro para a inspiração, a incubação e a criação. Nesse contexto, o ritual tem papel tão essencial quanto o ambiental.

• 300

Sobre a administração da vida pessoal com a profissional, disse não ter dificuldades. Ela relatou administrar bem ambas as áreas, por ser solteira e não ter filhos. Para Halstead (1997) a dinâmica da vida pessoal e social de compositoras tais como, a estrutura familiar, lazer e apoio social, podem influenciar o desenvolvimento dos potenciais criativos dessas profissionais. Assim, cabe a mulher buscar administrar da forma que melhor lhe convier diante de seus recursos pessoais e sociais, bem como dentro do seu contexto sociocultural.

#### **4. Considerações Finais**

Este estudo teve como objetivo analisar os fatores ambientais e pessoais que foram importantes na promoção da expressão criativa de uma compositora portuguesa de música clássica contemporânea eminente. Por meio de uma entrevista realizada pessoalmente com ela pôde-se perceber como o ambiente familiar, o relacionamento com os irmãos mais velhos, a intelectualidade do pai, o comportamento (espontâneo, otimista e dinâmico) da mãe favoreceram o florescimento da sua criatividade. Também a mentoria por parte de parentes (tios e primos) músicos e da primeira professora de música, foram essenciais para estimular o desenvolvimento do seu potencial criativo musical desde a mais tenra idade. É na infância que características que facilitam a expressão da eminência criativa na vida adulta serão impulsionadas, como a autoconfiança, a curiosidade, a persistência e a busca pelo desafio, com o do apoio de familiares, professores e outros.

Além disso, notou-se a relevância da diversidade cultural vivenciada pela participante desde a sua adolescência, influenciando-a tanto musicalmente quanto criativamente. A experiência de morar no Brasil, país com uma abundância musical notável internacionalmente, foi-lhe muito significativa. Similarmente importante foi seu retorno à Portugal para cursar faculdade de música, assim como sua ida aos Estados Unidos para fazer toda pós-graduação na área de composição musical com professores renomados.

Além do fator ambiental, as características pessoais evidenciadas pela compositora colaboram para o desenvolvimento de sua criatividade e carreira, sobretudo a sua autonomia, disciplina e motivação intrínseca. Motivação essa que faz com que ela fique durante horas elaborando seu trabalho, tamanha é a necessidade que sente em expressar-se para sua autorrealização.

Outros fatores também demonstram interferir no processo criativo da compositora, tais como o período do dia em que atua, o clima atmosférico, o local de trabalho e o isolamento social. Sendo a solidão de fundamental importância para o processo de incubação e para descobertas relevantes da artista.

A condição de solteira e sem filhos, possibilita-lhe administrar com êxito a vida pessoal e profissional. Portanto, não possui preocupações com funções do ambiente doméstico atribuídas ao gênero feminino, tais como a maternidade.

Todos os fatores acima expostos são refletidos por meio da originalidade musical da compositora. Portanto, eles são expressos em seu talento criativo musical.

## Referências

AMABILE, Teresa M. **Creativity in Context**. Oxford: Westview Press, 1996.

APPLEBY, Rosalind. "Dear Women Composers in Australia (and Beyond)": (A Letter from a Music Critic). In: KOUVARAS, Linda; GRENFELL, Maria; WILLIAMS, Natalie (Eds.), **A Century of Composition by Women – Music Against the Odds**. Palgrave Macmillan, Switzerland: Cham, 2022. p. 209-223.

BAKIR, Selda; ÖZTEKIN, Esra. Creative thinking levels of preservice science teachers in terms of different variables. **Journal of Baltic Science Education**, v. 13, n. 2, p. 231-242, 2014.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETT, Margaret. Preparing the mind for musical creativity: early music learning and engagement. In: ODENA, Oscar (Ed.), **Musical creativity: Insights from music education research**. Aldershot, UK: Ashgate, 2012, p. 51-71.

\_\_\_\_\_. Attending to "culture in the small": A narrative analysis of the role of play, thought and music in young children's world-making. **Research Studies in Music Education**, v. 38, n. 1, p. 41-54, 2016.

• 302

BENNETT, Dawn. A gendered study of the working patterns of classical musicians: Implications for practice. **International Journal of Music Education**, v. 26, n. 1, p. 89-100, 2008.

BENNETT, Dawn et al. Hiding gender: How female composers manage gender identity. **Journal of Vocational Behavior**, v. 113, p. 20-32, 2019.

BROWING, Jan. **Equal arts**: Discussion paper. Melbourne: Victorian Women's Trust, 2016.

CORAZZA, Giovanni Emanuele; GLĂVEANU, Vlad Petre. Potencial em criatividade: Perspectivas individuais, sociais, materiais e uma estrutura integrativa dinâmica. **Creativity Research Journal**, v. 32, n. 1, pág. 81-91, 2020.

CROPLEY, David H. et al. (Ed.). **The dark side of creativity**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Creativity**: flow and the psychology of discovery and invention. New York: Harper Collins, 1997.

DOWD, Timothy J.; PARK, Ju Hyun. She Still Works Hard for the Money: Composers, Precarious Work, and the Gender Pay Gap. **Work and Occupations**, p. 07308884231165079, 2023.

303

- FEIST, Gregory J. The function of personality in creativity: The nature and nurture of the creative personality. In: KAUFMAN, J. C.; STERNBERG, R. J. (Eds.). **The Cambridge handbook of creativity**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010, p. 113-130.

FINDING A VOICE, 2023. **Unforgettable music by remarkable women**, 2023. Disponível em: <https://www.findingavoice.ie/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

GLĂVEANU, Vlad P. A sociocultural theory of creativity: Bridging the social, the material, and the psychological. **Review of General Psychology**, v. 24, n. 4, p. 335-354, 2020.

GRENFELL, Maria. Mentoring Emerging Women Composers. In: **The Gender Diversity in Music Making Conference**, Monash University, 6-8 July 2018.

Disponível em: <https://www.monash.edu/arts/events/event/the-gender-diversity-in-music-making-conference>. Acesso em: 10 nov. 2021.

HALSTEAD, Jill. **The Woman Composer: Creativity and the Gendered Politics of Musical Composition**. Aldershot, UK: Ashgate Publishing Company, 1997.

LEONIDO, Levi. Composição Musical de gênero feminino. **Revista Sinfonia Virtual**, n. 09, 2008. Disponível em: [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/009/comosicao\\_musical\\_genero\\_femenino.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/009/comosicao_musical_genero_femenino.php). Acesso em: 10 nov. 2021.

KOUVARAS, Linda. Composing Women's (Very) Long 100-Year Fight: Evolutions, Illuminations, Solutions. In: KOUVARAS, Linda; GRENFELL, Maria; WILLIAMS, Natalie (Eds.), **A Century of Composition by Women – Music Against the Odds**. Palgrave Macmillan, Switzerland: Cham, 2022. p. 01-23.

LITTLE, Catherine A.; KEARNEY, Kelly L.; BRITNER, Preston A. Students' self-concept and perceptions of mentoring relationships in a summer mentorship program for talented adolescents. **Roeper Review**, v. 32, n. 3, p. 189-199, 2010.

MASTRIA, Serena et al. Creative brain, creative mind, creative person. In: KAPOULA, Z.; VOLLE, E.; RENOULT, J.; ANDREATTA, M. (Eds.). **Exploring Transdisciplinarity in Art and Sciences**. Cham, Switzerland: Springer, 2018, p. 3-29.

• 304

MARTISEN, Øyvind L. The creative personality: A synthesis and development of the creative person profile. **Creativity Research Journal**, v. 23, n. 3, p. 185-202, 2011.

MONZÓN, Noelia LORENTA. María Rodrigo: la revolución silenciosa de la mujer compositora. **Síneris: Revista de Musicología**, n. 33, 2018 Disponível em: [http://www.sineris.es/maria\\_rodrigo\\_noelia\\_lorenta.pdf](http://www.sineris.es/maria_rodrigo_noelia_lorenta.pdf). Acesso em: 10 nov. 2021.

[MUNDIM, M. C. B.](#); [MORAIS, M. F.](#); [WECHSLER, S. M.](#). Mulheres com excelência criativa em Portugal. **Psicologia, Educação e Cultura**, v. XIX, p. 192-208, 2015

SANTOS, M. A. ; Wechsler, S.M. ; NADER, S. M. ; BARBOZA, C. M. ; MUNDIM, M. C. B. Criatividade na opinião de leigos: uma comparação transcultural. **REVISTA DE PSICOLOGÍA (LIMA) JCR**, v. 38, p. 479-497, 2020

NAZARIO, Luciano da Costa. Educação Musical e Criatividade Propostas para o desenvolvimento criativo em ambientes coletivos de banda de música.

**(Pensamiento), (Palabra) y Obra**, n. 11, p. 68-77, 2014.

PARSONS, Laurel; RAVENSCROFT, Brenda (Ed.). **Analytical essays on music by women composers: Concert music, 1960-2000**. Oxford University Press, 2016. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=tMGHCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Analytical+Essays+on+Music+by+Women+Composers:+Concert+Music+from+1960-2000&ots=qIRdixzCIF&sig=qRMXM17v-xb6H1o8Z4Sqhrktaw#v=onepage&q=Analytical%20Essays%20on%20Music%20by%20Women%20Composers%3A%20Concert%20Music%20from%201960-2000&f=false>. Acesso em: 15 out. 2021.

PATTERSON, Fiona; KERRIN, Máire; GATTO-ROISSARD, Geraldine. **Characteristics & Behaviours of Innovative People in Organisations**, 2009.

Disponível em:

<<http://www.nesta.org.uk/library/documents/characteristics-inno-orgs-interim-report.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2021.

305

PIIRTO, Jane. The creative process as creators practice it: A view of creativity with emphasis on what creators really do. In: CRAMOND, B. (Ed.), **Perspectives in gifted education: Creativity**. University of Denver, CO: Institute for the Development of Gifted Education., 2009, p. 42-67.

RINN, Anne. **Social, emotional, and psychosocial development of gifted and talented individuals**. New York, NY: Routledge, 2020.

RUNCO, Mark. **Creativity. Theories and themes: Research, development and practice**. Burlington, MA: Elsevier Academic Press, 2007.

SADDI, Liene Nunes; PAIVA, José Eduardo Ribeiro. Os Sons de Cada Dia: processos de criação de paisagens sonoras em obras de Laurie Anderson, Hong-Kai Wang e Jane Winderen. *Sonora*, v. 5, n. 10, 2016.

STERNBERG, Robert J.; LUBART, Todd I. Investing in creativity. *American Psychologist*, v. 51, n. 7, p. 677, 1996.

TAYLOR, Alan. **The Imagination of Experiences: Musical invention, collaboration, and the making of meanings.** Abingdon: Routledge., 2021

VAGGIONE, Horacio. Some ontological remarks about music composition processes. **Computer Music Journal**, v. 25, n. 1, p. 54-61, 2001.

WALBERG, Herbert J. et al. Childhood traits and experiences of eminent women. **Creativity Research Journal**, v. 9, n. 1, p. 97-102, 1996.

WILKINS, Margaret Lucy. **Creative music composition: The young composer's voice**, New York: Routledge, 2006. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=NbOKzo7ZAXsC&oi=fnd&pg=PP8&dq=Creative+music+composition:+The+young+composer%27s+voice&ots=EZyMUIxNP6&sig=K2UnChBETt9ViAAZNo\\_MGEsqJnU#v=onepage&q=Creative%20music%20composition%3A%20The%20young%20composer's%20voice&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=NbOKzo7ZAXsC&oi=fnd&pg=PP8&dq=Creative+music+composition:+The+young+composer%27s+voice&ots=EZyMUIxNP6&sig=K2UnChBETt9ViAAZNo_MGEsqJnU#v=onepage&q=Creative%20music%20composition%3A%20The%20young%20composer's%20voice&f=false)>. Acesso em: 15 out. 2021.

ZANGWILL, Nick. Music, metaphor, and emotion. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 65, n. 4, p. 391-400, 2007.

• 306

Recebido em 19/06/2023 - Aprovado em 22/09/2023

Como Citar

BRUNO MUNDIM, M. C. . Expressão criativa de uma compositora portuguesa premiada.: fatores promotores . **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-69720. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/69720>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## **Pip Instal: uma contribuição metodológica para a pesquisa em música**

THAYNÁ ALINE BONACORSI XAVIER

Licenciada em Educação Musical e também Bacharel em Viola pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - IA/Unicamp. Mestre em performance pelo programa de Processos e Práticas de Construção e Expressão Musicais na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Atuante no campo da performance solo e orquestral e no ensino coletivo de instrumento de cordas. Atualmente realiza pesquisas sobre a pedagogia e a performance musical de instrumentos de cordas friccionadas e suas afetações por tecnologias digitais dentro da relação humano-máquina.

Afiliação: Universidade Estadual de Maringá

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5912780239259806>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-1108-252X>



## • RESUMO

A análise de conteúdo é uma ferramenta metodológica relativamente recorrente em pesquisas na grande área da música devido suas especificidades e suas orientações precisas para se trabalhar com corpus textuais de maior ou menor extensão. Surge então alguns questionamentos: quais as funcionalidades reais desses softwares? Como podemos, enquanto músicos e pesquisadores, explorar ao máximo suas aplicações? Como manter um rigor em todas as fases do procedimento se não entendermos bem como essas tecnologias funcionam? Pensando nesses e em outros questionamentos, o presente artigo traz um recorte de uma pesquisa de mestrado como forma de ilustrar uma contribuição metodológica para o campo da análise do conteúdo dentro das pesquisas em música e performance.

## • PALAVRAS-CHAVE

Software de análise de dados; Análise de conteúdo; Pesquisa em música; Pesquisa em performance.

## • ABSTRACT

Content analysis is a relatively common methodological tool in research in the broad area of music due to its specificities and precise guidelines for working with textual corpora of greater or lesser extent. This raises some questions: what are the actual functionalities of these software tools? How can we, as musicians and researchers, explore their applications to the fullest? How can we maintain rigor in all phases of the procedure if we do not fully understand how these technologies work? With these and other questions in mind, this article presents a section of a master's research project as a way to illustrate a methodological contribution to the field of content analysis within music and performance research.

## • KEYWORDS

Data analysis software; Content analysis; Music research; Performance research.

• 308

## 1. Introdução

Ao trabalharmos com corpus textuais<sup>1</sup> um dos primeiros questionamentos é: como podemos organizar esse material? A análise de conteúdo se destaca sendo uma metodologia que busca interpretar e descrever os conteúdos de textos e documentos, fornecendo assim meios para se analisar e compreender o que estes corpus podem transmitir e atingir de significados a partir de processamentos de dados pautados em referenciais específicos. De acordo com Gil (2002) e Bardin (2011), esta metodologia nasce da necessidade de analisar e interpretar os materiais produzidos por e pelos meios de comunicação, facilitando assim um desvendar crítico acerca desses conteúdos.

Em uma pesquisa rápida na base de dissertações e teses da CAPES<sup>2</sup> levantamos cerca de 3.159 trabalhos que utilizam a análise de conteúdo como ferramenta metodológica. Trago esse dado geral para deixar explícito que não pretendemos aqui trazer uma ferramenta nova, mas sim sugerir outros usos e pontuar algumas considerações sobre as possibilidades do fazer científico com a análise de conteúdo dentro da área da música.

Como forma de apresentar uma contribuição metodológica para a área, o presente artigo visa compreender o modo de pensar da análise de conteúdo desenvolvida por Laurence Bardin (2011) e também demonstrar uma possível utilização da mesma em conjunto com ferramentas tecnológicas, combinando assim com o contexto utilizado em minha pesquisa de mestrado (XAVIER, 2023). Essa conexão entre análise de conteúdo e pesquisa em música não é uma novidade (CORREIA, 2021; MORENO, MOREIRA, TYMOSHCHUK, MARQUES, 2020; FRANÇA, 2005), entretanto em um levantamento preliminar, não encontramos trabalhos que oferecessem contribuições metodológicas ou relatos de experiência utilizando *Python*<sup>3</sup> para a categorização e codificação da análise de conteúdo.

Partindo da referida percepção das pesquisas e publicações sobre o tema questiona-se: Como podemos, enquanto músicos e pesquisadores,

---

<sup>1</sup> Conjunto de documentos sobre um determinado tema.

<sup>2</sup> Disponível no link <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em 08/02/2023.

<sup>3</sup> Uma linguagem de programação de alto nível (*High Level Language*), dinâmica, interpretada, modular, multiplataforma e orientada a objetos.

explorar ao máximo as aplicações e usos de softwares de análise de dados nas pesquisas utilizando análise de conteúdo em música?

## 2. A Análise de Conteúdo e a Música

A análise do conteúdo se apresenta como uma ferramenta metodológica capaz de construir e apresentar concepções em torno de um objeto de estudo. Dentro desse processo metodológico, Laurence Bardin (2011) divide a coleta e análise do material em três fases: (1) pré-análise; (2) exploração do material e (3) tratamento dos resultados.

A pré-análise, parte na qual o pesquisador responsável separa o material para que este se torne útil à pesquisa, também é a fase na qual o pesquisador sistematiza as ideias preliminares em cinco etapas: a) leitura flutuante; b) escolha dos documentos; c) reformulação de objetivos e hipóteses e d) formulação de indicadores que fecham em si toda a preparação do material e e) no qual a autora ainda coloca uma organização e, quando necessária, formatação do material que será propriamente analisado como uma conclusão da etapa de pré-análise (BARDIN, 2011, p. 96 - 100).

Em seguida, entramos na fase da exploração do material, que objetiva categorizar ou codificar o estudo. Aqui, o uso da palavra 'codificar' se refere a uma categorização, uma descrição analítica orientada pelas hipóteses e pelos referenciais teóricos escolhidos (MOZZATO; GRZYBOVSKI, 2011). De uma maneira resumida, a exploração do material será a responsável por quebrar o texto em partes menores (palavras ou pequenas sentenças) que após a compreensão de seu sentido serão reagrupadas com relação a alguns indicadores.

Em textos considerados extensos, um dos principais indicadores é a frequência com a qual cada palavra aparece, também existe a possibilidade de se apresentar isso via tabelas diretas ou por nuvens de palavras, assim como palavras diferentes que possuam a mesma significação ou que estejam alinhadas a um mesmo princípio/ideal.

Por último, a terceira fase se refere ao tratamento, inferência e interpretação dos resultados. Através dos dados levantados na exploração do material, esta será a etapa que constituirá uma busca de significação, da análise mais reflexiva e crítica.

• 310

Por outras palavras, a análise de conteúdo constitui um bom instrumento de indução para se investigar as causas (variáveis inferidas) a partir dos efeitos (variáveis de inferência ou indicadores; referências no texto), embora o inverso, predizer os efeitos a partir de factores (sic) conhecidos ainda esteja ao alcance das nossas capacidades. (BARDIN, 2011, p. 137)

Considerando todas as fases apresentadas por Bardin (2011), a existência de softwares que são capazes de fazer o levantamento quantitativo dos textos não é novidade. A própria autora faz menções diretas a potência da utilização de máquinas para os processos da análise de conteúdo, sempre muito atenta com o rigor científico, como é apresentado na citação abaixo:

Além de o tratamento informático permitir o 'digerir' rápido de quantidades de dados impossíveis de manipular manualmente e autorizar testes estatísticos impraticáveis anteriormente, o uso do ordenador tem consequências sobre as questões privilegiadas da análise de conteúdo. O computador, vem oferecer novas possibilidades, mas a realização de um programa de análise, exige um acréscimo de rigor em todas as fases do procedimento. (BARDIN, 2011, p. 23 - 24)

Entretanto, surge disso alguns questionamentos nossos: quais as funcionalidades reais desses softwares? Como podemos, enquanto músicos e pesquisadores, explorar ao máximo suas aplicações? Como manter um rigor em todas as fases do procedimento se não entendermos bem como essas tecnologias funcionam?

311

•

### **3. Softwares e a análise de dados**

Existem diversos exemplos de softwares que fazem a análise integral dos *corpus textuais* que alocamos neles. As principais referências atuais são o

Iramuteq<sup>4</sup>, WordStat<sup>5</sup>, TXM<sup>6</sup>, NVivo<sup>7</sup>, Atlas.ti<sup>8</sup>, MAXQDA<sup>9</sup>, QDA Miner<sup>10</sup>, entre outros.

As semelhanças entre todos esses softwares são: sua capacidade de minerar<sup>11</sup> um texto pronto, aceitar quase sempre textos salvos em formato aberto e retornar dados estatísticos como gráficos e tabelas. Alguns são totalmente desenvolvidos em linguagem R, outros utilizam de métodos mistos de análise e alguns utilizam *Python* como principal linguagem de programação.

Pensando no constante aumento da oferta de softwares, gratuitos ou pagos, dos apelos visuais de cada um e da não muito frequente noção de programação por parte dos pesquisadores em música, o processo da escolha de qual software usar se dá, na maior parte das vezes, por indicação direta de amigos ou seguindo referenciais.

Escolhemos trabalhar direto com *Python* pois, dessa forma, tivemos um controle maior dos meios que usamos para a análise, assim como a garantia de que todos os resultados fossem produzidos em código aberto, possibilitando trocas futuras e melhoramentos das análises sem precisar repetir todo o processo, além de um repositório permanente<sup>12</sup> no qual será possível trocar com pesquisadores de áreas afins.

---

<sup>4</sup> Iramuteq é um software livre ligado ao pacote estatístico R para análise de conteúdo, lexicometria e análise de discurso. Para saber mais, acesse o link: <<http://www.iramuteq.org/>>.

<sup>5</sup> WordStat é um software de análise de conteúdo e mineração de texto, lançado em 1998. Para saber mais, acesse o link: <<https://software.com.br/p/wordstat>>.

<sup>6</sup> TXM é um software de análise de texto baseado em Unicode e XML, de código aberto, compatível com todos os sistemas operacionais, também é possível de se acessar via web. Para saber mais, acesse o link: <<http://textometrie.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique61&lang=en>>.

<sup>7</sup> NVivo apresenta um pacote de softwares para análise de dados qualitativos, produzido e distribuído pela QSR International. Para saber mais, acesse o link: <<https://www.qsrinternational.com/nvivo-qualitative-data-analysis-software/home>>.

<sup>8</sup> ATLAS.ti é um software de análise de dados qualitativos muito utilizado para pesquisas mistas. Para saber mais, acesse o link: <<https://atlasti.com/pt>>.

<sup>9</sup> MAXQDA é um software para análise de dados qualitativos e métodos mistos, disponível para Windows e macOS. Para saber mais, acesse o link: <<https://www.maxqda.com/pt>>.

<sup>10</sup> QDA Miner é um software para análise de dados qualitativos e métodos mistos desenvolvido pela Provalis Research, pensado principalmente para executar a gestão, codificação e análise de dados qualitativos. Para saber mais, acesse o link: <<https://osbsoftware.com.br/produto/qda-miner>>.

<sup>11</sup> Minerar é o verbo usado para a ação de uma técnica assistida por computador usada em análises para processar e explorar grandes conjuntos de dados. Com ferramentas e métodos de mineração de dados é possível descobrir padrões e relacionamentos dos dados.

<sup>12</sup> Disponível no meu github. Link de acesso: <<https://github.com/TBonacorsi/adc-mestrado.git>>.

Conforme já mencionado, *Python* é uma linguagem de programação de alto nível. Por ser uma linguagem de sintaxe relativamente simples e de fácil compreensão ela ficou muito conhecida e de uso comum por parte de profissionais da indústria tecnológica que não são especificamente programadores, como engenheiros, matemáticos, cientistas de dados, pesquisadores e outros.

Um dos principais atrativos da utilização direta da linguagem é ela possuir um grande número de bibliotecas, nativas e de terceiros, tornando a linguagem muito difundida e útil em uma grande variedade de setores tanto dentro de desenvolvimento web como também em áreas similares a análise de dados, *machine learning* e inteligência artificial.

De acordo com a pesquisa do Stack Overflow Survey 2022<sup>13</sup> *Python* figurou como a segunda linguagem mais utilizada por todas as pessoas que trabalham com tecnologia, com uma diferença de apenas 0,01% para a primeira. Essa colocação não só aumenta o acesso e a busca pela aprendizagem da linguagem que está atualmente em sua versão 3.11, como também populariza as experimentações e possibilidades de códigos com ela.

No primeiro momento do tratamento dos dados produzimos e processamos os gráficos sobre os dados pela utilização do pacote *wordcloud*<sup>14</sup> e da biblioteca *matplotlib*<sup>15</sup>.

*Matplotlib* é uma biblioteca de software para criação de gráficos e visualizações de dados em geral, feita da e para a linguagem de programação *Python* e sua extensão de matemática *NumPy*<sup>16</sup>. A *Matplotlib* suporta dezenas de *back-ends*<sup>17</sup> e tipos de saída, o que significa que ela consegue funcionar integralmente independentemente do sistema operacional que estiver usando ou do formato de saída que desejar. Essa abordagem de plataforma cruzada é um dos grandes pontos fortes da biblioteca.

---

<sup>13</sup>A íntegra da pesquisa está disponível no seguinte link: <<https://survey.stackoverflow.co/2022/#methodology-general>>.

<sup>14</sup> Para saber mais acesse <<https://pypi.org/project/wordcloud/>>.

<sup>15</sup> Para saber mais acesse <<https://matplotlib.org/>>.

<sup>16</sup> É uma biblioteca numérica do *Python* que oferece resoluções rápidas para inúmeras questões envolvendo álgebra linear e geração de números aleatórios. Para saber mais acesse: <<https://wiki.python.org/moin/NumPy>>.

<sup>17</sup> Tipos de armazenamentos dos dados que serão analisados pelo software e suas respectivas bibliotecas ou ferramentas.

Talvez o principal fator de popularização da *Matplotlib* no meio científico seja exatamente a construção dessa base de usuários interessados e ativos em atividades de aperfeiçoamento da biblioteca, que atualmente também conta com novos estilos de plotagem e novos pacotes que se baseiam em componentes internos para utilizar o *Matplotlib* por meio de *frameworks*<sup>18</sup> mais limpos e modernos, como por exemplo, *Seaborn*<sup>19</sup>, *ggpy*<sup>20</sup>, *HoloViews*<sup>21</sup>, *Altair*<sup>22</sup> e *Pandas*<sup>23</sup>.

O pacote *Wordcloud* se apresenta como uma ferramenta que contém em si todos os métodos e funções para a feitura da nuvem de palavras. Atualmente está disponível a versão 1.8.2.2, e a ferramenta é baixada e instalada diretamente nas linhas do código, como é apresentado no exemplo da imagem 3.

Organizando, resumindo e descrevendo os aspectos importantes de um conjunto de características observadas ou nos processo comparativos entre tais características de dois ou mais conjuntos, a utilização combinada de *Python* com o processo reflexivo e crítico da análise de conteúdo pode trazer uma forma de tratar dados nas pesquisas em música uma vez que a análise de

---

<sup>18</sup> *Framework* é o nome dado para uma estrutura que serve de base para a construção de aplicações com finalidades específicas cujo desenvolvimento pode ser muito custoso e/ou problemático. A principal contribuição dos *frameworks* seria a de proporcionam uma ajuda com embasamento teóricos e práticos que otimizam o tempo, evitam erros comuns e repetitivos e, portanto, deixam o processo mais fluido e simplificado.

<sup>19</sup> *Seaborn* é uma biblioteca de visualização de dados *Python* baseada em *matplotlib*. Ele fornece uma interface de alto nível para desenhar gráficos estatísticos atraentes e informativos. Para saber mais acesse: < <https://seaborn.pydata.org/>>.

<sup>20</sup> Similar ao *Seaborn*. Para saber mais acesse: < <https://yhat.github.io/ggpy/notebook.html?page=build/docs/how-to/Intro%20to%20ggplot.html>>.

<sup>21</sup> O *HoloViews* é uma biblioteca *Python* de código aberto projetada para tornar a análise e a visualização de dados perfeitas e simples. Geralmente é possível fazer a plotagem em poucas linhas de código, permitindo que você se concentre no que está tentando explorar e transmitir, não no processo de plotagem em si. Para saber mais acesse: < <https://holoviews.org/>>.

<sup>22</sup> *Altair* é uma biblioteca de visualização estatística declarativa para *Python*. Assim como o *HoloViews*, sua premissa é permitir que você dedique mais tempo entendendo seus dados e seu significado. Para saber mais acesse: < <https://pypi.org/project/altair/>>.

<sup>23</sup> *Pandas* é uma biblioteca de código aberto licenciada pela BSD que fornece estruturas de dados fáceis de usar e de alto desempenho, além de ferramentas de análise de dados para a linguagem de programação *Python*. Para saber mais acesse: < <https://pandas.pydata.org/docs/>>.

conteúdo propriamente se apresentaria após a análise descritiva que é ofertada pela linguagem e por seu tratamento com os dados.

#### 4. Figuras

A hipótese norteadora da pesquisa de mestrado em foco foi: a relação que tivemos que desenvolver com a tecnologia durante a pandemia<sup>24</sup> adaptou mas não alterou os princípios do ensino conservatorial nas práticas de *performance*. Por hora, objetiva-se detalhar os processos que envolvem a análise de conteúdos dos programas de curso dos bacharelados em violino e viola das universidades públicas e as análises e plotagens dos dados obtidos a partir desse material.

O mapeamento e levantamento dos programas de cursos das instituições que foram contatadas para a referida pesquisa foi orientado por uma análise documental, existiu também uma etapa de revisão bibliográfica como forma de compreender a construção do bacharelado e as produções recentes sobre o tema (principalmente nos cursos de violino e viola).

É importante ressaltar que como parte da pré-análise, o levantamento e a organização dos dados sobre os cursos se deu após a leitura de uma bibliografia específica, o que possibilitou uma observação e categorização dos ideais já embasados em referenciais teóricos da área. O principal é a descrição dos pilares do modelo conservatorial, o que permitiu a comparação e categorização das palavras presentes nos programas com um material já dado no campo da pesquisa em música.

Recapitulando então: buscamos nos programas de curso a presença de palavras que remontam aos quatro pilares do modelo conservatorial<sup>25</sup>, que é apresentado como sendo composto por: Recital, Ideal de aluno, Conhecimento seriado e Aula individual. Deste modo, a seguinte imagem, em nossa acepção, representa um resumo das categorias que compõem o que chamaremos de pilares da forma conservatorial:

---

<sup>24</sup> Refiro-me à pandemia de COVID-19 que mudou completamente as dinâmicas de ensino das universidades públicas entre os anos de 2020 e 2021.

<sup>25</sup> Marques, 2011; Pereira, 2014; Queiroz, 2018; Penna, Sobreira, 2020.



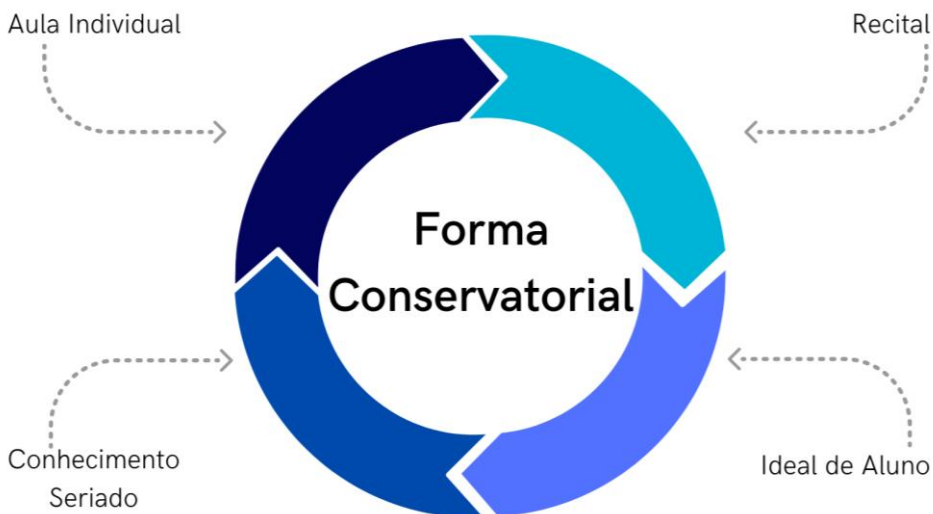


Figura 1. Representação relacional do Modelo Conservatorial. Fonte: da autora. 2022

Para a coleta de dados sobre os programas de curso foram contatadas todas as instituições que atendessem a dois requisitos: serem públicas e possuírem um curso de bacharelado exclusivo para violino e/ou viola. Assim sendo, os programas de curso foram coletados nos sites oficiais de cada uma das instituições que foram aprovadas pelo nosso já explicitado processo de seleção.

• 316

O levantamento dos programas de curso e a adequação dos mesmos em documentos que poderiam ser lidos pelo *Python* foram também elementos da pré-análise e se deram da seguinte maneira: as ementas das disciplinas de instrumento foram coletadas dos sites oficiais, copiadas e coladas em um documento do tipo bloco de notas e salvas como documento de texto (.txt) codificadas em UTF-8.

Essa codificação é necessária para que o software consiga ler o material sem dificuldades. Realço que existem meios de trabalhar com textos feitos por outros editores, como Word e afins direto no *Python*, sendo necessário apenas utilizar algumas extensões. Entretanto, preferimos trabalhar com o bloco de

notas e documentos salvos como .txt como forma de manter a utilização de apenas softwares abertos.

Após essa compreensão inicial, os programas de curso analisados foram organizados na tabela abaixo:

Instituições	Programas	Fonte	WC Cod	WC png	FqW Cod	FqW png	Concluido	Obs
UEM	<a href="#">Link</a>	-	V1	V1	V1	V1	✓	-
USP	<a href="#">Link</a>	-	V1	V1	V1	V1	✓	-
UDESC	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	V1	V1	V1	V1	✓	-
UFMG	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	V1	V1	V1	V1	✓	-
UFMT	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	V1	V1	V1	V1	✓	-
UFPB (Viola)	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	-	-	-	-	✓	Site desatualizado
UFPB (Violino)	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	-	-	-	-	✓	Site desatualizado
UFPE	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	-	-	-	-	✓	Programa desatualizado
UFPEL	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	V1	V1	V1	V1	✓	-
UFRGS (Viola)	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	V1	V1	V1	V1	✓	-
UFRGS (Violino)	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	V1	V1	V1	V1	✓	-
UFRJ (Viola)	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	V1	V1	V1	V1	✓	-
UFRJ (Violino)	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	V1	V1	V1	V1	✓	-
UFRN (Viola)	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	V1	V1	V1	V1	✓	-
UFRN (Violino)	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	V1	V1	V1	V1	✓	-
UNICAMP (Viola)	<a href="#">Link</a>	-	V1	V1	V1	V1	✓	-
UNICAMP (Violino)	<a href="#">Link</a>	-	V1	V1	V1	V1	✓	-
UNIRIO (Viola)	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	-	-	-	-	✓	Programa desatualizado
UNIRIO (Violino)	<a href="#">Link</a>	<a href="#">Link</a>	-	-	-	-	✓	Programa desatualizado
Geral	<a href="#">Link</a>	-	V1	V1	V1	V1	✓	-

Figura 2: Organização dos programas de curso coletados. Fonte: da autora. 2022.

317

Faz sentido apresentar também o mapa conceitual que se estrutura de modo a agrupar os pilares do ensino conservatorial e as palavras mais utilizadas dentro de cada programa de curso. A partir do momento que é dado os quatro pilares da forma conservatorial, a associação das palavras presentes nos planos de curso se dá por uma associação a uma dada categoria (no caso, os pilares pré-definidos).

Dessa forma, cada um dos pilares é representado por diversas palavras. Retirando as chamadas *stopwords*<sup>26</sup>, ou seja, palavras que não seriam importantes para a análise textual geral, normalmente classificados em Língua

<sup>26</sup> As listas de stopwords podem variar a depender do material analisado. No presente trabalho, alocamos na categoria stopwords as palavras contidas no seguinte link: <<https://gist.github.com/alopes/5358189>>.

Portuguesa como artigos, preposições, conjunções entre outras, chegamos ao seguinte mapa relacional:

### Mapa relacional Forma Conservatorial

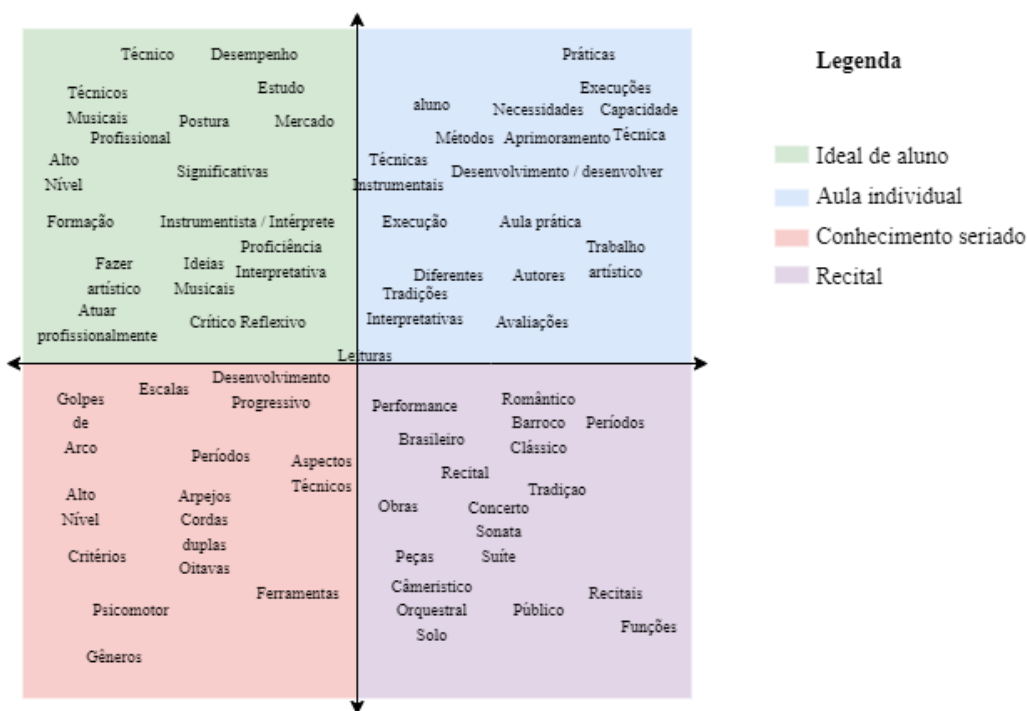


Figura 3: Mapa relacional das palavras contidas nos programas de curso. Fonte: da autora. 2022

## 5. Construindo a nuvem de palavras

Um dos motivos que levou a escolher *Python* para executar a nuvem de palavras, ao invés dos inúmeros softwares e sites geradores desse tipo de análise, foi a maleabilidade de ajustar diversos padrões da imagem, de forma a compor com a nossa intenção ao produzir a pesquisa. Todos os códigos aqui apresentados são capturas de telas das análises produzidos por meio de uma

plataforma colaborativa para códigos chamada Google Collabs<sup>27</sup>. O código utilizado foi o seguinte:

```
import matplotlib.pyplot as plt
from wordcloud import WordCloud, STOPWORDS
import sys
import os
os.chdir(sys.path[0])

# read text
text = open('Programas_de_curso_Total.txt', mode='r', encoding='utf-8').read()
stopwords = STOPWORDS

wc = WordCloud(
    background_color=None,
    stopwords=stopwords,
    height=600,
    width=400,
    max_words=80
)

wc.generate(text)

# store to file
wc.to_file('wordcloud_Geral.png')
```

319

- Figura 4: Código referente a extração da nuvem de palavras. Fonte: da autora, 2022.

Utilizando como referência Laurence Bardin (2011), uma vez que os programas foram transcritos, se tornou possível extrair uma nuvem de palavras geral, que é apresentada a seguir. Ao utilizar como objeto da pesquisa as universidades públicas brasileiras, as cores das palavras e o próprio formato final da nuvem remetem ao mapa geográfico do Brasil.

---

<sup>27</sup> O Colaboratory ou “Colab” é um produto do Google Research que permite que qualquer pessoa escreva e execute código Python pelo navegador e é especialmente adequado para aprendizado de máquina, análise de dados e educação.



• 320

Figura 5: Nuvem de palavras construída a partir dos programas de curso. Fonte: da autora, 2022.

Um ponto interessante dessa imagem é o foco na palavra repertório. Em seu artigo intitulado “O curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal do Maranhão: desafios de uma nova proposta”, Daniel Cerqueira (2013, p. 7) revela que a maioria das instituições de ensino do modelo conservatorial ainda segue o padrão de repertório pré-estabelecido mas que os programas de cursos levantados possibilitam uma maior capacidade de escolha e autonomia dos discentes. É requerida a apresentação pública que abarque (ou que se trabalhe em determinados semestres) ao menos uma peça de cada período da história da música ocidental. Também é comentado em alguns programas a

respeito da duração das apresentações de final de semestre (Recitais) e a possibilidade de se associar isso à prática instrumental em conjunto (música de câmara ou grupos orquestrais).

Como demonstração dessa abertura de possibilidades, é perceptível na nuvem a citação direta de palavras como “períodos históricos” e derivações como “Barroco”, “Clássico” e “Romântico”. A ideia da interpretação e dos cuidados que devem ser tomados no ensino da *performance* aparecem também nas sentenças com as palavras “interpretação”, “mecanismos interpretativos”, “intérprete profissional” e “repertório significativo”.

Outra grande recorrência nos programas de curso foi a presença das palavras “desenvolvimento progressivo”, com suas variações como “mecanismos progressivos” ou “desenvolvimento de técnicas”. Todas essas sentenças nos levam para uma ideia de divisão e organização do saber da *performance* em parte pré-estabelecidas, retornando assim um dos pilares do modelo conservatorial de ensino seriado.

Penna e Sobreira (2020, p. 6) relembra que o poder centrado no professor que “transmite” um conhecimento sistematizado aos alunos pode ser associado a questão do ensino disciplinar, frequentemente distanciado da vivência cotidiana (musical ou não) do aluno, sendo estas características de processos educativos tradicionais, e complementa sentenciado que “o ensino conservatorial é, portanto, marcado pela rigidez do modelo disciplinar que, sendo linear e sequencial, provoca a compartimentação do conhecimento musical” (JARDIM, 2002; ESPERIDIÃO, 2002; PEREIRA, 2014).

Dessa forma, o uso de palavras com ideal positivista revela uma compreensão da aprendizagem que se pretende passar como já existente. Como um caminho delimitado para se chegar ao resultado esperado, homogeneizando assim as possibilidades de intérpretes que se pretende formar.

Esse intérprete aparece idealizado em palavras como “intérprete profissional” e “qualitativos interpretativos”, além das referências aos processos que envolvam a “formação do intérprete” e próprio ideal de “interpretação”. Essas referências revelam uma abertura relativamente comum, com termos quase que genéricos, e que muitas das vezes representam um foco na atuação como solista, camerista ou instrumentista de orquestra, com enfoque nos repertórios envolvendo concertos, recitais e gravações.

A utilização de palavras como “nível técnico” e suas variações como “técnico musicais” ou “técnico artístico” revela uma proposta de quebrar grandes complexidades técnicas em partes menores, que possam ser trabalhadas em todos os níveis. Esta também é uma escolha metodológica que encontra semelhanças com métodos de ensino de esportes, dentre eles o método analítico (GARGANTA, 1995). Esta metodologia é caracterizada pela divisão de uma prática esportiva em partes menores, que devem ser ensinadas antes mesmo de se ensinar o movimento esportivo como um todo. Ou seja, vai da aprendizagem das divisões até chegar ao jogo, propriamente dito. Da mesma forma, quando na posição de orientadores de um processo de aprendizado, optamos por subdividir a técnica geral em técnicas menores, somos guiados pelo desejo de chegar ao aprendizado do fazer musical como um todo.

A divisão por complexidade dos exercícios exige delimitarmos pontos rígidos para cada nível de aprendizagem (sendo um exemplo comum às divisões entre iniciante, intermediário e avançado), mas uma vez que o foco é a abordagem feita por uma instituição de ensino superior, com provas de habilidades específicas como processo seletivo, classificaremos todos os alunos entre os níveis Intermediário e Avançado. A presença de palavras como “estudo” e “progressivo” revela mais uma característica da forma de ensino conservatorial, como relata Cerqueira (2013) ao afirmar um cuidado especial das instituições com relação à escolha de repertório ideal para cada etapa do processo de ensino da *performance*.

Chama a atenção também à quantidade de vezes que o “ideal técnico” aparece. Na nossa leitura, a presença dessa palavra se conecta com o ideal de aluno que se pretende formar. De tal modo, a recorrência de palavras como “técnicos musicais”, “técnico artístico”, “qualitativos artísticos” e “aspecto técnico” remontam a esse ideal de aluno que domine a técnica, que a conheça e que saiba recorrer a ela como um acúmulo de habilidades para os repertórios possíveis.

## 6. Analisando a frequência de palavras



Figura 6: Frequência de palavras construída a partir dos programas de curso. Fonte: da autora, 2022.

O gráfico de frequência segue a mesma lógica de contagem de palavras que possibilita a criação da nuvem de palavras. Nesse caso, optamos por apresentar na modalidade de gráfico de linha por acreditar ser interessante perceber o quanto essa visualização altera a nossa percepção do todo ao constatar que há uma diferença bem grande entre as primeiras três palavras que vai ficando quase mínima com relação às três últimas. Usando apenas a biblioteca *matplotlib* foi possível construir o gráfico partindo da seguinte estrutura de código:



```
import matplotlib.pyplot as plt
from collections import Counter
with open('Programas_de_curso_Total.txt') as file:
    texto = file.read().lower()

texto_sem_pontuacao = ' '
for c in texto:
    if c.isalpha() or c == ' ':
        texto_sem_pontuacao += c

palavras = texto_sem_pontuacao.split()

frequencia_palavras = {}
for palavra in palavras:
    if palavra not in frequencia_palavras:
        frequencia_palavras[palavra] = 0

    frequencia_palavras[palavra] += 1

frequencia_palavras = Counter(palavras)

plt.figure(figsize=(12, 18))
rotulos, valores = zip(*frequencia_palavras.most_common(15))
plt.title('Frequência de palavras nos programas de curso', fontsize=10)
plt.plot(rotulos, valores, "--", marker='d', color='g', linewidth=0.7)
plt.subplots_adjust(left=0.1,
                    bottom=0.1,
                    right=0.9,
                    top=0.9,
                    wspace=200,
                    hspace=0.4)
plt.legend(['frequência'], fontsize=10)
plt.savefig('FQWPrograma_Geral.png')
```

Figura 7: Código utilizado para extrair a frequência de palavras. Fonte: da autora, 2022.

Outro ponto recorrente é a defesa da autonomia do aluno, apresentada na palavra “estudo” e em seus contextos. Autonomia é uma palavra que adquire sentidos diversos dependendo do referencial teórico e, para minimizar essas diferenças, usaremos a correlação com a ideia de campo, trabalhada por Pierre Bourdieu e adaptada para os estudos dentro de diversos campos do conhecimento por Catani (2011).

A noção de campo leva a entender o universo musical (ou qualquer outra realidade homologa) como um microcosmo constituído dentro de um espaço maior (CATANI, 2011, p. 200). Dessa forma, ressalta a ideia de que não se é possível compreender um campo fora de sua realidade específica, ou das relações de aparente autonomia e dependência que se estabelecem.

Neste sentido, há a constituição de uma autonomia específica dentro do campo artístico e as disputas que lhe são próprias (PENNA; SOBREIRA, 2020, p. 17): cada artista terá seus próprios produtos e estes estarão sempre posicionados em relação a outros artistas e seus respectivos produtos! Desta forma “as rupturas propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la” (BOURDIEU, 1989, p. 71-72).

No cenário apresentado, compreender o que denominamos campo possibilita refletir sobre duas questões pilares no planejamento de uma disciplina de bacharelado: a escolha de repertório e a forma de ensinar. Desse modo, “podemos estabelecer a existência do campo da música, que é instituído por vários agentes, com lutas e disputas internas, entre as quais se situam estratégias de conservação e de subversão” (PENNA; SOBREIRA, 2020, p. 17).

A ideia da autonomia, que aparece recorrentemente nos programas de curso, é mais próxima da ideia defendida por Jardim (2002), na qual a instituição formaria o instrumentista e com isso um profissional capaz de se corrigir quando necessário.

Na área de atuação da *performance* (especificamente no violino e na viola), chamamos essa autonomia como ideal de um aprendiz independente<sup>28</sup> que, de acordo com Flesch (1924), se refere ao músico que consegue perceber suas falhas e trabalhar para progredir, independentemente do seu nível técnico. O aprendiz independente, denominado por Flesch, se apresenta como um aluno formado de maneira integral, tal como Jardim (2022) coloca:

[...] é preciso que as academias sintam a necessidade de flexibilizar suas estruturas de modo a possibilitar a criação musical, isto é, a emergência do criar, em qualquer espécie de gênero musical. É importante que as

---

<sup>28</sup> No original: “*independent learner*”. Tradução dos autores.

academias estejam preparadas e abertas a fim de capacitar seu alunado para criar a partir de suas próprias questões, e não a partir de perguntas vindas de outras realidades e de caminhos que se formaram de outros modos (JARDIM, 2002; p. 107).

No artigo intitulado “Percepções do impacto da pandemia no meio acadêmico da música: um ensaio aberto sobre temporalidades e musicalidades” de Cuervo e Santiago (2020), percebe-se uma problematização da busca pelo rápido suprimento das necessidades de se reinventar, de ter autonomia, de ser criativo o tempo todo, o que, de acordo com o artigo, não cabe no espaço-tempo da reflexão, da crítica, do próprio pensamento científico que é o principal constituinte da cátedra universitária (SANTIAGO; CUERVO, 2020, p. 368).

Sobre o mesmo tema, em “Aperfeiçoamento e capacitação em Performance Musical: estratégias de trabalho na pandemia”, Domingues (2021), coloca como meta da construção do performer a busca pelo “desenvolvimento da autonomia intelectual e do protagonismo artístico, entendendo-se e atuando como sujeito de seu processo de formação profissional e como gestor de seus percursos de aprendizagem” (DOMINGUES, 2021, p. 7).

A recorrência ao uso da palavra “autonomia” em diversas etapas dos programas do curso de bacharelado analisados conecta às duas ideias acima apresentadas: a criação da autonomia se apresenta como necessária para formar o intérprete consciente de suas escolhas profissionais práticas e intelectuais, conhecedor e assim capaz de respeitar seus processos de maturação intelectual.

• 326

## 7. Considerações Finais

A escolha de softwares para o uso da análise de conteúdo é um passo importante para a realização da pesquisa, uma vez que existem diferenças de processamento, apresentação dos dados, formatação e de tamanho limite dos *corpus textuais* a serem analisados em cada um.

Existe, entretanto, um temor pelo rigor científico quando utilizamos de softwares que não sabemos bem como funciona ou do qual não possuímos grande maleabilidade para ajustes de sentido científico (foco, objeto de análise,

processamento) e de viés mais visual (modelos de imagens e ajustes de apresentação), como apresentado na citação direta de Bardin (2011, p. 23 - 24).

Ao escolher utilizar *Python*, optamos por uma linha de processamento e análise de dados que poderia ser integralmente construída de acordo com nossas ambições de análise. É importante frisar que a utilização de softwares não anula e nem menospreza o trabalho manual da pesquisa: a artesanaria da escolha das fontes, dos grifos, da reflexão crítica e atenção ao processo de categorização e codificação.

O programa sem as devidas orientações pode dar retornos que não são reais, alocando palavras que poderiam ser importantes em uma categoria na outra ou valorizando a repetição de palavras sem significados interessantes (como, por exemplo, a palavra mais frequente ser algum advérbio sem grandes conexões com a ideia final).

Devido a isso, o estudo e a noção das possibilidades dos softwares utilizados devem ser considerados antes de se iniciar o processo efetivo da análise, sendo essa verificação e busca parte integrante da investigação. Dessa forma, o presente trabalho pretende apresentar sugestões de utilização e uma contribuição metodológica para conectar as pesquisas e possibilitar maiores explorações em trabalhos sobre corpus textuais dentro da área da música.

Reforço que a pesquisa de mestrado citada no início, que propiciou um contato aprofundado com a análise de conteúdo dentro da pesquisa em música, é bem mais ampla que este recorte, sendo este esforço compilado no presente artigo apenas um dentre vários possíveis exemplos de uso das ferramentas aqui apresentadas.

## Referências

BARDIN, L.(2011). **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70.

BOURDIEU, P. **La noblesse d'État: grandes écoles et esprit de corps**. Paris: Minit, 1989

CATANI, A. M.. As possibilidades analíticas da noção de campo social. **Educação & Sociedade**, v. 32, n. Educ. Soc., 2011 32(114), jan. 2011.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. O curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal do Maranhão: desafios de uma nova proposta. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXIII**. Natal. 2013.

CORREIA, Renata Coutinho de Barros. **Análise e Performance Musical: perspectivas de pesquisa, influências mútuas e abordagem crítica**. 2021. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/T.27.2021.tde-27082021-190845. Acesso em: 2023-01-28.

CUERVO, Luciane; SANTIAGO, Pedro Ricardo Bucker. Percepções do impacto da pandemia no meio acadêmico da música: um ensaio aberto sobre temporalidades e musicalidades. **Revista Música**, v. 20, n. 2, p. 357-378, 2020.

DOMINGUES, Ravi Shankar Viana; NODA, Luciana. Aperfeiçoamento e capacitação em Performance Musical: estratégias de trabalho na pandemia. **Revista Música**, v. 21, n. 1, p. 17-36, 2021.

ESPERIDIÃO, Neide. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. **Revista da Abem**, Porto Alegre, v. 7, p. 69-74, set. 2002. Disponível em: <<http://www.abemeducaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/433/360>>. Acesso em: 30/01/2023

• 328

FLESCHE, C. **The Art of Violin Playing**. New York: Carl Fischer, Inc., 1924.

FRANÇA, Maria Cecília. Apreciação musical como indicador da compreensão musical no vestibular da UFMG. In: **Anais da ANPPOM – Décimo Quinto Congresso**. P. 632 – 641. 2005

GARGANTA, J. *Para uma teoria dos jogos desportivos colectivos*. In: GRAÇA, A.; OLIVEIRA, J. (Ed.). **O ensino dos jogos desportivos**. 2. ed. Faculdade de Desporto da Universidade do Porto: Rainho & Neves Ltda. v.2, p. 11-26, 1995.

GIL, Antônio Carlos. Como classificar as pesquisas. **Como elaborar projetos de pesquisa**, v. 4, n. 1, p. 44-45, 2002.

JARDIM, Antônio. Escolas oficiais de música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade brasileira. **Plural**, Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa de Documentação (Escola de Música Villa-Lobos), ano II, n. 2, p. 105-122, 2002.

MARQUES, Eduardo Luedy. **Discursos de professores de música: cultura e pedagogia em práticas de formação superior**. Revista da Abem, Londrina, v. 19, n. 26, p. 47-59, 2011. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/173/108>>. Acesso em: 28 jan. 2022.

MORENO, D. ., MOREIRA, A. ., TYMOSHCHUK, O. ., & MARQUES, C. . (2020). **Análise de conteúdo utilizando o webQDA**: Opção metodológica para caracterizar uma criança com paralisia cerebral. *New Trends in Qualitative Research*, 2, 687–702. <https://doi.org/10.36367/ntqr.2.2020.687-702>

MOZZATO, A. R.; GRZYBOVSKI, D. Análise de conteúdo como técnica de análise de dados qualitativos no campo da Administração: potencial e desafios. **Revista de Administração Contemporânea**, v. 15, n. 4, p. 731-747, 2011.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. **OPUS**, v. 26, n. 3, p. 1-25, 2020.

329

- PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. **Revista da ABEM**, v. 22, n. 32, 2014.

QUEIROZ, L. R. S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **REVISTA DA ABEM**, 25, may. 2018. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/726/50>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

Recebido em 05/04/2023 - Aprovado em 17/11/2023

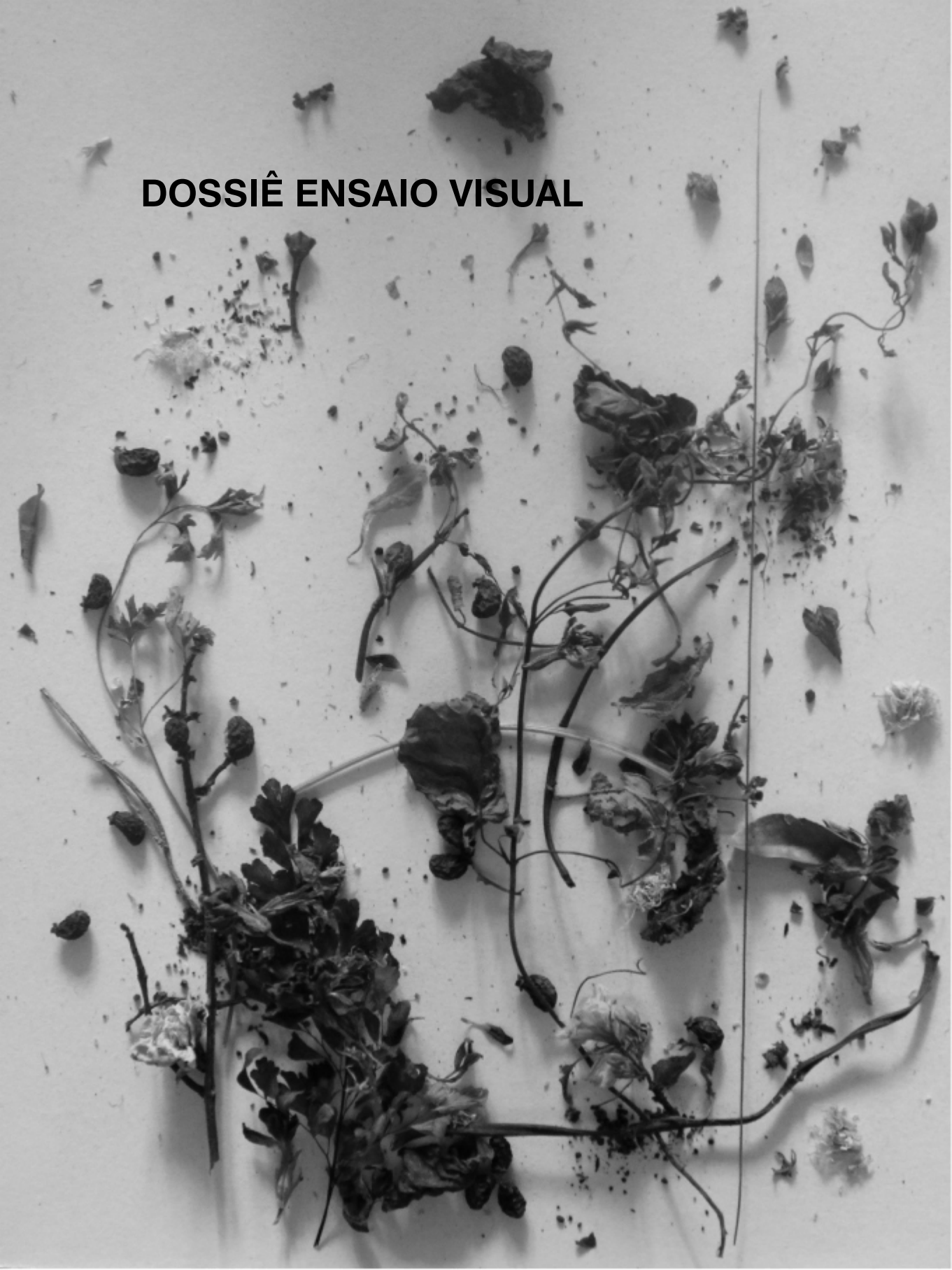
Como citar:

BONACORSI XAVIER, T. A. Pip Instal: uma contribuição metodológica para a pesquisa em música. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-68912. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/68912>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# DOSSIÊ ENSAIO VISUAL





## uma possível fuleragem pictórica

CAMILA SOATO

Atua principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, feminismo, fuleragem, gênero e pintura. Camila Soato, nasceu em Brasília, vive e trabalha em São Paulo. Desenvolve pesquisas prático-teóricas em pintura, desenho e performance. Por intermédio de pinceladas expressivas e até mesmo com uma certa agressividade nas suas pinturas, combina imagens cômicas apropriadas do cotidiano banal, trabalha com o elogio ao descuido, assumindo o erro como índices poéticos. Escorridos, manchas e sujeiras, oriundos de um método de trabalho que privilegia o improviso, são protagonistas juntamente com personagens atrapalhados ou perversos em cenas esdrúxulas. Tudo isso é justaposto á narrativas bizarras. É formada em Artes Visuais pela Universidade de Brasília, na qual também é mestre em Poéticas Contemporâneas pelo Programa de Pós Graduação em Artes. Doutorado em curso em poéticas contemporâneas na Universidade de São Paulo.

Afiliação: Universidade de São Paulo

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7396463389257930>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-6937-1952>

## • RESUMO

O presente ensaio visual trata dos caminhos e processos criativos percorridos por mim na realização das minhas produções poéticas. Esse texto é uma mistura de ficção, memórias, investigações teóricas e poéticas. Aborda trabalhos poéticos que mesclam o contexto presente às lembranças de infância, como um ponto de partida. Trabalhos que refletem sobre o desejo de deflagrar a invisibilidade imposta ao sujeito com o qual me identifico através da pinturas e, por isso, aponta para um olhar feminista no desenvolvimento tanto do trabalho prático como teórico.

## • PALAVRAS-CHAVE

Pintura. Processo criativo. Fuleragem. Feminismo.

## • ABSTRACT

This essay deals with the paths and creative processes followed by Camila Soato in the realization of her poetic productions. This text is a mixture of fiction, memories, theoretical and poetic investigations. It addresses poetic works that mix the present context with childhood memories, as a starting point. Works that reflect on the desire to trigger the invisibility imposed on the subject with which I identify myself through paintings and, therefore, points to a feminist look at the development of both practical and theoretical work.

## • KEYWORDS

Painting. Creative process. Fuleragem. Feminism.

## **antes de mais nada**

As lembranças de infância reverberam nos estudos dentro da universidade e estes retornam às memórias com um olhar investigativo, materializado em forma de pesquisa prática e teórica. Um processo que se retroalimenta. A pintura foi a forma que encontrei de organizar e expressar os pontos de vista e reflexões sobre as coisas. E essa pesquisa é uma tentativa de compreender a pintura, a arte, as situações, acontecimentos e contextos que me atravessam. Desta maneira, decidi conduzir minha escrita por meio de relatos que se inter cruzam com o processo de produção poética e investigações teóricas. Uma das motivações dessa escolha foi acreditar que cada trabalho é contaminado pelas experiências vividas, seus rumos e planejamentos são abertos aos desvios. Ademais, as buscas teóricas são provocações poéticas que me instigaram na produção das pinturas que aqui apresento.

## **Iá em Planaltina Goiás**

Quando eu tinha uns sete ou oito anos saí da casa da minha avó para dar uma volta de bicicleta. A casa ficava na cidade de Planaltina de Goiás, a uma hora e vinte minutos da rodoviária de Brasília. Da minha bicicleta em movimento observava a paisagem percorrida rapidamente, composta por ruas de terra batida, uma igreja católica que marcava o centro da cidade, uma feira de hortifruti, um mercado de trocas (feira do rôlo), botecos intercalados por padarias e casas da luz vermelha (como chamávamos os puteiros). As ruas eram sempre repletas de animais batizados pela vizinhança e outros personagens caricatos do local. Tinha desde boi, cavalo, cachorro copulando na esquina, cabrito, gato, periquito, pintinho, tudo ali em meio a uma cavalaria de meninos que chegavam montados em bicicletas, com altas varas de bambu e um único objetivo: caçar a pipa que foi aparada pela rabiola.

Certa vez parei de bicicleta no mercado de trocas. Perambulei pela feira do rôlo e me perdi fascinada, instigada por tampas velhas que na imaginação viravam botões de uma máquina de abrir pirulito ou sapatos de um só pé percebidos como fantasias de algum personagem inventado. Montes de canos de PVC usados, pilhas de tomadas velhas, restos de quinquilharias não-identificadas, galinhas, patos, carroças e restos do que um dia foi um

brinquedo, me despertaram a vontade de trocar algo e fazer parte daquilo, que na minha cabeça, era um grande jogo, brincadeira de gente grande. Naquele momento, a única coisa que eu tinha para oferecer em troca era a bicicleta. E foi assim que eu levei Hermeto, um pangaré velho que andava mancando e tinha um dente só, para casa da minha vó. Nem tinha entrado pelo portão e Dona Tereza, vendo a cena esdrúxula do pangaré manco, gritou de longe perguntando: "que fuleragem é essa! Não pode descuidar que essa menina faz arte!". E eu respondi, orgulhosa, que tinha feito um negócio na feira do rôlo, trocado minha bicicleta por aquele cavalo.

Barganhar uma bicicleta por um cavalo é uma desmesura, uma relação sem medida, típica de uma feira do rôlo, onde o imprevisto e o acaso atuam com mais prevalência do que as relações monetárias usuais. Nas pinturas apresentadas, tais elementos norteiam as escolhas poéticas e estéticas, assim como também o método, a pesquisa, as investigações e o processo de produção. Esse universo de tranqueiras permutadas é o que provocava o meu olhar e hoje alimenta as imagens que construo nas pinturas. A atmosfera mambembe de cores terrosas, a sujeira, o clima de improviso, as situações bizarras e cômicas que presenciava nas ruas são o ponto de partida. Trazer a fuleragem para o campo da arte contemporânea, destituindo-a de sua carga pejorativa e discutindo-a como um método de produção poética, é o fio condutor para a coleta e construção das imagens que utilizo em minhas pinturas. Assim como os conceitos engendrados a partir do fazer poético, conecto essas memórias ao meu contexto atual. Para isso, utilizo as informações do mundo, internet, rua, televisão e conversas de ônibus, me apropriando das imagens instigadas pelo cotidiano e as transporto para o suporte pictórico.

Esses cenários me possibilitam imaginar narrativas e, assim, as memórias abrem campos permeáveis, que são atravessados pelo presente. Marcada por uma infância vivida numa casa em constante transformação, reformada com gambiarras e puxadinhos, paredes que mudavam constantemente de cor pela presença de musgos, rachaduras, poeiras, desgastes do tempo e de traquinagens infantis. Fui levada a pensar meu processo de produção de forma análoga: aberta a contaminações. Antes da manufatura do trabalho, na maioria das vezes, há um processo imaginário em andamento. O presente carrega uma história anterior, que pode ou não ser fiel

• 334

aos acontecimentos passados. As memórias se emendam com a imaginação e as situações começam a tomar forma.

As lembranças dos caminhos percorridos na cidade e as vivências da infância suscitam o processo em que a consciência presente desencadeia e atrita com o universo imagético digital coletado. As justaposições de imagens se atentam para o aprofundamento em camadas de um discurso político, estético, social e cultural. As pinturas criam um vai e vem da percepção. Apesar das imagens serem figurativas, ou constituídas por narrativas aparentemente óbvias, dividem o espaço com uma gama de elementos pictóricos abstratos de forma não hierarquizada. Assim, é possível que a cada olhar, o público possa perceber outras relações. Fugacidades que se desfazem e se recriam, combinações e justaposições de narrativas deslocadas de seus contextos originais e recontextualizadas, como podemos observar nas pinturas subsequentes.



A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 10, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2014. Foto: • 336 Zipper Galeria.



Dialogismos mixurucas nº56, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

337

•



Dialogismos mixurucas nº54, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

• 338

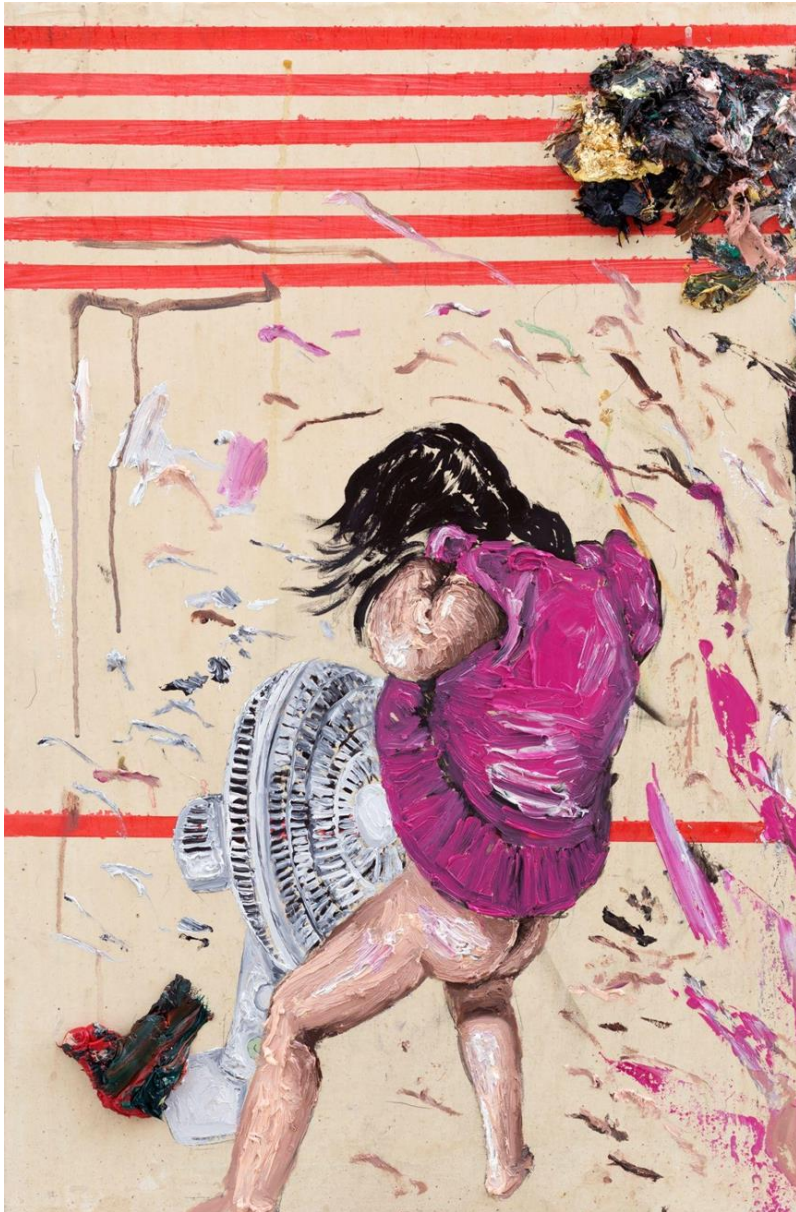




Experiência polissistêmica nº11, óleo sobre tela, 45 x 32 x 4 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria.

339

•



• 340

Ventilador na ppk dxs outrxs é refresco, óleo sobre tela, 60 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.



341

- Resistência IX, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.





Nóis é resistênciã e num arrega, óleo sobre tela, 40 x 70 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.



343

•

Amigo da onça e do Zeca urubu, óleo sobre tela, 70 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.



• 344

Estilingue, óleo sobre tela, 100 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.





Resistência I, óleo sobre tela, 50 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.



Resistência III, óleo sobre tela, 50 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.



• 346

Trans desde 1752, óleo sobre tela, 120 x 150 cm, 2015. Foto: Zipper Galeria.





347

- Courbet sem Courbet, óleo sobre tela, 120 x 150 cm, 2015. Foto: Zipper Galeria.



Ocupar e resistir 1, óleo sobre tela, 200 x 300 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.



349

•

Liga o foda-se, óleo sobre tela, 200 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.





Imundas e Abençoadas 0, óleo sobre tela, 240 x 300 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

• 350

## Considerações finais

Ao escrever sobre os caminhos trilhados nessa pesquisa artística, observei a necessidade de elaborar métodos próprios e para isso, foi preciso estar aberta, como um corpo fuleiro, ou corpo “mundiça”, que brinca, joga e se desvia daquilo que é pré-determinado, sem se preocupar com a assepsia imposta. O corpo que se suja satisfeito e limpa a mão na tela. Limpa os pincéis e deixa tudo ali, anti-higiênico e caótico. Sujo, bagunçado e organizado ao mesmo tempo. Ambivalente e contraditório.

## Referências Bibliográficas

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

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de. Corpos informáticos. Performance, corpo, política. Blog cuerpos elocuentes. 31 de janeiro de 2017. Disponível em: CORPOS INFORMÁTICOS. PERFORMANCE, CORPO, POLÍTICA (wixsite.com). Acesso em: 13 jan. 2021.

DESPENTES, Virginie. Teoria King Kong. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

HAMMOND, Harmony. Artistas lésbicas In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia. São Paulo, Masp, 2019, p. 82-84.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MANESCHY, Orlando. Sequestros: imagem na arte contemporânea. Belém: EDUFPA, 2007. MANESCHY, Orlando; CAMARGO, Ana Paula Felíssimo. Já Emergências Contemporâneas. Belém: EDUFRA – Território Móvel, 2008.

MOURA, Maria Lacerda de. A mulher é uma degenerada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

351

- MULHERES radicais: arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

NOCHLIN, Linda. Por que não existiram grandes mulheres artistas? In: PEDROSA, Adriano;

MESQUITA, André (org.). Histórias da sexualidade: antologia. São Paulo, Masp, 2017, pp.16-37.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia. São Paulo, Masp, 2019, p. 95-109.

PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). Histórias da sexualidade: antologia. São Paulo, Masp, 2017.

PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia. São Paulo, Masp, 2019.

RUBIN, Gayle. Políticas do sexo: Gayle Rubin. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo, Ubu Editora, 2017.

RUSSO, Mary J. O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras: São Paulo: EDUSP, 2008.

TRIZOLI, Talita. O Feminismo e a Arte Contemporânea - Considerações. In: 17º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS (ANPAP), 2008, Florianópolis. Anais eletrônicos.

• 352

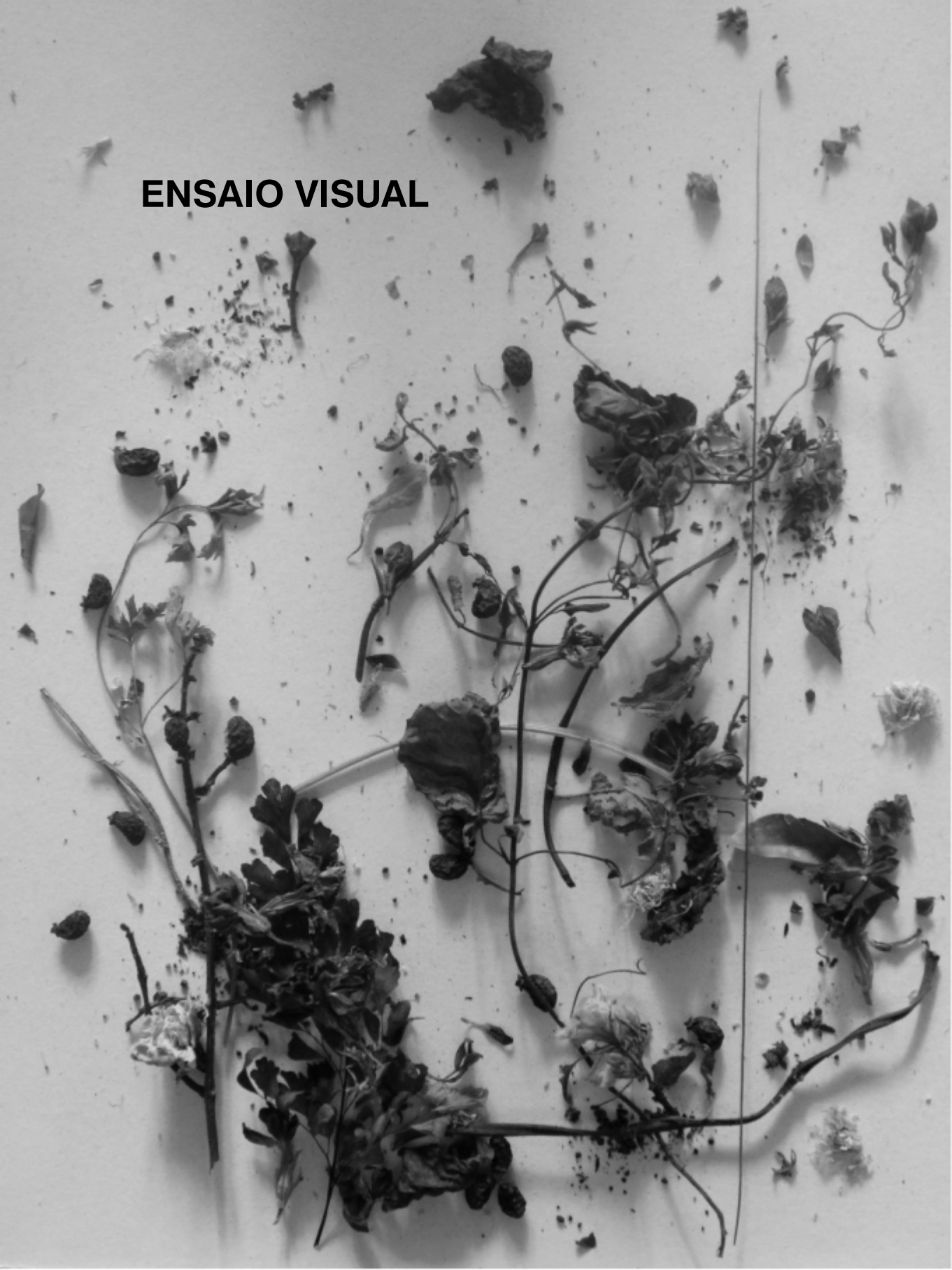
Como Citar

SOATO, C. uma possível fulleragem pictórica. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-67266. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/67266>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# ENSAIO VISUAL



## **Varonilidade**

MARIA TERESA KERR SARAIVA

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie(1982), especialização em Architecture pela UNITÉ PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE nº 6(1984), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo(1998) e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo(2007). Atualmente é Professor Doutor da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo. Atuando principalmente nos seguintes temas: painel artístico, arte pública.

Afiliação: Universidade de São Paulo

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0351515767373546>



## • RESUMO

O ensaio visual ora apresentado, é criado a partir de estímulo provocado por desenhos de pessoas significativas, realizados pelo artista, que geram assemblages, como que um complemento, consideração dos primeiros. Neste caso em questão, a tez máscula, produz sua socialmente tida contraposição, a sensibilidade, fragilidade, delicadeza.

As assemblages são constituídas por terra, elementos orgânicos, frutos, folhas, flores secas, com texturas e colorações diversas, direções, pontuações que imprimem um percurso ao olhar

## • PALAVRAS-CHAVE

Homem, viril, sensibilidade.

## • ABSTRACT

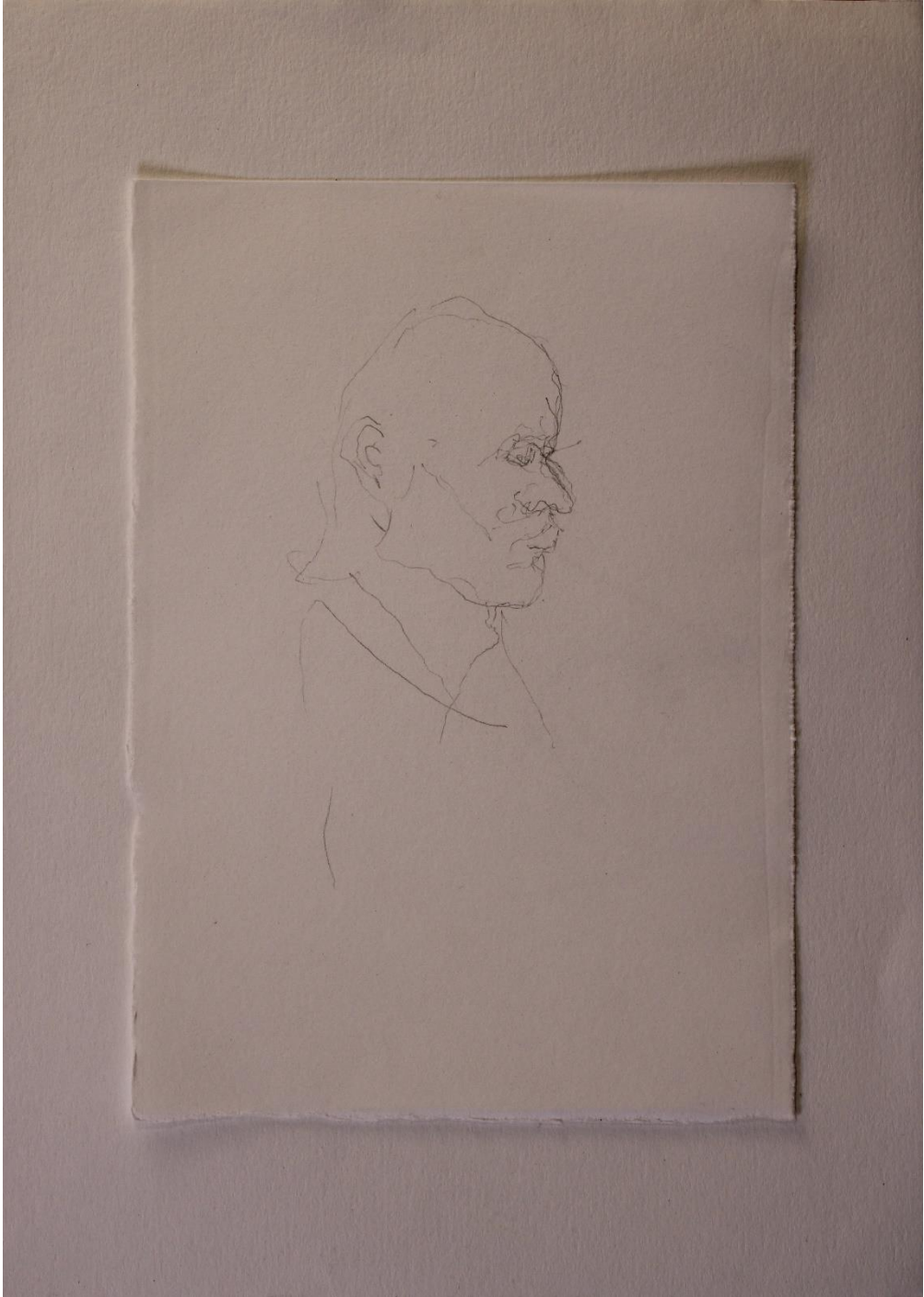
The visual essay presented here is created from a stimulus provoked by drawings of significant people, made by the artist, which generate assemblages, as if a complement, consideration of the first. In this case in question, the masculine complexion produces its socially considered opposition, sensitivity, fragility, delicacy.

The assemblages are made up of earth, organic elements, fruits, leaves, dried flowers, with different textures and colors, directions, punctuations that create a path for the eye.

## • KEYWORDS

Man, virile, sensitivity.





• 356



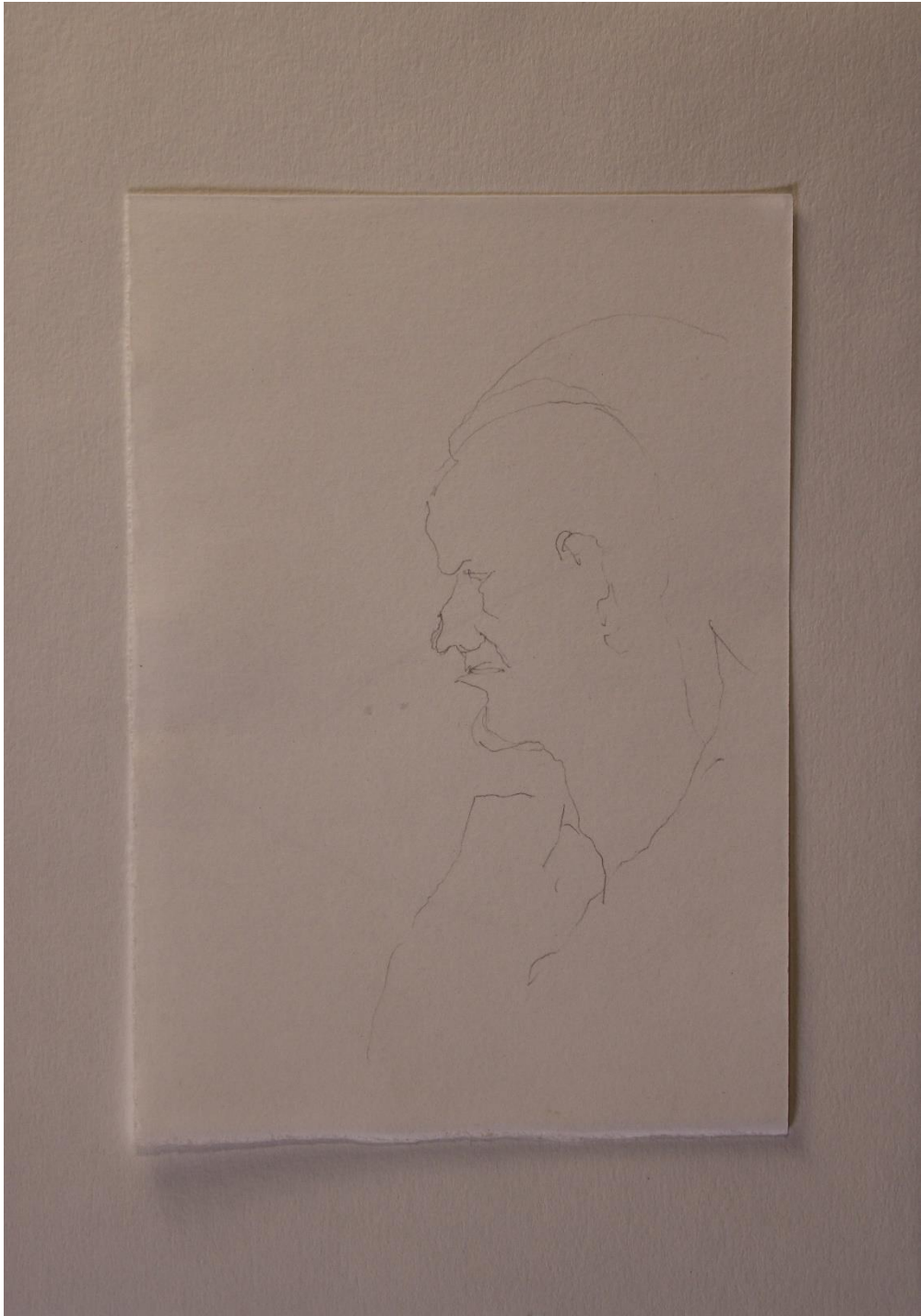
357  
•





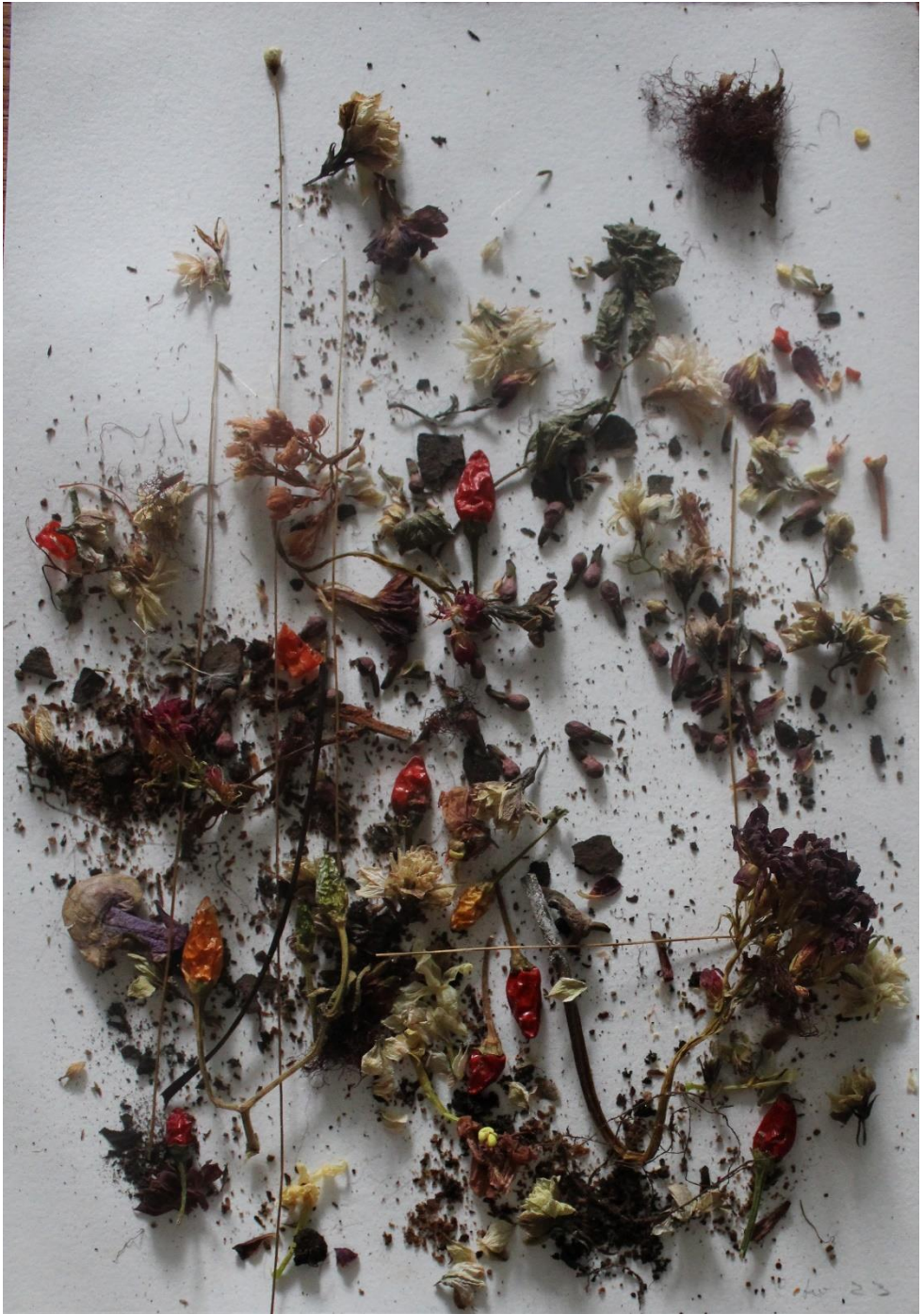






• 360







Como Citar

SARAIVA, T. Varonilidade. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-71308. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/71308>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.