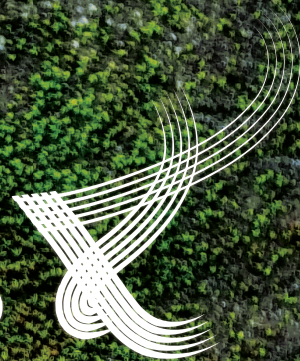


Arteriais



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

Dossiê Amazônia |

Arteriais



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

Dossiê Amazonia I

Denis Bezerra, Orlando Maneschy e Sávio Stocco (Orgs.)

v. 06, n. II 2020

MANESCHY, Orlando, BEZERRA, J. Denis O., STOCO, Sávio (org.)

Revista Arteriais, Ano 06, n. 11 – Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, jul. / dez. de 2020
170 p.

ISSN 2446-5356

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

I. Universidade Federal do Pará

ARTERIAIS >>>

Ano 06 | n. 11 | 2020

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

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

Reitor

Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof^a. Dra. Maria Iracilda da Cunha Sampaio

Diretora de Pesquisa

Profa. Dra. Germana Maria Araújo Sales

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Adriana Azulay

Diretor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte

Joel Cardoso

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

José Afonso Medeiros de Souza

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Rosângela Marques de Brito

Coordenadora do PROF-ARTES/ Mestrado Profissional

Áureo de Freitas

FICHA TÉCNICA

Editores científicos

José Denis de Oliveira Bezerra | Maria dos Remédios de Brito | Orlando Maneschy
Rosângela Britto | Sávio Stoco

Editores Responsáveis

Orlando Maneschy | José Denis de Oliveira Bezerra | Sávio Stoco | Keyla Sobral
Breno Filo Creão de Sousa Garcia

Bolsista do programa

Keyla Sobral

Comitê editorial

José Denis de Oliveira Bezerra | Maria dos Remédios de Brito | Orlando Maneschy
Rosângela Britto | Sávio Stoco

Conselho Editorial

Visuais

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

Musicais

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

Cênicas

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

Revisão:

José Denis de Oliveira Bezerra

Revisão Técnica:

Orlando Maneschy | José Denis de Oliveira Bezerra | Sávio Stoco

Programação Visual:

Keyla Sobral | Breno Filo | Orlando Maneschy

Diagramação:

Breno Filo

Capa:

Verde Úmido, Orlando Maneschy, 2021.

Agradecimentos:

Marise Maués

PV Dias

Keila Sankofa

Luciana Magno

Raúl Gustavo Brasil Falcón

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila

Shakil Y. Rahim

Ubiraélcio da Silva Malheiros

Rita de Cássia Cabral Rodrigues de França

Priscila de Oliveira Pinto Maisel

Rosiel do Nascimento Mendonça

Sérgio Ivan Gil Braga

John Fletcher

Leonor Veiga

Arthur Leandro

SUMÁRIO

Editorial	10
PORTFÓLIO	13
Dossiê Amazonia I	
Inscritos no corpo, devires para a Amazônia	
ARTIGOS	
O poder do traço de Chrispim Do Amaral	48
Raúl Gustavo Brasil Falcón	
Dimensão estética em torno da produção lírica de Gama Malcher	58
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa	
A trajetória de Lima Penante e o espaço teatral no Amazonas no século XIX	67
Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila	
Desenho e Universalidade. Notas sobre os desenhos de Júlio Pomar na Amazônia, 1988	77
Shakil Y. Rahim	
Intervenções artísticas em Belém: entre monumentos e outras possibilidades de expressão na rua	90
Ubiraécio da Silva Malheiros	
A Cultura Visual da Marujada: sentidos e significados das práticas culturais da juventude bragantina-pa: o Estado da Arte (2014–2018)	99
Rita de Cássia Cabral Rodrigues de França	

A cobra na arte de Bernadete Andrade	111
Priscila de Oliveira Pinto Maisel	
Glauber Rocha descobre a Amazônia: discurso e representações sociais no documentário Amazonas, Amazonas	121
Rosiel do Nascimento Mendonça	
Sérgio Ivan Gil Braga	
Circuito Bqueer: tempo e imagem negra LGBTQI+ na Amazônia paraense	136
John Fletcher	
RESENHA	
<i>Mecarõ, Amazonia in the Petitgas Collection</i>	146
Leonor Veiga	
ENSAIO	
Identidade e Diferença de quem pinta o corpo para a guerra ou para a festa: a trajetória da poética de resistência do Grupo Urucum (2001–2005)	155
Arthur Leandro	
Instruções aos autores de textos	167
<i>Instructions for the authors</i>	

Meus olhos cansados de paisagens/ são hoje do homem que a terra não quer. / Boiunas e botos, cavalos marinhos, / o grande mistério do mundo imaturo/ não vale o homem que a selva assombrou. / As águas barrentas, / os bichos com medo das cobras possantes, / as garças cismando à beira da mata, / não servem ao homem que a febre acabou. / Ficou na paisagem o nosso passado, / o tempo perdido com tanto rimário/ louvando Amazonas e mairaquitãs... / Agora que o tempo da inércia vai longe, / voltemos ao homem escravo na terra, / que se espera o futuro mas não despertou!
(Bruno de Menezes. *Ficou tudo na paisagem...* Revista Terra Imatura, Belém/PA, ano 3, n. 13, dez. 1940, p. 21).

Com a poesia de Bruno de Menezes, uma das vozes mais importantes do movimento artístico-cultural amazônico do século XX, abrimos a apresentação da décima primeira edição da Revista Arteriais, dedicada à primeira parte do *Dossiê Arte e Amazônia*.

Este espaço abre-se com o objetivo de contribuir para o conhecimento de singularidades e potências da produção artística da/sobre a região amazônica, seja no contexto da porção brasileira ou de outros países sul-americanos. Dessa maneira, o conjunto de textos que compõem o presente dossiê são fruto de pesquisas que colocam a arte como campo de conhecimento, que debatem Arte e a Amazônia, em suas múltiplas camadas: social, simbólico, histórica.

O presente número – todo em torno do dossiê – é composto por um portfólio e onze textos subsequentes, divididos em nove artigos, uma resenha e um ensaio.

O Portfólio apresenta a produção de Marise Maués, PV Dias e Keila Sankofa que ampliam a perspectiva da arte na região, conectam experiências intensas de viver o lugar e de articular seu fazer com imagens, memórias, suas territorialidades e ancestralidades, que chegam até nós por meio de imagens cheias de força de vida que o leitor pode conferir aqui.

Na seção de artigos, iniciamos com três textos que abordam artistas significativos, atuantes em distintas linguagens, que viveram na segunda metade do século XIX na região amazônica nas duas

capitais da borracha Belém e Manaus. O primeiro desses textos é O PODER DO TRAÇO DE CHRISPIM DO AMARAL, de autoria de Raúl Gustavo Brasil Falcón e aborda a produção gráfica caricatural de Amaral, sobretudo as peças veiculadas nas revistas *A Semana Ilustrada* (1887) e *O Estafeta* (1879) na capital paraense, enfocando de maneira divertida e jocosa acontecimentos da realidade nacional e local.

Em seguida, Márcio Páscoa apresenta o artigo DIMENSÃO ESTÉTICA EM TORNO DA PRODUÇÃO LÍRICA DE GAMA MALCHER, no qual promove uma síntese interpretativa da obra lírica desse compositor paraense. O autor destaca as óperas *Bug Jargal* (1890) e *Jara* (1895), estreadas no Teatro da Paz, compreendendo suas fontes de inspiração; além de adentrar no contexto musical prévio a Malcher na região e de explicar as organizações das temporadas líricas na casa do teatro belenense.

Os primórdios da atividade teatral no estado do Amazonas são focalizados por Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila no artigo A TRAJETÓRIA DE LIMA PENANTE E O ESPAÇO TEATRAL NO AMAZONAS NO SÉCULO XIX. No texto que privilegia a trajetória desse ator e empresário teatral paraense, pioneiro em terras amazonenses, destaca-se a iniciativa daquele que foi o primeiro teatro erguido no Amazonas, o Teatro Variedade Cômica inaugurado, provavelmente, em 1868.

O dossiê segue com o trabalho de Shakil Y. Rahim intitulado DESENHO E UNIVERSALIDADE: NOTAS SOBRE OS DESENHOS DE JÚLIO POMAR NA AMAZÔNIA, 1988. Nessa abordagem aos trabalhos em desenho do artista português Júlio Pomar, feitos no Xingu, tem-se registros das estruturas de movimento do corpo, da luz e do espaço, na representação dos rituais e práticas locais. O autor estabelece o conceito da *luz- visibilidade* da aldeia e da *luz-invisibilidade* da floresta, que “organiza as relações de claro-escuro, natureza-cultura e estrutura-entropia”.

O quinto artigo, INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS EM BELÉM: ENTRE MONUMENTOS E OUTRAS

POSSIBILIDADES DE EXPRESSÃO NA RUA, de Ubiraelcio da Silva Malheiros, tem como objetivo contribuir para a percepção da Arte Pública da Amazônia Urbana. O leitor encontrará uma abordagem contrastando monumentos tradicionais e intervenções artísticas aparentes nos meios e linguagens expressivas, que vão do grafite, dos *stickers*, do *stencil* e do teatro de rua a projeções de imagens na estrutura urbana, como o *vídeo mapping*. A ênfase é dada no contexto urbano do século XXI, na obra de artistas individuais e coletivos – de Eder Oliveira, Roberta Carvalho, Lucia Gomes, Daniel Ops, do Coletivo Conexão Rodovia Crew e Aníbal Pacha, do coletivo Animadores de Caixa.

Rita de Cássia Cabral Rodrigues de França é autora de A CULTURA VISUAL DA MARUJADA: SENTIDOS E SIGNIFICADOS DAS PRÁTICAS CULTURAIS DA JUVENTUDE BRAGANTINA-PA: O ESTADO DA ARTE (2014–2018), nosso sexto texto. A partir do estudo acerca da cultura visual presente na prática cultural da marujada pela juventude bragantina e a sua reverberação na cultura da escola, a autora debate, a partir de autores, noções e conceitos como os de cultura visual, juventude e diversidade cultural.

Temos como sétimo artigo A COBRA NA ARTE DE BERNADETE ANDRADE, de Priscila de Oliveira Pinto Maisel. A proposta é compreender as imagens da serpente encontradas nos desenhos, pinturas e intervenções artísticas da artista amazonense Bernadete Andrade, criados entre 1989 e 2006. No estudo, a autora considera referências da cultura amazônica e universal para suas análises, levantando a hipótese de que a linha e a cobra foram utilizadas pela artista como metáforas da criação.

Em seguida, temos o artigo GLAUBER ROCHA DESCOBRE A AMAZÔNIA: DISCURSO E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NO DOCUMENTÁRIO “AMAZONAS, AMAZONAS”, de autoria de Rosiel do Nascimento Mendonça e de Sérgio Ivan Gil Braga. O artigo faz uma análise do discurso fílmico do documentário de curta-metragem *Amazonas, Amazonas* (1965–66), dirigido pelo cineasta

baiano, buscando identificar que representações ele faz do Amazonas e da região amazônica. Em contraponto, fontes documentais e bibliográficas reconstituem a experiência atrás das câmeras, da realidade vivenciada pelo diretor na região, bem como os contextos sociais de produção.

John Fletcher apresenta o último artigo, CIRCUITO BQUEER: TEMPO E IMAGEM NEGRA LGBTQI+ NA AMAZÔNIA PARAENSE. A proposta é a reunião de aspectos memoriais, visuais e conceituais em torno das exposições de Rafael Bqueer realizadas em Belém em 2019. Imaginários locais e amazônicos, ativismo negro e LGBTQI+ são enfatizados nesse texto dedicado a Bqueer que, segundo o autor, possui uma “produção visual amazônica de alta voltagem política”.

A resenha MECARÕ, AMAZONIA IN THE PETITGAS COLLECTION, escrita por Leonor Veiga, integra a proposta de debate regional mostrando-nos a circulação do tema amazônico no imaginário artístico de artistas brasileiros e de outras origens da América Latina no contexto de uma exposição de arte realizada em Montpellier, Sul da França.

Esse número de nossa revista encerra-se com o ensaio IDENTIDADE E DIFERENÇA DE QUEM PINTA O CORPO PARA A FESTA: A TRAJETÓRIA DA POÉTICA DE RESISTÊNCIA DO GRUPO URUCUM (2001–2005), de Arthur Leandro. Trata-se de um texto escrito em 2005 e que publicamos postumamente. O objetivo do autor foi de analisar a atuação do Grupo Urucum, ao qual pertenceu o autor, focalizando nove ações performáticas questionadoras. Com essa inclusão, além de contribuir para a disseminação do legado de Leandro, compreendemos que os posicionamentos e atuações do grupo e do próprio autor enfatizem a postura política de nossa contribuição.

Denis Bezerra e Sávio Stocco

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

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

PORTFOLIO >>> DOSSIÊ AMAZONIA I



Loess, Marise Maués
Fotografia: Pedro Rodrigues
2015

INSCRITOS NO CORPO, DEVIRES PARA A AMAZÔNIA

A Revista Arteriais concentra-se em ampliar o debate que permeia sua existência, neste sexto ano, construindo uma reflexão sobre a arte, agora articulando de forma mais direta com a região por meio do Dossiê Amazônia. Dividida em dois tomos, e congregando pensamentos densos sobre esse território, revela a multiplicidade de olhares em pesquisas, tal qual observamos também aqui, na sessão Portfólio.

Nesta situação especial, o Portfólio traz a produção de três pessoas que ampliam a perspectiva da arte para a região. Cada artista, a seu modo, conecta experiências intensas de viver o lugar e de articular seu fazer com imagens, memórias e elementos de suas territorialidades e ancestralidades, reflexões materializadas em vivências que ressoam no corpo, em ações que chegam até nós por meio de obras cheias de força de vida.

Performances, fotografias, vídeos, e o emprego de mídias diversas atravessam o fazer e o refletir desses sujeitos que têm em comum, para além de serem da Amazônia, compreensões profundas estabelecidas na prática de olhar para o local de pertencimento e de experimentação, para as suas raízes e traduzi-los como bem pode ser visto aqui.

Marise Maués aciona as matrizes de mulher nascida nas ilhas da Região Tocantina no Pará. De sua infância traz o contato denso com a natureza em que casa, mata e os cursos d'água fundem-se em um campo permeado pelo conhecimento atávico, de quem detém pertencimento ao lugar e uma simbiose com o meio ambiente. E será ali que a artista começará a elaborar sobre os diversos fluxos estabelecidos na relação de bicho homem com esse local.

São muitos os processos que atravessam a casa, o quintal e o rio, locais onde a artista potencializa vivências, objetos, compartilhamentos e experiências com o outro e com o ecossistema ao redor. *Tempo, tempo, tempo, tempo*. Maués se entrega ao flume, tal qual noiva ou debutante, deixa o rio-mar crescer e quase devorá-la. Animais, insetos e mariscos interagem com seu corpo imóvel e ela segue aguardando o ritmo da maré. Geógrafa, a artista reflete sobre a complexidade das relações geopolíticas, coleta a água da Baía do Guajará e goteja sobre sua cabeça. A grande baía é a "estrada" do ribeirinho e muito importante para a economia. Na performance, o líquido impuro pinga tal qual tortura numa crítica ao descaso ecológico e desfaz a veste de papel da artista, deixando marcas traçadas no concreto da cidade.

Maués aceita fluir o tempo lento, subverte a lógica capitalista da colonialidade, que tão bem percebe em suas reflexões sobre geopolítica, e permite-se fluir na entrega à experiência com o ambiente natural e com o outro. Cria aparatos de tecnologia ancestral e lança-se à experiência de flutuar com seu *dibubuismo*. Em sua maior parte, são performances de longa duração com experiências de tensão e de prazer, como na ceia que prepara para suas colegas de pós-graduação em uma instalação. Ali, ritualiza processos de trocas e acolhimento.

PV Dias lança o olhar para o território, operando de forma atenta, em que visibilidade, sobreposições e deslocamentos incidem de forma direta na imagem. Crítica, sua produção nos conclama a refletir sobre trânsitos e migrações, pertencimentos e estranhamentos materializados em pinturas e colagens digitais. Não raras vezes percebemos ali a sobreposição de personagens nas paisagens. O artista reitera o direito do cidadão aos espaços da cidade e, ao inserir o sujeito na imagem, reafirma a condição e o direito de acesso que deveria ser de todos ao bem público.

Os personagens, sejam sujeitos comuns ou artistas que simbolizam a cultura popular, estão centralizados na superfície da imagem. Ocupam o plano entre o sossego e altivez. Em uma delas Pinduca, famoso cantor paraense de carimbó, aparece como rei sobre os tetos da cidade, tendo a cabeça de D. Pedro II degolada sobre uma almofada. Em outra fotografia, sobre o cais de um porto à beira da floresta, um menino negro aponta sua flecha para o observador entre a serenidade e a atenção do combate.

Há um grupo de imagens em que a operação é a de afirmação de pertencimento. Os sujeitos fotografados na paisagem trazem dentro de si outras experiências, lugares e desejos. Essas pessoas, fadadas à exclusão e ao apagamento, carregam todo um conjunto de vivências e territorialidades. Há uma sutileza ao revelar as micropolíticas engendradas nas complexas relações que tanto podem nos conduzir a refletir sobre invisibilidade e apagamento, quanto sobre diferenciação, singularidade e pertença.

Keila Sankofa articula múltiplas linguagens em seus percursos de criação. O audiovisual é um território no qual a artista formula o pensamento em experiências consolidadas já há algum tempo e desdobra-se em uma perspectiva ampliada, quando os trabalhos ganham o espaço da cidade, em projeções e instalações elaboradas para o espaço público. Essa interação com o outro é parte integrante das proposições desde os primeiros processos com as imagens, quando questões culturais e de identidade compõem um discurso elaborado sobre percursos de vida e processos de alteridade.

Há uma força nessas obras que expandem a individualidade do sujeito para emprestar seu corpo ao coletivo, em ações que, ora individuais, ora grupais, reverberam agenciamentos de um *comum* germinado de ideias, desejos e ativações de perspectivas decoloniais presentes em diversas produções nas quais atua como elemento irradiador de insurreições. Assim é em diversos projetos, como em *Direito à Memória* que alia o audiovisual às artes visuais, na construção de espaços de visibilidade a novas e antigas narrativas que estavam à margem da história; ou ainda em performances orientadas para o vídeo e que se materializam em instalações nas quais princípios de ancestralidade são operados para dar conta de distintas experiências de ser afroamazônida.

Trazemos aqui artistas que promovem complexidades em suas proposições. Ativam esferas que ao olhar para o local, evidenciam modos de subjetivação ao engendrar micropolíticas avivadas em seus corpos e imagens, como processos de reconhecimento com o coletivo e com tantos seres invisíveis que atravessam a história. De forma direta ou indireta são conclamados, por meio da arte, em uma perspectiva da *Aiethesis decolonial*, a construir novas abordagens como agentes mobilizadores de outros devires para a Amazônia.

Orlando Maneschy

MARISE MAUÉS



Sonhei que dibubuiava com corpos, eram corpos de mulheres guerreiras – Primeiro movimento, Marise Maués
Fotografia: Milton Monteiro
2021





Loess, Marise Maués
Fotografia: Pedro Rodrigues
2015





Paisagem Derruída, Marise Maués
Fotografia: Pedro Rodrigues
2018





A Ceia – Cemos, ainda há peixe no rio, Marise Maués
Fotografia: Pedro Rodrigues
2019





Sonhei que dibubuiava com corpos, eram corpos de mulheres guerreiras – Primeiro movimento, Marise Maués
Fotografia: Milton Monteiro
2021

PV DIAS



Em frente ao rio Cupijó, andando na Brás de Águiar, PV Dias
Pigmento mineral sobre papel algodão
2021



Atravessamento 3, entre Belém, Cametá e Igarapé-miri, PV Dias
Vídeo. 0'39"
2020



Outros passados Amazônicos possíveis. Outra estética na Cabanagem no Grão-Pará, PV Dias
Pixel sobre tela
2019



Entrando no rio Cupijó, ando na chuva do inverno amazônico próximo à avenida Nazaré, PV Dias
Pigmento mineral sobre papel algodão
2021



Sem título, PV Dias
Jato de tinta sobre papel de algodão
2020

KEILA SANKOFA



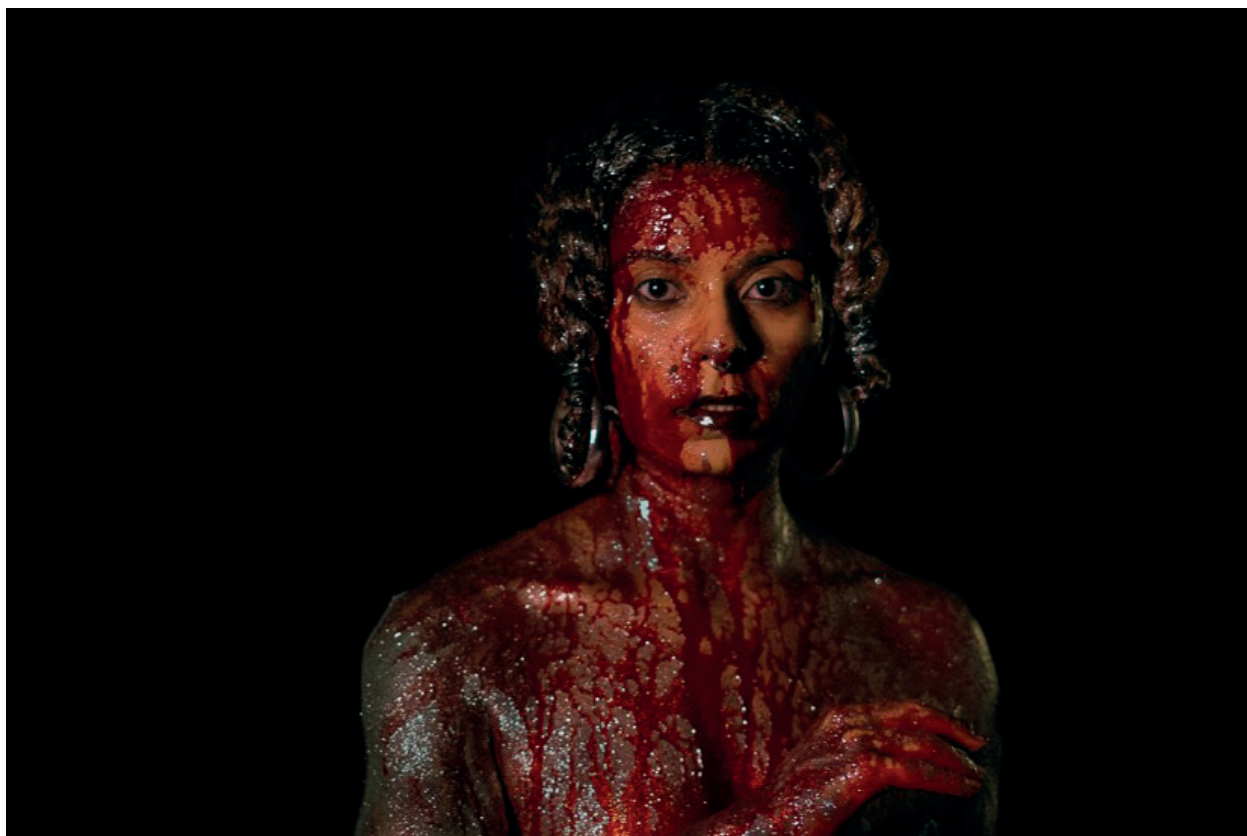
Raiz e Patchuli, autorretratos, Keila Sankofa,
2020





Ancestralidade de terra e planta, instalação e performance, Keila Sankofa
Foto: Alonso Júnior, Link: <https://youtu.be/1jb9Vt2hh98>
2018-2019





Sem Nome / Sem (cem) Mortos, Filme Performance, Keila Sankofa
Foto: João Paulo Machado, Link: <https://youtu.be/k3ic8xXaht4>
2019





Direito a Memória, projeto transmidia, Keila Sankofa
Foto: Alonso Júnior
2019/2020



Direito a Memória, projeto transmidia, Keila Serruya Sankofa
Foto: João Paulo Machado, Link: www.direitoamemoria.com
2019/2020



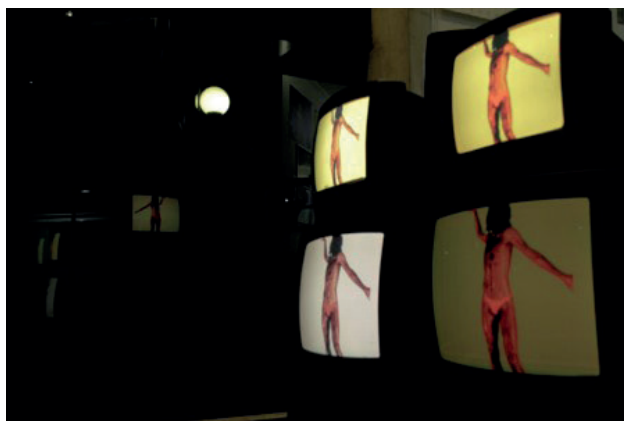
De Gira e Mato, Keila Sankofá
Foto: João Paulo Machado, Link: https://youtu.be/MSgy__Ob_ok
2017





De Gira e Mato, Keila Sankofa
Foto: João Paulo Machado, Link: https://youtu.be/MSgy__Ob_ok
2017





A Cara do Cão, Keila Sankofa
2016

Orlando Maneschy

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

Marise Maués

Marise Maués Gomes, assina Marise Maués. Nascida em 1964 na cidade de Abaetetuba, no Estado do Pará. Vive e trabalha em Belém/Pa. Graduada em Geografia pela UFPA e Artes Visuais pela UNAMA. É mestra em Artes visuais pela UFPA. Desenvolve projetos artísticos tendo como linguagem a performance e a fotografia, com ênfase na criação de narrativas visuais e ações performáticas em consonância com arte contemporânea. Sua pesquisa pensa as relações sociais e políticas na Amazônia paraense, ancestralidade, meio ambiente, memória, patrimônio e questões de gênero. Possui participação em Salões de Arte em Belém, Goiânia, São Paulo, Montevidéu/Uruguai e Marburg/Alemanha. Artista premiada no VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia.

PV Dias

PV Dias é um artista paraense que vive entre o Rio de Janeiro e o Pará, comunicólogo, mestrando em Ciências Sociais na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e com formação pela EAV Parque Lage no programa Formação e Deformação do ano de 2019. Sua pesquisa pensa na estruturação das imagens de um território e em possíveis rasuras nessa estruturação. Junto a essa frente, inicia-se também um trabalho sobre intervenções em violências coloniais dos lugares por onde o artista percorre captando registros, lugares que se dividem entre Amazônia e o sudeste do Brasil.

Keila Sankofa

Artista visual e cineasta, nasceu em 1985 em Manaus/Amazonas, onde vive e trabalha. Suas produções criativas envolvem narrativas atravessadas por sua ancestralidade preta e seu gênero. Compreende a rua como espaço de diálogo com a cidade, produzindo instalações audiovisuais que exibem filmes, fotos e videoartes. Artista que utiliza a fotografia e o audiovisual como ferramenta para propor autoestima e questionar apagamentos, atualmente, utiliza seu corpo como protagonista na construção de suas obras. Keila Sankofa é gestora do Grupo Picolé da Massa, diretora artística do projeto Direito à Memória e membra da APAN – Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro.

O PODER DO TRAÇO DE CHRISPIM DO AMARAL

THE POWER OF CHRISPIM DO AMARAL'S DRAWING

Raúl Gustavo Brasil Falcón
UEA

Resumo

Este trabalho teve por objetivo realizar um estudo da produção gráfica do artista Chrispim do Amaral (1858–1911), particularmente das caricaturas produzidas para a revista *A Semana Ilustrada* (1887) e *O Estafeta* (1879) em Belém. No conjunto de caricaturas da revista, foram observadas diversas cenas e relatos da sociedade belenense do século XIX – aproximando da realidade nacional, criticando de maneira divertida e jocosa as situações políticas e acontecimentos históricos da sociedade paraense.

Palavras-chave:

Chrispim do Amaral; Caricatura; *Semana Ilustrada*.

No século XIX ocorreram diversas transformações na indústria, nos meios de transportes e na propagação e facilitação das informações pela mídia impressa. Um olhar para o passado nos faz refletir sobre como se perpetuaram os costumes da sociedade brasileira em meio a tantas transformações políticas e culturais de um determinado sítio. A obra gráfica no periódico *O Estafeta* (1879) e *A Semana Ilustrada* (1887) publicada ambos em Belém, pelo artista Chrispim (1852–1911) do Amaral, é um marco para a grande produção de caricaturas no Norte do país. Uma fonte inesgotável de relatos, informações que cercam os hábitos da sociedade belenense, podendo até se estender para uma realidade nacional, visto que os problemas sociais e situações que eles descrevem não são exclusividade do Norte. Vicente Salles¹ já explorou a temática da caricatura no Pará em seus diversos artigos, evidenciando a importância da produção das artes gráficas no local. A importância para destacar o trabalho realizado por Chrispim do Amaral apresenta uma grande produção cultural realizada nas cidades nortistas do país. Revela a influência da cultura europeia no comportamento da sociedade brasileira, com a tentativa de tantos em se equiparar aos valores culturais das classes

Abstract

This work had as objective of studying the graphic production of the artist Chrispim do Amaral (1858–1911), specially the caricatures made for the 'A Semana Ilustrada' magazine and 'O Estafeta' (1879) from Belém. Several scenes and reports of the 19th century Belém society were observed – approaching the national reality, amusingly and jokingly criticizing the political situations and historical events of Pará society.

Keywords:

Chrispim do Amaral; Caricature; A Semana Ilustrada.

dominantes – e é nesse ponto que entra a caricatura. Procuramos entender da seguinte maneira: a chegada da corte portuguesa no Brasil no ano de 1808 acarretou profundas transformações políticas – de colônia, este Estado passa a ser sede da monarquia, e posteriormente um reino. Oliven (2001) ressalta que os processos de transformações políticas em nosso país acarretaram uma mudança de comportamento na sociedade brasileira, em especial no Rio de Janeiro, “onde a família real vivia e que, por isso, tornou-se uma cidade “cosmopolita”, na qual pessoas abastadas tentavam se comportar de uma maneira que elas supunham ser europeia” (OLIVEN, 2001, p. 03). No Brasil, a modernidade² frequentemente era vista (ainda é) como algo que vem de fora e que deve ser admirado e adotado (Idem). A caricatura de Chrispim do Amaral surge em um momento de decisões importantes para o país, que vai desde a abolição da escravidão, o fim da monarquia e início da primeira república.

Caricaturar os hábitos provincianos e mostrar as mazelas da escravidão através de seu traço foi uma luta e expressão de liberdade, “com suas armas: o lápis e a pena, para transformar a sátira

no cautério mais enérgico” (SALLES, 1992). Salles salienta o trabalho de Chrispim do Amaral, em torno de uma sociedade local, extremamente heterogênea e preconceituosa: Com a sua corte de novos ricos que macaqueavam futilidades mundanas parisienses, era bem a superfície em que a pena moralizadora do pasquim deveria juntar-se ao lápis e funcionar como instrumentos cirúrgicos. [...] o jovem Chrispim se contentaria, nessa faixa com as ridicularias sociais, na faixa da sociedade que vivia, sabia usar da sátira com um fim moralizador³. A expressão através da arte da caricatura assume então um carácter revolucionário. A arte está ligada ao rompimento de uma realidade, aproximando-se da libertação - toda obra de arte pode ser revolucionária em diferentes aspectos, podendo subverter estilos ou formas de compreensão dominantes sobre a arte (MARCUSE, 2007, p. 17 apud VASCONCELOS, 2019, p. 13). Para Pereira (2006), a imagem é detentora da reação do homem em meio do espaço em que vive, subsiste em seu processo de produção de imagens como expressão devendo ser levado em consideração os estudos de emancipação nos aspectos culturais, econômicos, políticos, ideológicos e sociais (PEREIRA, 2006, p. 34). Voltemos para o Brasil no século XIX, em que a maneira de emancipação para o problema de expressão das classes desfavorecidas no campo artístico é expressa com intensidade a partir da história do humor gráfico, presente nas revistas ilustradas, que atendiam a uma necessidade de entreter, dialogar e formar opiniões através da imagem e texto, transformando o pensamento fracassado - o humor surge como um recurso para representar e criticar o comportamento de grupos de uma sociedade elitizada e opressora (QUEIROZ, 2010, p. 14). Para Joly (2007) a imagem sempre esteve presente na vida humana. A criação da imagem é uma necessidade de expressão do homem - um processo de expressão e comunicação, a imagem é um meio de comunicação que está presente desde os primórdios do homem:

No início, havia a imagem. Para onde quer que nos viremos, existe a imagem. Por todo o lado através do mundo, o homem deixou vestígios das suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos feitos na rocha e que vão desde os tempos mais remotos até a época moderna. Estes desenhos destinavam-se a comunicar mensagens e muitos deles destinavam-se a comunicar mensagens e muitos deles constituíram aquilo a que chamamos “os pré-anunciadores da escrita” utilizando

processos de descrição e representação que apenas retinham um desenvolvimento esquemático de representações reais (JOLY, 2007, p. 18).

A função da imagem é um instrumento de comunicação entre as pessoas, pode servir também como intercessão entre o homem e o próprio mundo: “como produção humana destinada a estabelecer uma relação com o mundo” (Idem). A necessidade de retratar traços fisionômicos exagerados, para Charles Baudelaire (1998) começa com o que está diante de nossos olhos, e o homem acaba por se assemelhar aquilo que gostaria de ser representados em belo e feio - a função da caricatura é dupla: o desenho e a ideia, o desenho violento e a ideia sarcástica e velada, revelada através do riso. Seus problemas, suas cóleras e seus sofrimentos são expressos no traço, e ao observamos as caricaturas realizadas por Chrispim do Amaral e pelos demais artistas a caricatura sempre estava interligada com os problemas humanos. “O que não agrada, envergonha, é transformado em grotesco” (BAUDELAIRE, 1998, p. 19), para Baudelaire (1998) observou na comicidade, no ponto de vista artístico, uma imitação, grotesco, uma criação. O cômico é uma imitação mesclada de uma faculdade criadora, ou seja, de uma idealidade artística, relacionada com a faculdade imitadora de elementos preexistentes na natureza (Idem).

Chrispim do Amaral (1852-1911) nasceu em Olinda, Pernambuco, foi pintor, escritor, caricaturista, cenógrafo, ator, músico, e outras várias atividades que desempenhou no Brasil. É imprescindível, de início, falar que era negro e viveu numa época onde a cor da pele era determinante dentro da sociedade. Chrispim do Amaral, entretanto, rompeu essas barreiras e se mostrou tão importante no cenário artístico brasileiro quanto os demais que viveram em seu tempo.

Ao nos debruçarmos sobre sua vida nos deparamos com uma série de informações a respeito de luta pelos seus direitos e ideais políticos. Fundou duas importantes revistas de cunho satírico - *A Semana Ilustrada* (1887), em Belém do Pará, e *O Malho* (1902), no Rio de Janeiro, atuando nelas através da escrita e do desenho, Chrispim estudou com diversos artistas, chegando a morar na Europa, buscando aperfeiçoar-se na sua arte e procurando reconhecimento dentro de uma sociedade que ditava aceitação através dos cânones artísticos.



Figura 1 – Chrispim do Amaral. Fonte: Revista da Semana ed. 6. 11 de dezembro de 1912. Rio de Janeiro. Homenagem à Chrispim do Amaral.

No começo do século XIX artistas negros e mulatos tinham que competir contra o preconceito racial para desenvolver suas atividades fora do âmbito que lhes era reservado. Embora já houvesse discursos, protestos e defesa em favor dos negros, a mentalidade em relação da atuação do negro na sociedade ainda era muito desanimadora. A autora Celia M. de Azevedo, em sua obra *Onda Negra Medo Branco* (1987), relata através de documentos e periódicos a atuação do negro no Brasil no período pós-abolição e a crescente imigração de trabalhadores europeus. Em seu texto, sobre denúncia e racismo, temos o seguinte relato: “Na festa da Boa Morte, em Limeira, apreciamos a música sendo regido pelo Marques, ele pretinho maneando a batuta e chamando a diversos brancos, músicos, a obediência do compasso. [...] Que grande coisa é a inteligência!” (AZEVEDO, 1987, p. 239).

Um músico regente e negro comandando uma orquestra de homens brancos. Azevedo (1987) ressalta que notavelmente há uma inversão do tradicional branco sobre o negro. “Negro, porém inteligente. Negro só é reconhecido provando que desde que seja dotada de saberes e que estes sejam reconhecidos pelos brancos, o negro pode sobressair socialmente” (Idem).

Após a abolição, a proclamação da República quase nada contribuiu para a melhoria dessa situação. Para Leite (1940), negros e mulatos foram entregues ao seu próprio destino, tendo de competir em condições de grande desvantagem com a recente mão-de-obra trazida da Europa, e ainda pesando sobre si o “implacável preconceito racial, ostensivo ou o mais das vezes mal dissimulado, não admira que nossos melhores artistas negros ou mulatos tenham levado a existência miserável” (LEITE, 1940, p. 15). Ainda



Figura 2 – Pano de Boca do Teatro Amazonas atribuído a Chrispim do Amaral (1858–1911). Óleo sobre lona crua 10,50m X 6,40m. Sala de espetáculos do Teatro Amazonas. Fonte: Acervo pessoal.

houve no Brasil uma busca para se equiparar aos centros hegemônicos, como a França – ocorrendo então o remodelamento do espaço urbano e social das cidades brasileiras, afastando geograficamente os negros e mulatos do espaço da elite dos brancos. É nesse momento que a figura de Chrispim do Amaral aparece destoante no cenário artístico e cultural de importantes cidades, como as cidades nortistas de Manaus e Belém, além de Recife e Rio de Janeiro. Essas conquistas que ele obteve certamente decorreram da busca pela aprovação nos grandes centros que lhe poderiam abrir as portas.

Durante o século XIX as cidades de Manaus e Belém viveram o seu apogeu econômico graças à extração e à comercialização do látex da árvore *Hevea Brasilienses*, mais conhecida como a seringueira. Com o crescimento da economia, ocorreram significativas mudanças no cenário arquitetônico e social e na vida da população dessas cidades. Belém e Manaus foram as duas

principais cidades que se beneficiaram dessa comercialização, e entre os maiores símbolos que representam sua riqueza estão o Teatro de Nossa Senhora da Paz e o Teatro Amazonas. Atraídos por esse *boom* econômico que cercou o Norte do país, muitos artistas – como decoradores, desenhistas, pintores, escultores – se dirigiram para essas cidades em busca de melhores oportunidades. Foi entre esses artistas que se destacou o jovem pernambucano Chrispim do Amaral. Conhecido por seus variados talentos chegou à cidade de Belém aos dezoito anos, junto com a Companhia Teatral de Vicente Pontes de Oliveira, permanecendo durante seis anos na capital paraense e logo em seguida partiu para Manaus, chegando a trabalhar como decorador nos teatros locais. Na cidade de Manaus foi contratado pelo governador do Amazonas, Eduardo Gonçalves Ribeiro, que lhe incumbiu dos serviços de decoração do Teatro Amazonas. Ficou encarregado da aquisição da mobília,

mecanismo do palco, confecção do pano de boca⁴ e a subcontratação dos artistas italianos para a decoração do salão nobre.

Teixeira Leite cita que Amaral retornou a sua cidade natal por poucos meses e em seguida voltou a Belém, onde residiu por mais dois anos, de onde posteriormente partiu para a França (LEITE, 1940, p. 143). Em Paris, trabalhou em um dos jornais humorísticos mais prestigiados da época, *La Caricature*. No jornal francês a sua desenvoltura com caricaturista é notável. Em uma de suas publicações ficou internacionalmente famoso com a charge *Dum-Dum*, “representando a rainha Vitória presa, como uma criancinha, debaixo do braço de Paul Kruger, que lhe sofraldava a saia e batia palmada” - a caricatura fazia alusão às balas explosivas do exército inglês e uma das primeiras derrotas britânicas. A divertida charge infelizmente lhe causou um processo⁵ da justiça francesa contra o editor e o caricaturista, sendo condenado a três anos de prisão (Idem).

Logo após a esse escândalo, retornou para o Brasil antes mesmo de cumprir a sentença. No Rio de Janeiro desempenhou diversas funções como cenógrafo e retomou a sua carreira jornalística fundando diversos jornais como *O Malho* (1902), *A Avenida* (1903) e o *Pau* (1905).

O ESTAFETA

A mídia impressa nessa altura (1887) já se consolidava como um grande veículo de comunicação e de livre pensamento sobre uma grande diversidade de problemáticas sociais. Os desenhos realizados por Chrispim do Amaral elucidam uma série de comportamentos, do povo e cada época, anúncios de lojas, e fazem crítica política ao que ocorria na sociedade do século XIX. Utilizando a técnica de caricaturar - exagerar os traços fisionômicos característico da figura com a intenção de divertir, criticar e reportar.

No ramo jornalístico, de acordo com Salles (1991, p. 09), o jornal *O Estafeta*, publicado em 1879, na cidade de Belém, tem como edição e lançamento do próprio Chrispim do Amaral. Com desenhos bem feitos, traços firmes e precisos, desenhava figuras humanas - personalidades da época, e aplicava em segundo plano espaços da cidade de Belém. Influenciado pela litografia do alemão Karl Wiegandt⁶ e do caricaturista Angelo Agostini, o jornal apenas contou com



Figura 3 – *Dum-dum*. Caricatura da Rainha Vitória, reeditada e republicada no jornal francês *Le Petite Journal* em 20 de agosto de 1905.

apenas duas edições, marcando o surgimento do artista no universo das caricaturas. As assinaturas que Chrispim do Amaral adotou, inicialmente, na primeira publicação de *O Estafeta* foram identificadas somente por um X. Logo na segunda edição, ele adota o pseudônimo de *Puck*. A escolha de *Puck* não é por acaso – é um dos personagens de William Shakespeare no conto *Sonho de Uma Noite de Verão*; um ser mitológico que habita nas florestas, de caráter brincalhão e travesso:

Eu sou, realmente, o ledo vagabundoso noturno que brinquedo faço tudo, porque a todo instante de Oberon deixo alegre o semblante. Como ele ri gostoso, ao ver o efeito, sobre um cavalo gordo, do meu jeito de relinchar qual égua jovem e calorosa. [...] A sábia tia às vezes, numa história de enredo triste e perenal memória, pensa me ter, qual banquinho à mão; então me afasto, e bum! Vai ela ao chão, e enxertando na história um dispare reclame em altas vozes o alfaiate, sem parar de tossir. Em gargalhadas as comadres rebentam, de malvadas, saltam de gozo e juram, da janela, não terem visto uma hora como aquela (SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma Noite de Verão*. Tradução de Jean Melville. Editora Martin Claret: São Paulo, 2005, p. 27).



Figura 4 – Vantagens da Procissão. Fonte: *O Estafeta* (1887) Ano 1, n. 1.

Através da obra gráfica de Crispim do Amaral nos deparamos com as inquietudes e problemas que ocorriam na sociedade do século XIX. Uma das maneiras de mostrar e criticar a sociedade e a elite paraense foi através dos semanários ilustrados:

A (há) gangrena em ambos. A sátira é o cautério mais enérgico, oferece o laborioso crítico. A pena e o lápis, os únicos instrumentos cirúrgicos com que, em nome da medicina moral, abre caminhos a amputação. (...) Cumpre que ela não se mantenha eternamente escrava de paixões ruins, nem dela faça monopólio a especulação política, que, intervendo a missão, constrange-a ao papel de corruptor do sentimento público. (...) Sem compromisso de outra ordem, que o amor da verdade e da justiça, o *Estafeta* usará do mesmo rigor, quer para gregos quer para troyanos. (*O Estafeta*. Belém, 6 de abril de 1897. Ano 01. N. 1).

Entre as críticas estava o comportamento paraense com relação à religiosidade. Em uma série de desenhos que intitulou “vantagens da procissão”, Crispim ridicularizou os hábitos de falso moralismo religioso da sociedade. A impressão era feita em pedra litográfica e a tipografia ficava a cargo de A. Campbell. Crispim do Amaral e Campbell⁷ sempre estiveram à frente das causas republicanas e abolicionistas, e através do semanário “empenhou-se nas campanhas da reforma social e política, na abolição da escravatura e propaganda republicana” e “foi um dos pioneiros na ilustração na imprensa do Pará” (SALLES, 1992, p. 11).

Com o surgimento da mídia impressa, para Burke (2004), a consciência popular política foi

estimulada pela difusão de impressos satíricos. Sabe-se que as imagens têm um poder de influência e construção do discurso popular (BURKE, 2004 p. 47). Neste caso, o recurso da mídia é de extrema importância para a dissolução dos pontos de vista hegemônicos. Tanto o *Estafeta* como a *Semana Ilustrada* surgem como meio de contraposição aos grandes jornais, abrindo um caminho para a emancipação do pensamento que detinham estes veículos.

A questão racial também estava incutida abertamente nas páginas de *A Semana Ilustrada*. Entre as imagens realizadas por Chrispim do Amaral, a cena abaixo é uma das mais polêmicas para a época. Na imagem, há das representações masculinas, homem negro e um homem branco - ambos estão abraçados e se beijando. Segue a seguinte legenda: "Já recebeste tua carta, agora recebe este abraço; não é por teres cabelo de pimenta-do-reino⁸ que deixaras de ser cidadão. Seja homem". A imagem refere-se aos negros que receberam a carta de alforria, mas não estavam inseridos dentro da sociedade. Vicente Salles (1971)⁹ aponta que grande parte dos libertos se concentrava na capital paraense, mas viviam de maneira marginalizada, em condições precárias.

Os libertos estavam jogados a própria sorte: sem bens e sem empregos, os libertos, dentro de uma cidade ainda com hábitos da colônia, eram tidos como a "classe infame e degradados" (Idem). Antes mesmo da abolição da escravidão, os movimentos abolicionistas desempenharam um papel fundamental para a emancipação do negro¹⁰. A legenda que Chrispim do Amaral fornece é justamente um discurso que, apesar do preconceito racial perante a sociedade e, por ter recebido a "liberdade de outro", afirma que apesar de todas essas circunstâncias é de fato um homem e tem os mesmos direitos e deveres. Para Eugène Enriquez (2006)¹¹, a partir do séc. XIX, com o discurso de emancipação e o progresso humano, afirmar-se a ideia de que um indivíduo podia tornar-se um sujeito de direito: sujeitos às suas ações e, sobretudo, que fosse reconhecido como tendo o direito, como ser humano e como cidadão de um país, gozar da totalidade dos direitos acordados ao conjunto dos cidadãos nacionais ou ao conjunto dos homens residentes num território. O sujeito de direito era, pois, um indivíduo considerado, respeitado frente a todos



Figura 5 – Detalhe em pormenor. *A Semana Ilustrada*, 29 de agosto de 1887. Ano 1, n. 9.

os outros e que estava sob a proteção de uma lei semelhante para todos.

Outra interpretação da imagem acima está ligada ao fato de uma "falsa liberdade" (PALHA, 2011), em sua pesquisa, analisa que as concessões de alforrias na primeira metade do século XIX, fazia parte da política senhorial de domínio ou controle sobre o escravo. A promessa de uma futura liberdade criava uma relação caracterizada pela obediência e fidelidade escrava com o seu "dono", formando assim uma espécie de "controle silencioso sobre os espíritos revoltosos de escravos que anelavam a liberdade" (PALHA, 2011, p. 133 apud TEIXEIRA, 2004, p. 237). Portanto, a carta de alforria, acabou em muitos casos, como uma prática de controle social sobre os escravos.

Sobre a sua obra gráfica presente no Pará, mais especificamente *A Semana Ilustrada* (1887-1888), conseguiu alcançar notoriedade na cidade belenense através das caricaturas e do humor de seus textos. Vimos como exploravam com sucesso as temáticas sociais, de políticas públicas, da escravidão e racismo e os hábitos de uma sociedade provinciana.

Seus ideais políticos (sejam eles referentes ao apoio à monarquia ou à república) nunca foram de fato específicos¹² - apesar de simpatizar com os ideais republicanos franceses, não se percebeu no conjunto de caricaturas encontradas uma definição clara sobre essa questão. Mas sabe-se que lutava pela causa abolicionista, participando de concertos, carreatas em prol da libertação do homem preso pelos próprios homens.

A sua grande marca contra essa opressão foi o traço, que possibilitou denunciar os maus-tratos contra negros e recém-libertos da escravidão que perdurou durante séculos na história do país. Denunciou e levantou questões contra todos esses problemas como via de formar opiniões. Investigar seu passado é prova viva de uma constante luta contra uma sociedade que favorecia apenas uma elite; Crispim do Amaral procurou meios emancipatórios para o homem negro do século XIX. Vicente Salles, o grande pesquisador paraense que deixou um legado importantíssimo para a historiografia de artistas negros brasileiros, organizou diversos artigos para o jornal *A Província do Pará*, intitulado *O Traço da troça ou o desenho, de humor no Grão-Pará*. Embora não finalizado, este material se encontra organizado e disponível em um volume na Biblioteca do Museu da Universidade do Pará. Salles, com esse trabalho, deixou clara a importância do ativismo de Crispim do Amaral contra a escravidão no Brasil, ganhando notoriedade através do humor pensante.

As caricaturas realizadas por Amaral sempre eram voltadas para a sátira, mas partes desses desenhos revelam uma "inspiração" aos moldes dos jornais caricatos franceses. A prática da caricatura foi uma arma poderosa contra os sistemas políticos e sociais durante a Revolução Francesa. Aliás, o molde jornalístico com a caricatura foi implementado por Charles Philipon, editor do jornal *La Caricature* (fundado em 1830) - nesse mesmo jornal Crispim do Amaral trabalhou no ano de 1900 - satirizando políticos e costumes do cotidiano e dando voz a quem precisava.

NOTAS

1. SALLES, 1992-1993. (Coletânea de escritos reunidos pelo próprio autor).

2. Confundindo o conceito de modernidade com a ideia de contemporaneidade. (OLIVEN, 2001, p. 03).

3. SALLES, 1992. (Coletâneas de escritos reunidos pelo próprio autor)

4. Entre os trabalhos desenvolvidos por Crispim do Amaral destacam-se os panos de bocas pintados para o Teatro Amazonas - *A Alegoria do Encontro das Águas* (executado aproximadamente em 1895); e para o Teatro da Paz - *A Alegoria da República* (1889).

5. Essa caricatura (*Dum-dum*) representando a Rainha Vitória não foi a única. Em diversas publicações da revista francesa *La Caricature* Crispim do Amaral desenhou jocosamente nas primeiras páginas a Rainha Vitória.

6. Hans-Karl Wiegandt (Colônia 1841 - Belém 1908). Artista litógrafo alemão jornalista e caricaturista. Chegou ao Brasil por volta do ano de 1868, residindo primeiramente em Recife. Iniciou os seus trabalhos como litógrafo em 1869, associando-se com W. de Melo Lins, fundando o jornal *A Careta* - de cunho caricato, sendo ilustrado totalmente por Wiegandt. No seguinte, em 1870, muda-se para o Pará para abrir uma empresa de litografia. A permanência de Wiegandt na cidade belenense marcou o surgimento da imprensa ilustrada através da litografia. De acordo com Martins e tal (2018), Wiegandt foi fundamental para o desenvolvimento da indústria gráfica paraense. Publicou o semanário dominical *O Puraquê* (1878), e trabalhou com diversos artistas, imprimindo trabalhos para Crispim do Amaral, Leon Righini. Com o advento da República, Wiegandt alcançou maior prestígio, sendo nomeado professor de desenho da Escola Normal e fundou a Sociedade Propagadora do Ensino (1895). Faleceu em Belém no ano de 1908. SALLES, 1992.

7. João Archibald Campbell (1840-1924) Jornalista e caricaturista, natural da cidade de Belém é considerado o grande incentivador da caricatura no Grão-Pará. Filho de escoceses inicialmente trabalhou como comerciante, mas se enveredou pelo jornalismo cotidiano, comercial e político. Investiu na publicação e manutenção de vários jornais (SALLES, 1992).

8. Termo pejorativo para referir-se aos cabelos dos meninos, os quais, sempre curto constituíam minúsculos pontinhos pretos separados na cabeça.

COSTA, Rogéria de Paula. "Não quero ser branca não. Só quero um cabelo bom, cabelo bonito!": performances de corpos/cabelos de adolescentes negras em práticas informais de letramento / Rogéria Costa de Paula. -- Campinas, SP, 2010. Orientador Marilda do Couto Cavalcanti. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

9. SALLES, Vicente. O Negro no Pará. Fundação Getúlio Vargas: Coleção Amazônica. Série José Veríssimo. Universidade Federal do Pará, Belém: 1971.

10. Apesar dos problemas mediante a toda essa situação racial, a massa dos libertos, mostrando as suas insatisfações, chegou a alcançar níveis de politização, chegando até preocupar grandes esferas políticas dentro da sociedade (Idem, p. 304).

11. ENRIQUEZ (2006).

12. Deixo essa indagação para o leitor, pois a bolsa de estudos de Chrispim do Amaral fora financiada pela monarquia, além de o artista desenhar e publicar homenagens póstumas para o Imperador Dom Pedro II.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda Negra Medo Branco**: O negro no imaginário das elites no século XIX. Coleção Oficinas de História, vol. 06 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra ed. 1987.

BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutemberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 2004.

COSTA, Rogéria de Paula. **"Não quero ser branca não. Só quero um cabelo bom, cabelo bonito!"**: performances de corpos/cabelos de adolescentes negras em práticas informais de letramento. Tese de Doutorado, Linguística Aplicada, Instituto de Estudos da Linguagem Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2010.

ENRIQUEZ, Eugène. O homem do século XXI: sujeito autônomo ou indivíduo descartável. **ERA-eletrônica Fundação Getúlio Vargas**, v.5, Artigo nº 10, São Paulo, 2006.

FALCÓN, Raúl Gustavo. **Um estudo de iconologia do Pano de Boca do Teatro Amazonas, atribuído**

a Chrispim do Amaral. Trabalho de Conclusão de Curso, Música, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2015.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Pintores Negros do Oitocentos**. Rio de Janeiro: E. Emanuel Araújo e Indústria de freios KNORR/MWM motores, 1988.

MESQUITA, Otoni. **Manaus História e Arquitetura (1852–1910)**. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2006.

PALHA, Bárbara da Fonseca. **A Escravidão Negra em Belém**: mercado, trabalho e liberdade (1810–1850). Dissertação de Mestrado, História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

PÁSCOA, Márcio. **A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850–1910)**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/FUNARTE, 1997.

SALLES, Vicente. **O Negro no Pará**. Fundação Getúlio Vargas: Coleção Amazônica. Série José Veríssimo. Universidade Federal do Pará, Belém: 1971.

SALLES, Vicente. **O traço da troça, ou o desenho de humor no Grão-Pará**. Belém. Coleção organizada pelo autor publicadas no jornal A Província do Pará entre os anos de 1992 a 1994. Belém, Acervo Vicente Salles.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; CARVALHO, José Murilo de (Org.). **História do Brasil Nação**: 1808–2010. Volume 2: A construção nacional (1830–1889) - A vida política. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; SALIBA, Elias Thomé (Org.). **História do Brasil Nação**: 1808–2010. Volume 3: A abertura para o mundo (1889–1930) – Cultura / as apostas na república. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SHAKESPEARE, Willian. **Sonho de uma Noite de Verão**. Tradução de Jean Melville. Editora Martin Claret: São Paulo, 2005.

PERIÓDICOS

A Semana Ilustrada, Belém, 29 de agosto de 1887. Ano 1, n. 9.

Diário de Notícias, Belém 24 de julho de 1883.

Le Petite Journal. Paris 20 de agosto de 1905.

O Estafeta. Belém 6 de abril de 1879. Ano 01. N.1.

Revista da Semana. Rio de Janeiro 11 de dezembro de 1912. ed. 6.

SOBRE O AUTOR

Mestre em Letras e Artes (UEA); Graduado em Licenciatura em Música (UEA). Atuou como violinista na Orquestra Barroca do Amazonas 2012–2018. Participou na gravação de quatro CDs com repertório de música Luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX: “Ópera no Brasil colonial”, Belém, em 2012; *Dramma - Galants Arias and Concerts of the Luso-Brazilian Eigtheenth Century*, Lisboa, Portugal, em 2014; CD no Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora em 2015; e o quarto CD com repertório do Barroco Colonial Brasileiro, em Goiânia (2017). E-mail: rgustavofalcon@gmail.com

DIMENSÃO ESTÉTICA EM TORNO DA PRODUÇÃO LÍRICA DE GAMA MALCHER

AESTHETIC DIMENSIONS AROUND THE GAMA MALCHER OPERATIC WORKS

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa
UEA

Resumo

Este artigo faz uma síntese interpretativa da obra lírica de José Cândido da Gama Malcher (1853–1921), nomeadamente as suas óperas *Bug Jargal* (1890) e *Jara* (1895), estreadas no Teatro da Paz. Para isso, foi traçado um resumo da atividade teatral musical da Amazônia que antecedeu a participação de Malcher, assim como se evidenciam aspectos estruturais da organização das temporadas líricas do Teatro da Paz durante o período de 1880 a 1907, referentes ao Período da Borracha. Também são identificadas as fontes de Malcher que o inspiraram em ambas as óperas, de modo a conectá-lo com o contexto mais alargado das correntes estéticas e estilísticas da arte ocidental no século XIX.

Palavras-chave:

Gama Malcher; Ópera; Amazônia; Belém; Teatro da Paz.

O descobrimento de meios tecnológicos, que favorecessem o uso da borracha silvestre, impulsionaram a economia do norte brasileiro, a partir de meados do século XIX, até seu declínio em finais da primeira década do século XX. Os recursos financeiros recebidos, anualmente, pelas províncias do norte se multiplicaram de maneira impressionante. Desta forma, criaram-se as condições para fazer reformas urbanas significativas. Foi intentada uma política de colonização de terras nas províncias do Pará e Amazonas, causando grande imigração interna e externa, especialmente do nordeste do Brasil, e de pessoas oriundas da Europa. Os programas educativos que se empregaram para que a instrução pública alcançasse altos níveis de inclusão social lograram êxito, especialmente

Abstract

This article brings an interpretative synthesis of José Cândido Gama Malcher's (1853–1921) operatic works, 'Bug Jargal' (1890) and 'Jara' (1895), premiered in Teatro da Paz. For this purpose it was tracked the operatic background in Amazon before Malcher, as the evidences of structural aspects of Teatro da Paz lyric seasons in the Rubber Boom (1880–1907). The Malcher sources for both operas are also identified, in a such way for connect him to the most large context of XIXth century aesthetic and stylistic Western Art.

Keywords:

Gama Malcher; Opera; Amazon; Belém; Teatro da Paz.

na recentemente criada província do Amazonas, outrora uma capitania cujas terras estavam dentro do Grão Pará¹.

A região já contava com uma vida cultural muito antes do ciclo gomífero começar a modernizar a Amazônia. É muito provável que tenha recebido, em seu passado setecentista, um fluxo maior de óperas e gêneros assemelhados, se consideradas as notícias escassas que despontam aqui e ali. Segundo o Bispo João Queiroz (1760–63), sabe-se que entre 1761 e 1762 funcionava um teatro em Belém, de cujas comédias ali encenadas destacava de modo crítico a autoria das óperas com texto de Antonio José da Silva (1705–1739), o Judeu (QUEIROZ, 1961, p. 405). Traduções do célebre libretista Metastasio foram levadas à cena em Vila Nova de Mazagão no ano de 1777, por ocasião da

aclamação de D. Maria I (PALMA MUNIZ, 1916, p. 424), sem que se saiba a autoria da eventual música que se agregou a estes textos². Décadas mais tarde, pelo nascimento de Maria Thereza, Princesa da Beira, foram representados no Teatro do Pará – obra do arquiteto Antonio Landi (1713–1791), mandada construir por João Pereira Caldas (1724–1794) - outros títulos em moldes semelhantes aos vistos em Mazagão; tratavam-se das óperas *Ezio em Roma* e *Zenobia*³, da comédia *A beata fingida*, do drama pastoril *Pastores do Amazonas*, de Bento Aranha (1769–1811) e de um drama recitado de autoria de José Eugênio de Aragão e Lima (1794, p. 03).

Pouco mais se sabe de representações no atual território da Amazônia, durante o Antigo Regime. Com as diversas revoltas regionais no período pós-Independência e a vida da Corte em suspenso durante a Regência, foi necessário esperar até meados do século XIX para as principais capitais brasileiras reiniciarem o contato com a ópera. A retomada de funções operísticas no Rio de Janeiro, a partir de 1844, acompanhada da chegada de companhias artísticas também para Recife e Salvador em 1845, aqueceu a atividade lírica no país. Logo em 1855, a cidade de São Luiz, no vizinho estado do Maranhão, recebeu sua primeira temporada, mas no Pará isto ainda demoraria por acontecer. Efetivamente, até 1880, de natureza operística, Belém só assistiu a recitais líricos de artistas que haviam circulado por Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro.

Dentre as principais motivações para o incentivo que a governança de algumas províncias e a Corte concedeu à Ópera estão: o fomento à sociabilidade dos altos estratos, logo abrangendo estratos médios, em vista da subvenção dos espetáculos; o aspecto educativo do gênero, quer pelo seu texto ou música; a formação de novos hábitos, sobretudo, ao estender a vida em público para o horário noturno; a dinâmica comercial associada ao espetáculo e à vida noturna; e a dimensão artística profissional com a entrada de novas e variadas tendências estéticas em expressões artísticas diferentes.

O jovem imperador esteve sempre desejoso de dialogar com as primeiras nações do mundo ocidental em condições de igualdade e intentou uma política cultural que pode ser relacionada

com o que se passou nas províncias prósperas do país. Assim, como Pedro II deu atenção a criação de uma Ópera Nacional, começaram a abrir suas portas muitos teatros provinciais e neles seguiu-se um fluxo constante de companhias dramáticas e musicais. Como disse o eminente botânico Barbosa Rodrigues que viveu em Manaus no século XIX:

A força moral de uma nação não se determina só pelo número de seus soldados ou de seus vasos de guerra, pelo incremento de seu comércio e de sua indústria, mas principalmente pelo grão a que tem atingido as sciencias, as letras e as artes (RODRIGUES, 1892, p. V).

Foi, portanto, neste ímpeto que surgiu o Teatro da Paz, de Belém do Pará. Também porque, nesse caso, já não era possível pensar em uma demanda pública por espetáculos teatrais de diversos gêneros para serem colocados em pequenos espaços, sem as condições necessárias que exigiam as companhias itinerantes. Sua inauguração, em fevereiro de 1878, foi seguida de uma larga temporada de teatro declamado pela Companhia Dramática de Vicente Pontes de Oliveira (1834/5–1882). O mesmo empresário ocuparia ainda a pauta do Teatro da Paz no primeiro semestre do seguinte ano de 1879, com a mesma companhia, gozando de um contrato de cinco anos, acordo que ficaria abalado pela dispensa do elenco e a falta de perspectiva de se reorganizar a tempo. Foi nessa oportunidade que se formou uma Associação Lírica Paraense, para buscar, junto ao empresário Tomas Passini, uma companhia lírica.

Assim, a primeira temporada lírica do Teatro da Paz começou em 7 de agosto de 1880, com *Ernani*, de Verdi, “espetáculo em festejo para inaugurar a ópera italiana nesta capital” (O Liberal do Pará, 7 ago. 1880). Desta data até 22 de outubro do ano de 1880, o público do Teatro da Paz assistiu aproximadamente quatro dezenas de espetáculos, entre récitas de assinaturas e extraordinárias, com um cartelão de nove óperas, sendo quatro delas de Verdi, *Ernani*, *Il trovatore*, *Un ballo in maschera* e *Rigoletto*, e as demais de Donizetti, *La favorita* e *Lucrezia Borgia*, de Bellini, representado pela *Norma*, de Marchetti, com seu *Ruy Blas* e Carlos Gomes, com *Il Guarany*.

A esta temporada inaugural lhe seguiram outras quatro estações anuais de grupos operísticos,

período em que se destaca a estreia de *Idália* (1881), do paraense Henrique Eulálio Gurjão (1834–1885), além da vinda de cantores de maior nomeada e de um enriquecimento do repertório com mais estreias.

O Teatro da Paz passou por uma reforma de poucos anos, em fins desta mesma década, ante de voltarem as temporadas líricas ao seu palco. Quando isto aconteceu, já se vivia a etapa republicana e, a partir de 1890, se desenvolveu uma boa sequência de espetáculos líricos, embora nem sempre anual, que durou até 1907. Nesta altura, os palcos de Manaus, inicialmente o Éden-Theatro e depois o Teatro Amazonas, passaram a acompanhar o movimento lírico do Teatro da Paz, compartilhando companhias, artistas e repertório.

Considerado o conjunto das temporadas destes quase trinta anos em Belém, pode-se perceber que as companhias traziam quase sempre repertório consolidado e pequeno número de cantores famosos e experientes, para atrair os subsídios públicos diretamente do governo provincial ou estatal, e também das respectivas associações líricas do Amazonas e do Pará. Mas estes nomes não conseguiriam envergar meses de apresentações consecutivas, com repertório de 10 a 20 títulos, sem se revezar com cantores mais jovens, que tivessem voz e talento para segurar a alta demanda.

Assim, a região assistiu a intérpretes excepcionais, tanto na condição de nomes afamados, como Adele Bianchi Montaldo, Carlo Bulterini, Giulio Ugolini, Franco Cardinali e Tina Poli Randaccio, como aqueles que já estavam construindo sua fama no percurso, como Libia Drog, Francesco Bonini, Gino Martinez Patti, ou o maestro Giorgio Polacco, dentre outros nomes reconhecidos da lírica internacional daqueles dias. Sem embargo, também era importante que estas companhias tivessem jovens cantores, saídos dos teatros italianos e europeus de porte médio ou superior, de onde se destacavam por seus dotes musicais e dramáticos. Muitos deles tiveram passagens rápidas e fulgurantes, alguns alcançando o topo da carreira muito rapidamente para desaparecer repentinamente como Alessandro Arcangeli e Antio Ceppi, outros que tiveram uma enorme aceitação popular, sem jamais ter se encaixado nos palcos famosos, como Amalia Agostoni. Mas,

a grande maioria tinha muita prática e antes de chegar à Amazônia já tinha um percurso pontuado por muitas apresentações e em boas casas.

Estas temporadas das capitais do norte brasileiro tinham como uma dúzia ou uma vintena de títulos apresentados em cinco, seis, sete dezenas de recitais em um espaço de tempo que podia ser como de dois a cinco meses. Por vezes, uma temporada tinha vinte títulos em menos de dois meses, sem repetições, como decorreu em 1905, o que já é uma façanha.

Cada temporada tinha um acertado equilíbrio estético. No século XIX, seguiu sendo assim: uma parte majoritária, algo perto de metade, das óperas assistidas era de Verdi e a outra parte reunia óperas dos compositores de *primo ottocento*, especialmente Donizetti, mas também Bellini e Rossini (De Bellini somente *Norma* e *Sonnambula*, assim com o de Rossini somente *Il barbiere di Siviglia*) somando-se a estes alguns poucos contemporâneos de Verdi que foram trazidos a estes espectadores do norte brasileiro, como Marchetti, Petrella e Ponchielli. Mas nem todas as óperas de Verdi entram nessa conta, mesmo que o autor contasse com predileção. Se considerado o período de 1880–1907, apenas 7 das 21 obras do autor eram levadas de modo recorrente nessas digressões: *Il trovatore*, *Ernani*, *La traviata*, *Rigoletto*, *La forza del destino*, *Macbeth* e *Otello*. Também para o caso de Donizetti, Bellini e Rossini, as companhias se ocuparam de selecionar os títulos que mais certamente renderiam nas bilheterias. Para o caso do primeiro estavam *Lucia di Lammermoor*, *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Linda di Chamounix*, *Poliuto* e *Maria di Rohan* e *Don Pasquale*, sendo várias delas apresentadas em somente uma temporada. Mas Bellini e Rossini foram muito menos divulgados entre os nortistas, sendo encenadas exclusivamente do primeiro a *Norma*, e ainda por uma temporada *La sonnambula*, enquanto do segundo somente *Il barbiere di Siviglia* sobreviveu.

Posteriormente, a partir de 1900, Puccini passou a ocupar um espaço preferencial no gosto do público de Manaus e Belém, sendo *La bohème* a sua primeira ópera nos palcos do norte, estreando-se em Belém em 1900 e Manaus em 1901. Com ele, alguns dos produtos de Mascagni, Leoncavallo e Giordano apareceram e assim aposentaram alguns

títulos dos autores precedentes. Mas destes três autores naturalistas, não se viu nada além de seus capolavori, respectivamente *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Fedora*; para o caso de Mascagni é notável que *Iris* tenha sido encenada, em vista da sua temática.

Também foram introduzidas as óperas de autores franceses, ainda que em sua corrente tradução italiana, como era costume nos palcos por onde passavam as companhias geralmente vindas da península. Assim foram assistidas duas óperas de Meyerbeer: *Les Huguenots* como *Gli Ugonotti*, versão com cortes habituais na partitura, e *L'africaine* como *L'africana*.

As últimas temporadas (1906 e 1907) foram de óperas em língua francesa, originais de autores italianos ou não, exceto *La bohème* e *Il Guarany* que eram traduções. A preferência do trabalho de Puccini é muito explicável, em virtude de haver outras traduções sendo tentadas à época. Mas a presença da bem sucedida ópera de Carlos Gomes está relacionada com outros elementos de suas próprias belezas e isso fez com que o empresário Joaquim Franco, responsável por estas temporadas francesas, e o regente de sua companhia, Edouard Boni, recorressem ao poeta, regente e professor de canto Jules Algier (c.1873–1933) para uma tradução exclusiva que foi estreada em Manaus e Belém (1907).

Na composição das temporadas do Teatro da Paz foi igualmente frequente que estivesse uma ópera de autor brasileiro incluída. Gomes e *Il Guarany* foram a primeira opção, repetindo-se em várias ocasiões e Belém a assistiu em 1880, 1883, 1892, 1894, 1896, 1900, 1901, 1905 e 1907. *Salvator Rosa* foi assistida somente uma vez, em 1882, não havendo nenhuma outra de Gomes que se tenha apresentado naquela altura. Mas os autores amazônicos, ou integrados à região, também foram incluídos na conta. Nesse caso, ou porque os contratos com os empresários teatrais exigiam uma ópera nacional, ou porque o compositor era ao mesmo tempo o empresário da companhia.

Além de Gurjão, que teve a oportunidade em 1881, o violoncelista e compositor Ettore Bosio (1862–1936), que viveu muitas décadas na região, pôde estrear *O Duque de Vizeu* em 1892, repetindo-a em 1893, e mais tarde *Ideale*, em 1900. Entretanto, o único dos compositores

paraenses que atuou como empresário para estrear seu trabalho foi José Cândido da Gama Malcher (1853–1921).

Filho de um médico que havia governado a província, interinamente, em três ocasiões, desde finais da década de 1870 até princípios da década seguinte, Malcher cumpriu desejo paterno cursando engenharia na Universidade de LeHigh, da Pensilvânia, Estados Unidos, de onde saiu em 1877 para estudar música em Milão. Estava de regresso a Belém em fins de 1881, havendo obtido a subvenção para a temporada lírica de 1882 no Teatro da Paz, favorecido por uma coincidência de fatores. Este sucesso não se deu somente por suas condições políticas e artísticas. Além de tudo, havia prometido estrear uma ópera de Carlos Gomes sob a direção do próprio autor, o que de fato aconteceu, quando Gomes veio para a estreia do *Salvator Rosa*.

A presença de Gomes em Belém no ano de 1882 foi de tal modo bem sucedida, que o compositor se tornou *impresario* e montou uma companhia itinerante no intuito de divulgar suas óperas. Esta começou a se exhibir em 1883 no Teatro da Paz, onde também fracassou por causa de dívidas e desacertos internos.

Neste meio tempo, Gama Malcher partiu novamente para Milão, com a idéia de concluir sua primeira ópera, intitulada *Bug Jargal*. Oscar Guanabario afirma que foi terminada de escrever em 1885 (O Paiz, 27 fev 1885). Ela demoraria cinco anos para estrear. Antes disso, em 1888, uma ária e uma romanza foram cantadas em concerto no Hotel Milan, em Milão, em 1888, perante a família real do Brasil; na ocasião, foi estreada no Teatro Dal Verme a ópera *Carmosina*, de João Gomes de Araújo, que havia sido bolsista de Pedro II na Itália.

A estreia de *Bug Jargal* aconteceu em 1890 no Teatro da Paz, quando Malcher surgiu como empresário da companhia subvencionado pelo governo do estado. A ópera seguiu para São Paulo, onde foi vista no Teatro São José, depois para o Rio de Janeiro, sendo levada no Teatro Fênix e no Teatro Lírico, tendo a empresa do compositor paraense falido ao fim da digressão carioca.

Malcher tornou a escrever uma ópera nos anos seguintes. *Jara* teve liberto publicado em 1894 e

estreou no Teatro da Paz somente em 1895, durante temporada subvencionada pelo governo do Pará e a Associação Lírica Paraense. Com seu fracasso empresarial, esta companhia não seguiu viagem para outro teatro e a segunda ópera de Malcher não alcançou nem sequer os caminhos da primeira.

A música de ambas sobreviveu. Na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro encontram-se as versões orquestra, para canto e piano e partes cava de *Bug Jargal*. Malcher dedicou a sua partitura orquestral da Jara ao conservatório musical do Pará⁴.

As duas óperas têm fortes compromissos com a inquietude estética da lírica de seu tempo. Enquanto as temporadas e o repertório que nelas se integrou visava a regularidade e a formação do gosto das plateias do norte brasileiro, as óperas de Malcher adotam valores que mostram que sua criação lírica intentava buscar padrões de linguagem próprios, a partir de modelos reconhecíveis.

Em *Bug Jargal* Malcher construiu muitos dualismos, talvez influenciado em sua juventude pelo célebre poema de Arrigo Boito, que foi o iniciador de uma nova corrente estética que alcançou Malcher. O **Dualismo** causou influências nas gerações de novos compositores a partir da década de 1870, chamados *scapigliati* e nesse caso Malcher se enquadra bem na corrente estética, o que inclui além do jogo dualista, maior participação da orquestra e da música sinfônica, com passagens descritivas e as articulações entre o real e o metafísico, dentre outros aspectos (KIMBELL, 1991, p. 571). O tema de *Bug Jargal* se inspira no primeiro romance de Victor Hugo, sobre o episódio histórico da independência do Haiti, sob um severo conflito de brancos e negros. O tema foi propositalmente escolhido por ser contundente na discussão do abolicionismo a ser implementado num Brasil escravagista e preconceituoso. Malcher dá ênfase ao caráter heroico do protagonista, mas, sobretudo, aos valores universais que deveriam medir os seres humanos ao invés da raça ou condição econômica, como o amor fraternal, a lealdade, o sentido de comunidade, o desejo de emancipação e a superação das convenções em busca de um bem maior.

Malcher foi buscar o seu libretto em Vincenzo Valle (1857-1890), também do círculo *scapigliati*,

Theatro da Paz
 Companhia Lyrica Italiana
Empreza--MALCHER

Pessoal artistico 72 figuras
Corpo de baile 8 dançarinas

Maestro regente da orchestra, sr.
 Napoleão Maffezzoli.

Quarta-feira, 17 de Setembro

23ª recita do contracto
(17ª recita de assignatura)

Será cantada pela 1ª vez
 n'esta capital a opera ballo em
 4 actos de Gama Malcher

Bug-Jargal

PERSONAGENS

Marie, filha de	Sr. Ada Bonner.
Antonio Dauverrey	Sr. Ferraioli.
Leopoldo Dauverrey	Sr. Checchini.
Bug-Jargal, príncipe africano e escravo	Sr. Bersani.
Irma, escrava	Sra. G. Cavalleri.
Biasú, chefe dos revoltosos	Sr. Ferraioli.

A sena passa-se na ilha de S. Dominges em 1790.
 Escravos, criados, selvagens, guerreiros e soldados.

BAILADOS

1º—No 1º quadro do 4º acto a dança característica africana dos quatros grupos.
 2º—A dança da Chica [do supplicio] pelo corpo de baile.

Granda marcha triumphar
 DO
Bug-Jargal
 illuminada a luz electrica.

N'esta marcha toma parte a banda de musica do Instituto Providencia, gentilmente offerecida pelo seu director, sr. maestro Aureliano Finto Gue

Figura 1 – Anúncio de estreia de Bug Jargal, onde se lê a distribuição do elenco, as partes onde constarão bailado, o uso de luz elétrica na grande marcha triunfal do Ato IV, além da ênfase que Malcher sempre dava ao fato da companhia ter 72 participantes e contar com corpo de baile de 8 pessoas. Fonte: Diário de Notícias, 17 set.1890.

que era também tradutor e cujo trabalho mais famoso foi *Labilia*, que obteve com a música de Niccola Spinelli (1865–1909) o segundo prêmio do célebre concurso da Casa Sonzogno, em que a vitoriosa *Cavalleria rusticana* começou fulgurante carreira. Malcher e Valle adotaram a forma do melodrama em quatro atos, que marcou a obra de Verdi e seus seguidores.

Em *Bug Jargal* a estrutura dos dois atos externos é semelhante e configurada ao contrário dos dois atos internos: o ato I começa com coro e encerra com solos, neste caso um dueto, assim como o ato IV. Atos II e III começam com solos e terminam com coros. Isto garante que os atos I e IV partam das tensões coletivas para tentar resoluções individuais, enquanto os atos II e III fazem o caminho oposto, saindo de um conflito individual crescendo para o âmbito coletivo. Sem dúvida os atos internos são o ápice de toda a tensão e o mais curioso é que a ópera não se encerra com um coro, uma ação heróica ou mesmo uma participação do personagem principal. Na verdade, quando chega a última cena Bug Jargal já morreu e seus feitos e exemplos são recordações dos sobreviventes. Há aqui uma visão naturalista muito particular, de que a vida não se acaba em grande, mas permanece na memória daqueles que nos recordam. O dualismo, seja ou não de tensão/resolução foi explorado de muitas maneiras em *Bug Jargal*.

Há as diferenças da sociedade branca, baseada em uma ordem familiar, pois os personagens brancos são todos de uma mesma família, e da sociedade negra mais heterogênea, unida por uma causa ideológica coletiva, que é a liberdade dos negros; fica evidente o choque entre os representantes do capitalismo patrimonialista hereditário e o coletivo dos despossuídos que buscam na força social a sua emancipação.

Há ainda exemplos duais maniqueístas, no conflito entre os bons e os maus, e entre os puros e impuros, que são as vozes agudas (heroicas) contra as vozes graves (sombrias), ou inclusive na divisão numérica de personagens, três de cada parte. Os brancos Maria (soprano), Leopoldo (barítono) e Antonio (baixo) são da família D’Auvergne. Antonio, colono tirânico, é pai de Maria, que é prometida de seu primo Leopoldo, um tenente das tropas francesas na possessão de Santo Domingo. Bug Jargal (tenor) é um líder negro desde seus

tempos de África, mas cai apaixonado por Maria depois de uma atitude de bondade dela para com ele. Irma (mezzo-soprano) é uma escrava enamorada de Bug Jargal e Biassu (baixo) é o vingativo líder negro.

Malcher e Valle criaram um personagem que não se encontra em Hugo. É a escrava Irma, um papel de mezzo que está escrito contralto na parte, e que às vezes tem saltos e agilidade mais comuns à tessitura de soprano. Talvez esta seja uma das partes transicionais da literatura operística em que se vê o nascimento da soprano dramática naturalista. Há mais neste sentido para explicar.

A parte poético-musical de Irma tem frases inacabadas, soltas, a farfalhar, e mesmo com gritos; tem cantáveis originais, construídos sobre danças da região do Pará (lundú e carimbó), onde transparecem os ritmos característicos e detalhes harmônicos fora da tradição tonal, insinuando o uso de pentatônicas. Tais recursos eram absolutamente novos, não apreciados antes nas referências da geração anterior de Malcher (Gomes, etc.), fazendo de Irma um personagem telúrico, fruto de um desejo do autor por um naturalismo nacionalista.

Esta elaboração com profundidade estético-filosófica tem sua razão de ser. Malcher foi um admirador confesso de Richard Wagner. Há um artigo que escreveu para publicação depois destas óperas, em que afirma ser Wagner “O maior vulto da música do nosso tempo” (SALLES, 2005, p. 243). Mais que declarar isto, ele escreveu um *leitmotiv* para cada um dos personagens de *Bug Jargal*, em certos casos até mais de um tema condutor. O conceito não deve aqui ser confundido com os temas recorrentes em uso na ópera italiana de seus antecessores mais conhecidos. Trata-se de um artifício de identidade emotiva, que logra atribuir à orquestra um papel semelhante de construção de caráter. A orquestra em *Bug Jargal* descreve uma guerra, as paixões, os rituais de sacrifício.

A orquestra também é fundamental em *Jara* pois toda a descrição da natureza é ela quem a representa, porque é a natureza a dimensão emotiva de *Jara*. Este tema pode ser uma intenção naturalista, mas tem contornos simbolistas muito fortes. A lenda da lara é muito conhecida hoje, mas tinha dispersão muito restrita na segunda metade do século XIX. Malcher tomou como

base uma publicação italiana pioneira, fruto do trabalho do geógrafo Ermanno Stradelli (1885). Este italiano, que herdara o título de conde, havia nascido em Borgotaro e se laureado em Direito, mas viveu pelos rios da Amazônia por décadas e compilou lendas indígenas, dando-lhes formato narrativo. *Eiara* foi então o título da narrativa e poema que Stradelli publicou, segundo ele uma variação de Oiara ou I-Yara, também usados. As dificuldades com a linguagem fonética e os sinais disponíveis preocuparam Stradelli a ponto de escrever um inédito dicionário de nheengatu (1929). A sua publicação feita em Vicenza está em italiano, porque seguramente ele queria divulgar seu conteúdo para o ambiente europeu. Mas ele recheia de palavras em nheengatu, não exatamente para dar cor local, mas introduzindo elementos culturais que deseja que sejam compreendidos a partir do idioma. Stradelli mostra a forte interação da Natureza com a concepção mítica da lara.

Stradelli conta que o tapuio Begiuchira se encantou de uma visão na selva: uma sedutora mulher desconhecida e seu canto inesquecível. Desde este dia não a esqueceu mais. Com seu coração sobressaltado, uma tristeza profunda e a ideia fixa naquela aparição, se tornou facilmente prisioneiro dos encantos da lara, que o arrasta para as profundezas das águas escuras dos rios. Stradelli disse ter ouvido a lenda da lara por todos os lugares da Amazônia onde esteve e também que era ela uma encarnação feminina de Boiassú ou Boiuna, serpente gigantesca destas terras, que por ver avançar os homens nos domínios da natureza, se transforma em uma bela mulher para destruí-los espiritualmente e fisicamente.

Malcher percebeu as associações e se valeu delas para sua ópera. Escrita em italiano, *Jara* também adota em certos trechos o idioma *nheengatu*. Isto poderia ser interpretado como um elemento naturalista e possivelmente ninguém falava o nheengatu nas plateias que assistiram a ópera. O nheengatu teria assim uma função proto-simbólica de diferenciar as linguagens e os povos, assim como suas condições existenciais. Esta dualidade não é um mero acaso. Como Stradelli já dissera, havia semelhanças com as ninfas, loreleis, ondinas e seres similares. Havia também elementos telúricos, muito regionais. Mas, sobretudo, se deve reconhecer que é uma história fantástica, com densidade psicológica e emotiva,

de grande dimensão simbólica, pois encarna etapas da *anima* no imaginário primitivo.

Para converter em ópera, houve um tratamento de libreto por parte de Fulvio Folgoni. Malcher afinal pouco se baseou nisso. Aproveitou trechos diretos da obra de Stradelli para retratar a pequenez e o isolamento do homem frente a grandiosidade da natureza que na Amazônia tem dimensões subjugadora, que o italiano muito atentamente descreve. A ópera tem somente quatro personagens. Jara e os índios Begiuchira, Sacchena e Ubira; este último, como Irma em *Bug Jargal*, é uma criação do compositor com vistas ao equilíbrio dramático e ao desenvolvimento estético. É Ubira quem fala em *nheengatu* e sua presença e tessitura vocal de barítono lhe dá um reforço dramático, o temor que todos têm das forças descomunais da natureza que estão representadas em Jara.

Parte desta ideia de força não é propriamente do personagem principal, ainda que Jara seja um papel de soprano dramático. É o poder da música orquestral com aspectos descritivos muito ricos e de mais responsabilidade na compreensão da peça que em *Bug Jargal*. Malcher escreveu música sinfônica para uma alvorada amazônica e outros momentos interludiais. A escrita da parte de Begiuchira, como foi a de Bug Jargal, se destina a um tenor lírico *spinto*. Mas enquanto Bug Jargal é um herói que sucumbe para dar o amor como resposta a um mundo conflitivo, Begiuchira sucumbe porque é a perda da pureza humana frente ao descobrimento de um amor destrutivo. Enquanto Bug Jargal vai descobrir o amor fraternal pelas atitudes de sua heroína, Maria, o índio Begiuchira que somente amava filialmente sua mãe Sachena, se vê, ao conhecer Jara, tomado pela chama corrosiva da paixão que o turva, como eram os pressupostos do mundo em *Bug Jargal*. A música de Begiuchira é como uma balada constante, de igualdade de formulação rítmica, pois sua vida se desenrolava assim até conhecer Jara. Mas nada se compara à elaboração musical que Malcher fez para a orquestra, evidenciando que o verdadeiro protagonista não foi antropomorfizado e domina a dramaturgia do início ao fim.

A estrutura de *Jara* é de prólogo e dois atos (segundo libreto e anotações da partitura também

foi assumida em algum momento como sendo em três atos) e sua extensão é pequena para os padrões de outrora, talvez influenciada pelas produções exitosas recentes de Mascagni e Leoncavallo. O prólogo de *Jara* por exemplo não tem mais do que uma rica introdução orquestral, o cantabile de Begiuchira e uma parte de coro.

Nas duas óperas as árias são raras e seu conceito é diferente dos antigos modelos. Isto porque o *recitativo melodramático* é a estrutura predominante, com *cantabili* inseridos sem divisões formais. Entretanto, enquanto *Bug Jargal* tem mudanças e agógicas em alta profusão, *Jara* é muito mais linear, ainda que isto não signifique monotonia de condições dinâmicas. Especialmente em *Bug Jargal* o planeamento tonal nunca é seguido por seu autor e troca constantemente. *Jara* é algo mais monolítica neste sentido, pois as intervenções fora da regra precisam causar impacto.

Bug Jargal chamou a atenção da imprensa da época, incluindo a da Itália⁵ por reunir elementos que recordavam outras óperas e autores, mas o crítico carioca Oscar Guanabarro, que escrevia em *O Paiz*, do Rio de Janeiro, admitiu que na verdade era muito difícil dizer a que escola estava filiado o autor (Op. cit.). A *Jara* por seu turno agradou a plateia do Teatro da Paz pelos coros, cenários e montagem:

O 3º ato resume com admirável engenho as melhores jóias musicais de toda a ópera, e prepara o espírito do espectador para um maravilhoso desenlace, que se realiza na surpreendente mutação para o quadro final. A *mis-en-scene* deste quadro é deveras original, representando o fantástico leito do Amazonas, com toda a riqueza do mundo dos mares. É aí que terá então lugar um esplêndido bailado, por um corpo de baile composto de *Ninfas, Nereidas, Naiades, Oceânides*, terminando por uma soberba apoteose à protagonista Yara, no seu fantástico reino, ornado de conchas, algas, pérolas, corais, etc. Aos múltiplos recursos de que dispõe a arte cenográfica, está reservada uma boa parte do efeito teatral da ópera, especialmente no cenário do quadro final, onde o pincel reproduz as belezas naturais com uma palheta enriquecida de caprichosas tintas, nos variados matizes dessa eterna primavera que margina as caudalosas águas do Rio-mar (A Época, 16 jul. 1895).

Mas quando a orquestra ficou tocando por longos minutos em cena aberta, mesmo que diante de uma representação do alvorecer amazônico, o efeito não parece ter sido o mesmo:

A má lembrança que teve o Maestro Malcher de fazer executar depois do intermezzo o prelúdio, gastando nisso perto de meia hora, em cena aberta e vazia, causou péssima impressão no público, que guardou completa frieza até o terminar do espetáculo (O Democrata, 8 maio 1895).

Malcher, sem as preocupações de outros compositores europeus, escreveu suas óperas à luz do ecletismo cultural que é muito visível e característico da arquitetura das capitais amazônicas. É afinal um modo particular de ver o caminho entre a tradição romântica e o modernismo, uma transição que adotava a scapigliatura e o wagnerismo, mas que estava em busca de respostas de cor nacional, regional e individual, apontando ao simbolismo, sem deslocar nenhuma das muitas vertentes da cultura desta parte do Brasil.

NOTAS

1. Uma efetiva política no ensino público do Amazonas foi iniciada em 1870. As crianças em idade de aprender as primeiras letras, que mais se destacavam em cada escola, obtinham subvenções para lograr estudos até a etapa liceal. Nesta fase, o aluno podia obter também subvenções para a conclusão do curso e escolher onde desejasse fazer sua graduação superior, dentre faculdades do Brasil ou de outros países. A província lhes custeava tudo. Depois de graduar pessoas em Direito e Medicina, dentre outros cursos, o Amazonas criou sua própria universidade em 1909.
2. Os títulos eram: *Enéas em Getúlia*, *Dido desesperada*, *destruição de Cartago*, *O mais heroico segredo ou Artaxerxes e Demofonte em Trácia*, que são prováveis versões de *Eneal nel Lazio*, *Didione abbandonata*, *Artaserse e Demofonte*. As versões traduzidas, quando levadas à cena, incorporavam música de vários autores, originalmente compostas para obras de outrem, até mesmo sobre textos diferentes.
3. *Ezio em Roma* é tradução direta de *Ezio*, de Metastasio, acrescentando-se personagens cômicos, assim como *Zenobia*, também do autor italiano e submetida ao mesmo processo de conversão ao gosto português do período.
4. *Bug Jargal* tem cotas 3269 y 3270 no citado arquivo, mas *Jara* não tem registro arquivístico.

5. A encenação no Pará foi criticada pela *Gazzeta Musicale di Milano*, publicada em 3 de novembro de 1890, por a-x).

REFERÊNCIAS

RODRIGUES, João Barbosa. Vellozia. **Contribuições do Museu Botânico do Amazonas**. 2ªed: Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1892.

KIMBELL, David. **Italian opera**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LIMA, José Eugénio de Aragão e. **Drama recitado no Theatro do Pará ao princípio das Operas, e Comedia nelle postas pelo Doutor Juiz Presidente da Camara, e Vereadores, do anno de 1793 em applauso do fausto nascimento de Sua Alteza Real a Serenissima Senhora D. Maria Thereza, Princeza da Beira, e presumptiva herdeira da Coroa de Portugal**. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1794.

MALCHER, José Cândido da Gama. **Jara**: leggenda amazônica, opera lyrics in tre atti/ parola e musica de maestro Gama Malcher/rappresentata La prima volta nel teatro DA PAZ AL PARÁ (Brasile) 1895. Milano: Moreo Virginio, 1894.

PALMA MUNIZ. **Annaes BAP. V. IX**, s.n. 1916.

QUEIROZ, Frei João de São José. **Visitas pastorais**: memórias / 1761 e 1762-1763. Rio de Janeiro: Melso, 1961.

SALLES, Vicente. **Maestro Gama Malcher**, Belém: UFPA, 2005.

STRADELLI, Ermanno. **Eiara**: leggenda tupi-guarani, Piacenza, Vincenzo Porta, 1885.

VALLE, Vincenzo. **Bug-Jargal**: melodramma in quattro atti / parole di Vincenzo Valle; musica del maestro J.C. Gama Malcher – Milano: Gattinoni, Alessandro, 1890.

MANUSCRITOS MUSICAIS

MALCHER, José Cândido da Gama. **Bug Jargal. Mellodrama in quatro atti**. Manuscrito depositado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MALCHER, José Cândido da Gama. **Jara. Opera in prologo e due atti**. Manuscrito pertencente ao Instituto Carlos Gomes, de Belém, Pará.

PERIÓDICOS

A Época, Belém. 16 de julho de 1895.

Diário de Notícias, Belém. 17 de setembro de 1890.

Gazzeta Musicale di Milano, Milão. 3 de novembro de 1890.

O Democrata, Belém. 8 de maio de 1895.

O Liberal do Pará, Belém. 7 de agosto de 1880.

O Paiz, Rio de Janeiro. 27 de fevereiro de 1891.

SOBRE O AUTOR

Márcio Páscoa é Doutor em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra, com Pós-Doutorado em Música pela UNICAMP, tendo igualmente Graduação em Música pela UNESP, onde também obteve o Mestrado em Artes. É autor de diversos livros, capítulos de livro e artigos em periódicos científicos indexados, no campo da história da música, teoria musical, iconografia musical, bem como história cultural, concentrando-se nos séculos XVIII e XIX, especialmente no Brasil, seu contexto e influências, com destaque para o Norte brasileiro. E-mail: mpascoa@uea.edu.br

A TRAJETÓRIA DE LIMA PENANTE E O ESPAÇO TEATRAL NO AMAZONAS NO SÉCULO XIX

LIMA PENANTE'S TRAJECTORY AND THEATRICAL CONTEXT IN AMAZONAS IN THE XIX CENTURY

**Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila
UNIRIO**

Resumo

Este artigo investiga a produção teatral no Amazonas, durante a segunda metade do século XIX, a partir do caminho percorrido pelo artista paraense José de Lima Penante e sua intensa atividade dedicada às artes da cena. A trajetória desse artista se mistura à história dos primeiros teatros levantados em Manaus. Sua vida conta os alicerces da arte dramática na capital do Amazonas. Portanto, este estudo desenvolve a linha temporal de Lima Penante, destacando suas produções, críticas ao seu trabalho de ator, apresentado em três épocas em que Penante permaneceu em Manaus, de 1867 a 1887.

Palavras-chave:

Teatro; Dramaturgia; Região Norte; Século XIX; José de Lima Penante

O acesso à memória da vida artística, especialmente a teatral, na cidade de Manaus durante o Período Imperial, pode se dar pelos periódicos de circulação local, encontrados na Biblioteca Pública do Estado do Amazonas e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, aqui em boa parte contemplada com a digitalização e disponibilização em seu *website*. Periódicos tais como o *Jornal do Amazonas* e o *Jornal do Commercio*, dentre outros de tiragem diária, ao lado daqueles especializados como *O Teatro* e *A Platéia*, fornecem a base documental das práticas cotidianas e o registro memorial de espaços, agentes, repertórios e recepção. São ainda muito importantes a documentação institucional provincial, sobretudo relatórios de agentes do Poder Público, e no campo literário, os relatos de viajantes diversos. Obviamente,

Abstract

This article investigates the theatrical production in Amazonas, during the second half of the 19th century, from the path taken by the paraense artist José de Lima Penante and his intense activity dedicated to the performing arts. The trajectory of this artist mixes with the history of the first theaters built in Manaus. His life tells the foundations of dramatic art in the capital of Amazonas. Therefore, this study develops the Lima Penante timeline, highlighting his productions, critical of his work as an actor, presented in three periods when Penante remained in Manaus, from 1867 to 1887.

Keywords:

Theater; Dramaturgy; Northern Brazil; XIX century; José de Lima Penante

pesquisas já existentes, algumas delas advindas de dissertações e teses, publicadas nas últimas décadas, ainda que poucas, auxiliam a tarefa.

Lima Penante nasceu em Belém, a 11 de setembro de 1840, mesma cidade onde faleceu, em 24 de julho de 1892, vítima de ataque cardíaco (SALLES, 2000). Seu pendor pelo teatro pode ter se desenvolvido desde menino, quando de sua provável participação com outras crianças em espetáculos da Sociedade Dramática Particular Philo-Talia (c.1852), criada na capital paraense pelas famílias Meninéa e Baena.

Já em 1859, Lima Penante se encontrava engajado na companhia do ator Antônio Maximiano da Costa, que atuava no Teatro Providência, de Belém, e com ela saiu a excursionar pelo Nordeste.

No Recife o grupo se incorporou à companhia de Germano Francisco de Oliveira, mas Lima Penante permaneceu com outros atores, juntando-se à empresa de Vicente Pontes de Oliveira, casado com uma das mais importantes atrizes do seu tempo, a portuguesa Manuela Lucci (SILVA, 1938). Após semanas em cartaz no Recife, Lima Penante seguiu para a Paraíba, onde fundou com alguns amigos o Ginásio Paraibano, pequeno teatro que precedeu o Teatro Santa Cruz, sobre o qual também se supõe ter participado de sua instalação (SILVA, 1938).

VARIEDADE CÔMICA: PRIMEIRAS APRESENTAÇÕES EM MANAUS

Para sua atividade teatral em Manaus, Penante ergueu o Teatro Variedade Cômica, assumido anos depois como o “primeiro teatro levantado no Amazonas”, notícia talvez amparada por referência contemporânea do ator e seu teatro, já que foi publicado que “há muito que Manaus precisava de um teatro. Essa ideia por fim aconteceu com a chegada do ator José de Lima Penante”.

Em 9 de abril de 1868, o *Jornal do Rio Negro* anunciava com pelo menos um mês de atraso, a chegada de Lima Penante a Manaus, “trazendo um teatro portátil”, o Teatro Variedade Cômica. Ainda no mesmo mês, o jornal publica informações sobre a primeira apresentação no Variedade Cômica e as descrições físicas do teatro e os valores de ingresso.

Na mesma época, através de uma carta particular, o jornal do Rio de Janeiro - *O Jornal do Commercio*, publica uma nota informando a instalação de um “teatrinho” denominado “Variedade Cômica”, em Manaus, sob a direção do paraense José de Lima Penante. O autor da carta sugere ter esperança que a empreitada teatral do Sr. Penante possa despertar na população o gosto por esse gênero de distração.

É para lamentar que o Sr. Penante não tenha tido aquela concorrência, capaz de remunerar os esforços que emprega no seu trabalho, mas estamos convencidos de que ele há de tirar um favorável resultado, se tiver constância em suportar as dificuldades que há de se vencer no princípio de todas as empresas. (*Jornal do Commercio*, 1868).

Não está clara qual a data precisa de sua estreia no Amazonas, mas fontes subsistentes dão como a quarta representação da companhia naquela

temporada inaugural, a ocorrida em 7 de março de 1868. Embora os registros de contagem de récitas só ocorram a partir de abril de 1868, estes sugerem que Penante já estivesse se apresentando em meados de março daquele ano, em Manaus. As apresentações foram sendo dadas de maneira quase contínua, especialmente quando o Poder Provincial decidiu subvencionar a companhia com contrato de cinco anos, lavrado em decorrência da Lei provincial 178, de 6 de julho de 1868.

As práticas de incentivo às atividades artísticas não eram raras em todo o Brasil, apesar de estarem direcionadas para manifestações como ópera e teatro declamado. Há experiências também, na primeira metade do século XIX, no investimento na fundação de bibliotecas e museus.

O ano de 1868 decorreu com inúmeras apresentações da companhia de Penante no Teatro Variedade Cômica, contando com um repertório variado entre dramas, como *Cerração do Mar*, *O Opulento* e *Luiz de Camões*, e cenas cômicas como o requisitado *Inglês Maquinista*, *O Ponto*, *Fui a Paris*, *Ai que chalaça!*, *Por um triz*, *A morte do amigo Banana*, *Depois da festa de Nazareth*, dentre muitas outras.

No dia 23 de abril, em Manaus, Penante apresentou a primeira seleção de cenas cômicas, e, ainda, contou com a exibição da cena dramática *Cerração do Mar*. As cenas cômicas representadas na ocasião eram: “*Que mundo é este?*”, “*Fui a Paris*”, “*O Sr. Bento dos Pintinhos*”, e, para finalizar, “*O Ponto*”. As duas mais elogiadas no jornal Amazonas, no entanto, foram “*Cerração do Mar*” e “*Fui a Paris*”, obras em que o ator Penante mostrou seu talento artístico.

Ainda em 23 de abril publicou-se um artigo no *Jornal do Rio Negro* acerca da importância de Lima Penante e suas atividades artísticas apresentadas em Manaus. Em atmosfera de crítica, o autor do artigo ressaltou as dificuldades dos fazeres artísticos fadados aos onerosos impostos, enaltecendo Penante em suas lutas contínuas da produção teatral. É uma crítica a legislação que impõe a empresa de Penante o tributo de 20.000 réis por cada espetáculo.

Em certa ocasião, Penante contratou músicos para tocarem durante o intervalo das cenas, nos espetáculos apresentados no Variedade Cômica,

a pedido de um assinante do *Jornal do Rio Negro*. Ocorre que na mesma data o Sr. Pingarillo também havia contratado os músicos para tocarem em uma reunião festiva em sua residência, em favor do Sr. Comandante Talismã. Por essa razão, a música foi executada somente nos dois primeiros intervalos, uma vez que Penante não quis prejudicar a celebração promovida pelo Sr. Pingarillo.

Cerca de dez anos, após efervescência do teatro musicado, no Rio de Janeiro, por meados de 1859, a preferência desses gêneros menos sérios também aparece no repertório trazido por Penante para Manaus. Desde o aparecimento do Alcazar Lírico, em terras cariocas, as operetas, canções, duetos cômicos, as paródias e outros gêneros diversos do teatro musicado tomaram todo país e, por isso, modificaram o gosto médio da população que, outrora, dedicava-se a prestigiar as apresentações de teatro sério (FARIA, 2001).

Márcio Páscoa (1997) empreende um estudo da cena musical florescida em Manaus, mesmo antes da época áurea da borracha.

A despeito do que se costuma dizer hodiernamente acerca da movimentação cultural de Manaus neste período da borracha - que ela teria sido incipiente e na melhor das hipóteses medíocre - a cidade viveu intensamente esta época e gozou de avanços significativos que a tecnologia de seu tempo estava a proporcionar. Os bens culturais de que seus cidadãos puderam dispor, ficam equivalentes a tais privilégios, ainda que do elenco reunido nos palcos da capital amazonense não faça parte a constelação desejada e até 'exigida' por muitos dos atuais detratores da Manaus daquele tempo (PÁSCOA, 1997).

É recorrente nas notícias sobre os espetáculos de Lima Penante que os cronistas sentiam necessidade de maior volume de atividades culturais em Manaus, de par com adesão pública aos espetáculos. Frequentemente eram publicadas notas encorajando a população a comparecer no teatro, como mostra esse excerto retirado do *Jornal do Rio Negro*: "É de supor que o espetáculo desta noite seja tanto mais concorrido que o de domingo passado, o qual podemos afiançar sem medo de errar, que foi o primeiro cuja concorrência pode animar o ator". É também registrado nesta nota mais um pedido feito por um assinante do jornal, que se representasse a cena cômica *O Inglês Maquinista*.

VARIEDADE CÔMICA: A SEGUNDA TEMPORADA DE PENANTE

Em 14 de julho de 1868, no *Amasonas*, é publicada a Lei nº 178 - de 6 de julho de 1868. A autorização dada a Penante previa uma quantia de quatro contos de réis anuais, pelo período de cinco anos, com algumas exigências para o decorrer dos anos seguintes ao primeiro. Penante deveria apresentar uma companhia dramática com, pelo menos, oito integrantes; a companhia deveria dar espetáculos por três meses ao ano; durante o primeiro ano se apresentaria no Variedade Cômica e se responsabilizaria pela sua manutenção predial; durante o segundo ano o empresário deveria construir teatro próprio; e, anualmente, deveria ser oferecido um espetáculo em benefício da construção da igreja da matriz.

Penante foi citado na sessão oficial do jornal *Amasonas*, tendo feito uma solicitação de que a subvenção concedida pela Lei 178 fosse liberada para dar seguimento às atividades da companhia. No entanto, apenas em 1869 o contrato foi oficializado e Penante recebeu a quantia prometida pela Lei. A esta altura, alguns dos artistas dramáticos e críticos mais aclamados do restante do país, como Machado de Assis e José de Alencar, já lamentavam a decadência desse estilo de representação, o drama nacional, conforme relata João Roberto Faria (2001) em *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*.

Penante trouxe, com ineditismo, estilos dramatúrgicos que já não eram os prestigiados pela plateia dos outros lugares do Brasil, como também os estilos que estavam em alta nos teatros do Rio de Janeiro. Tanto os dramas e melodramas e cenas musicadas, quanto as peças de cunho nacional, foram representadas pela companhia de Penante em uma coletânea de estilos que, para a Manaus do século XIX, era novidade, pelo menos no que tangia a produção teatral "profissional". Na última aparição de Penante, no ano de 1868, nos periódicos, foi o anúncio da apresentação do drama *Afronta por afronta*. Assim, Penante encerrou a temporada em novembro daquele ano e retomou atividades em janeiro de 1869.

O Teatro não era utilizado apenas pela companhia de Penante, além das récitas da companhia residente, era utilizado para diversos outros fins da vida pública de Manaus - servia como auditório para

conferências, reuniões de associações e mesmo era emprestado para apresentações amadoras de entusiastas das artes na cidade. A exemplo, em janeiro de 1869, deu-se um empréstimo do Variedade Cômica, cedido por Penante, para a sociedade Atheneu das Artes, para uma reunião sobre questões financeiras do grupo.

O drama *O Opuento*, apresentado no dia 28 de janeiro, repercutiu em uma crítica que elogiou Penante pelo seu desempenho, mas o julgou pela falta de variações em seu repertório, que a esta altura começava a se repetir. A apresentação contava com as composições do Sr. Torres e execução na flauta de Goulart. No entanto, a despeito do repertório pouco diverso o teatro achou-se “matematicamente cheio”, como informa o autor da nota. A notícia das repetições de repertório na companhia de Penante repercutiu na publicação da *Semana Ilustrada*, revista do Rio de Janeiro, através de uma carta assinada pelo Sr. Pereira Guimarães.

A mesma folha dá notícia de um espetáculo, em que aparece ter brilhado um ator Penante. Depois observa ‘o ator Penante, como sempre, foi aplaudido em seu trabalho, e sentimos, que ele não tenha em seu repertório algumas composições novas, que certamente muito mais realçariam do que aquilo que já está visto’. A notícia termina assim: A sala e camarotes estiveram matematicamente cheios (*A Semana Ilustrada*, 1869).

É, de fato, penoso para uma companhia de artes dramáticas renovar seu repertório com maior rapidez, dada a frequência de apresentações. É o caso da empresa de Penante que, ao que parece, foi uma das poucas que desempenhou um papel de divertimento para a população e, ainda, o fazia pelo menos duas vezes por semana.

Havia, também, um outro obstáculo para esse tipo de companhia teatral – a matéria prima dos espetáculos: o elenco. É sabido que Penante havia trazido de suas viagens alguns atores forâneos para sua companhia, mas esta também abrigava atores locais – muito provável que sem estudo de formação teatral, contando apenas com a rasa experiência e o diletantismo dos amantes das artes. Até porque o ensino das artes do Brasil era ainda incipiente mesmo em cidades de maior circulação de artistas, como é o caso do Rio de Janeiro. Mesmo na década de 1860, havia sido registrado em artigo, por Joaquim Manuel de Macedo, o desejo de criação de um conservatório

dramático para o aprimoramento dos artistas já engajados no teatro e para a formação de novos artistas que viriam compor os corpos artísticos brasileiros (FARIA, 2001).

A dificuldades de formação artística no Amazonas não estavam em discordância com o Rio de Janeiro, que até então era a referência de efervescência cultural. Talvez a dificuldade de encenar novos trabalhos, semanalmente, se desse pela inexperiência dos atores, somada à falta de tempo hábil para os ensaios e ainda a dificuldade financeira que, desde a época de Penante até os dias de hoje, acompanha inúmeras companhias de teatro por todo o mundo. A próxima aparição de José de Lima Penante nos periódicos amazonenses informava sua chegada pelo Vapor Belém. Em seguida, anunciou-se a estreia do drama *Trabalho e Honra*, no Variedade Cômica.

VARIEDADE CÔMICA: A TEMPORADA DAS CRÍTICAS

No dia 14 outubro de 1869 foi anunciada a estreia de *Ghigi*, como sexta récita da assinatura do segundo semestre do ano. Este drama, em cinco atos, foi apresentado pela primeira vez e contava, ainda, com composições musicais de F. Gomes que apresentou uma abertura executada pela orquestra.

No *Jornal Correio de Manaós* foram publicadas duas críticas acerca do espetáculo Ghigi, apresentado pela Empresa Penante e de autoria de Gomes do Amorim. Uma delas marcou a aparição da coluna intitulada “Piparotes Theatrais” que, apesar de não ter se prolongado por muitas edições, foi um importante evento do exercício crítico para a história do teatro no Amazonas. Mesmo descontinuada, após a terceira edição, a coluna proporciona ao leitor um outro olhar acerca das atividades dramáticas de Lima Penante, não apenas vista pelo viés encantado dos cronistas, mas também sujeitas a duras críticas de seu trabalho.

Moço de algum talento para o teatro, não sei bem explicar no que desagrada na execução de seus papéis. Presumo que seja o mau hábito que tem adquirido em exagerar tudo – e de nada estudar, – falta que mais o distingue entre os seus companheiros. O senhor Penante não deve ser tão vadio e exagerador. (*Correio de Manaós*, 1869).

Em uma página ocupada quase que em sua totalidade à atividade teatral, foram publicadas duas críticas e mais um anúncio da próxima récita

de *Ghigi*. A primeira crítica, de caráter mais sério e analítico, cujo título que encabeça o artigo é “Chronica Theatral”, faz uma descrição detalhada dos acontecimentos em cada ato e discorre sobre o desempenho dos atores. Chamou a atenção do público que se comportava com indiferença mesmo diante momentos de êxito na interpretação de Penante – que atuava no papel de Antônio Ferragio. Enquanto elogiou a caracterização da Sra. Dona Rosinha – que interpretava Ângelo, o autor da crônica criticou o desempenho dos senhores Gil e Augusto, que apesar de trabalharem regularmente, os papéis se mostraram fracos. Por fim, o crítico tornou a repreender a frieza com que a plateia se comportou e falta de público presente na récita. Ele arrematou sua coluna lamentando que pouco se valorize tanto esforço da companhia teatral para realizar seu ofício.

Isso nos deixa algumas questões em aberto. Mesmo diante uma companhia profissional o público parecia impassível. Seria essa atitude uma decorrência do pouco hábito que os manauaras tinham, até aquele momento, de frequentar o teatro e ainda uma dificuldade em apropriar-se desta linguagem, ou das dificuldades do próprio Penante em manter a qualidade cênica e dramática destes espetáculos?

Os “Piparotes Teatrais”, assinados por Dougaldst, já em sua primeira publicação, distribuiu para toda a companhia de Penante seus “piparotes”, que por sua vez, são pequenas “cutucadas” ou “alfinetadas” naqueles que participavam do fazer teatral da cidade de Manaus. Para o crítico, Lima Penante precisava se dedicar mais a estudar o ofício de ator. Para os demais atores e atrizes da companhia as críticas permaneciam no mesmo nível da de Penante. Interpretações, vozes agudas demais, força cênica, nada lhe escapa. Arremata a coluna pedindo que uma das atrizes pusesse mais capricho na higiene.

Na mesma edição de estreia dos “Piparotes” saiu mais uma leva de críticas ao trabalho de Penante, na coluna “Chronica Theatral”, que falava da segunda apresentação do espetáculo *Ghigi*, criticava a interpretação do ator que desempenhava o papel protagonista do próprio Ghigi e elogiava o papel de Nicolinha, que, segundo o autor da crítica, representara com expressão. Dougaldst continuou a distribuir seus piparotes,

através de críticas e indagações aos atores da companhia. Desta vez, Dougaldst enfatizava o talento de Penante para a comédia e a ausência de qualquer propensão para o drama. De forma geral, o conselho é que o ator estudasse melhor as técnicas de interpretação teatral.

Penante foi considerado, pelos críticos locais, um artista esforçado, mas que deveria ter se dedicado mais aos estudos. Apesar de ser ainda escassa ou quase inexistente a presença de conservatórios e escolas, essa cobrança aparecia com frequência nos comentários tecidos pelos apreciadores do teatro, que viam em Penante certo talento, mas, ao que parece, ansiavam por apresentações com novas técnicas de representação que refletissem mais dedicação aos estudos da cena.

Uma grande comoção se apresentou a respeito da apresentação da peça “O médico das crianças”, encenada na noite anterior no Variedade Cômica. Um tosco desenho, entre divertido e ao mesmo tempo fúnebre, de um esqueleto encabeçava a coluna “Comunicado”. Logo abaixo do desenho, o subtítulo: “Enterros Theatraes” – o que vem a seguir é uma escrita carregada de ironia comparando as apresentações da companhia de Penante com um velório. O autor da coluna-obituário faz uma analogia cruel, relacionando o trabalho da Companhia de Penante a um enterro, cujos Coveiros eram os atores e o cemitério era o próprio Teatro Variedade Cômica, e ainda acrescenta a quantidade ínfima do público que se fez presente.

Na sequência desta coluna, apresenta-se o autor da sessão “Chronica Theatral”, na qual o cronista pede desculpas por não enviar sua crítica do *Medico das Crianças* e a promete para o próximo número do jornal. Ele dedica seu espaço no periódico para censurar severamente as opiniões adversas da coluna “Piparotes Theatraes”, mesmo que defenda seu apreço pela escrita de Dougaldst.

O autor condena o fato de que as pessoas das quais se falam nas críticas não admitam suas falhas – ele se refere a companhia de Lima Penante, a única que recebeu comentários de Dougaldst. O Chronista finaliza sua coluna “votando ao desprezo os argumentadores de circo, que me são indiferentes, quando não me causam pena”, levando o leitor a crer que Dougaldst e O Chronista são a mesma pessoa e que ele não vai permitir que ataques externos o impeçam de publicar sua coluna satírica.

Para fechar a sessão de críticas desta edição, os tão temidos “Piparotes Theatraes”. A companhia de Lima Penante foi novamente bombardeada pelos comentários nada sutis acerca do trabalho desempenhado por eles com o mesmo espetáculo *O Médico das Crianças*. Mais direto do que já fora anteriormente, Dougaldst sentenciou: “A companhia em geral foi mal, poucos sabiam bem seus papéis e alguns até queriam falar ao mesmo tempo...!”. Além de permanecer com o conselho, já oferecido anteriormente, para que os atores estudem melhor as técnicas de interpretação e seus papéis, o autor sugeria que Penante encene textos como *Judas em Sábado de Aleluia* e *O Juiz de Paz na Roça*, ambos de Martins Pena.

As comédias de Martins Pena eram aclamadas em grande parte dos teatros do país, a despeito das tentativas dos autores do romantismo que davam maior importância aos gêneros dramáticos que transitavam entre o drama, o melodrama e as tragédias. Para Faria (2001), Pena foi o autor que de fato conseguiu englobar os aspectos da cor local sobre os costumes brasileiros em suas comédias, muito mais que os dramas nacionalistas que eram encenados nos teatros cariocas. Esta preferência do autor da crítica a Penante nos leva a crer que, mesmo distante geograficamente, o Amazonas estava em sintonia com o gosto popular do restante do país.

Na mesma edição de 22 de outubro há um anúncio da nona récita de assinatura da companhia de Penante - o drama *Justiça* e as cenas cômicas *Ai, que chalaça!* e *Pequenas Misérias*. Ao fim do informativo, os seguintes dizeres: “Por falar em - PEQUENAS MISÉRIAS - ora verão no espetáculo, que não é tão mal como dizem” .

Trocas de farpas entre Penante e os críticos teatrais refletiam a pungência da cena artística da cidade e mostravam, mesmo anos depois, a relevância daqueles acontecimentos cotidianos para a construção de uma cena dedicada ao teatro em Manaus. Com direito a muitas temporadas e suas respectivas críticas publicadas em veículos de comunicação de fácil acesso à população. As confusões teatrais eram de interesse da população, e, talvez, servisse também como forma de entretenimento da sociedade amazonense.

Em mais um trecho, publicado no jornal *Correio de Manaós*, Lima Penante e sua companhia recebem o

conselho para que estudem mais sobre seu ofício, referindo-se diretamente ao ator Nogueira, que segundo o autor do folhetim, arregalava demais os olhos para as cenas cômicas. Aconselhava: “devia melhor estudar e compreender seus papéis”.

Esta crítica é assinada por O Pacheubas, que no início do texto afirma ser o soldado nº 29. Ao longo do Jornal, além de críticas ao trabalho de Penante, ele abordava diversos assuntos e se comunicava diretamente com as “amáveis leitoras”. A década de 1869 findava com a notícia da apresentação do drama em cinco atos, *O Cego e o Corcunda*, na noite do dia 3 de dezembro. O redator ressaltou que a plateia se conservou plácida e sensata.

A década de 1870, por outro lado, iniciou-se com fortes acontecimentos na carreira de Penante. Em janeiro de 1870, aparece uma resposta à censura feita pelo Jornal do Commercio, referente à apresentação do dia 25 de dezembro e aos gastos da companhia subsidiada pela Fazenda Provincial. Na defesa de Penante, o *Amasonas* explicava o quão oneroso pode ser a manutenção de uma companhia e, ainda, o legítima ao afirmar que não somente foram apresentadas apenas quinze récitas, como estava previsto em contrato com a Província, mas vinte e cinco apresentações foram entregues à população. Sobre o elenco, o determinado pelo contrato com a Província era o número de oito artistas na companhia, porém Penante conseguira contratar um total de doze pessoas. O artigo findou com um pedido para que os colegas do outro jornal sejam mais razoáveis em suas críticas para não serem injustos com o artista tão empenhado.

À medida que o espectador amazonense se acostumava com a efervescência do entretenimento teatral, mais exigente se tornava e clamava que a variedade dos espetáculos crescesse com mais rapidez. Lima Penante esforçou-se para dar ao seu público variedade nas encenações que ele preparava com sua companhia. Além do elenco maior do que era exigido em contrato com a Província, ele já havia ultrapassado o número de récitas que se comprometera. Mesmo assim, era alvo de críticas e sofria de um lado pelas indelicadezas e perseguição de alguns jornalistas, e, por outro, era criticado pelos espectadores que sempre exigiam novas peças, cenários exuberantes e, claro, a música que embalava as cenas teatrais.

Todas essas demandas precisavam ser subsidiadas pelo orçamento que a Província dispunha, uma vez que a bilheteria sempre seria uma incógnita e, portanto, não é uma receita que se pudesse contar para todas as despesas da companhia. Ora, pensemos que a Manaus deste período contava apenas com o Theatro Variedade Cômica e algumas poucas festas populares como divertimento e lazer público. Tanta demanda e falta de opção por certo esgotavam os limites da companhia de Penante. Seria impossível, para apenas uma pequena companhia, absorver uma quantidade tão grande de variedade e exigência na qualidade de seu repertório, contando aí com o tempo de processo de construção de um espetáculo e a necessidade de apresentações quase diárias daqueles já constituídos. Supomos como heroicas as atividades de Penante e seu grupo - tendo que variar semanalmente seus espetáculos para uma plateia que lhe procurava como uma das poucas opções de lazer.

Os integrantes da primeira temporada foram em parte artistas locais cujos nomes permaneceram vinculados à vida da cidade, mas Penante trouxe mais artistas de fora, o que em muitos casos também acabou por fixar ainda mais artistas ao contingente local. Nesse caso, estava Augusto Lucci (irmão da célebre atriz Manoela Lucci), que ficou em Manaus, organizou companhia própria e passou a dar espetáculos a partir de 24 de abril, num novo espaço, o Teatro Fênix, inaugurado nos festejos de carnaval daquele mesmo ano.

Em janeiro do mesmo ano, a empresa Penante deu um espetáculo em benefício de Augusto Lucci. Tragicamente, Augusto Lucci morreu no naufrágio do navio Purús, abalroado pelo barco Arary, perto de Manaus, em 8 de julho de 1870. Penante, entretanto, não terminou o ano de 1870 em Manaus, embora tenha celebrado um contrato de cinco anos com a Província. Um dos possíveis motivos da sua partida precoce pode ter sido em decorrência da censura feita pelo *Jornal do Commercio*³, sobre a quantia subvencionada à sua companhia, já supracitado anteriormente.

THEATRO BENEFICENTE: 1877

A intensificação de suas digressões entre Norte e Nordeste, na década de 1870, com a bem-sucedida passagem pelo Rio, em 1875, também mostram outra estratégia do ator e dramaturgo:

as publicações de cenas isoladas em periódicos das cidades por onde se apresentava *Um concerto de rabeça e realejo*, publicado no Recife em 1874, e *Rocambole*, que foi publicada em Manaus pelo *Jornal do Amazonas* em 26 de maio de 1877, são alguns exemplos hoje localizáveis⁴. Mas há pelo menos uma dúzia de cenas ou peças de um ato atribuídas a ele por diversos periódicos de ambas as regiões, que estão sem identificação de publicação, lugar, e até mesmo data de registro.

Mesmo com o sucesso de centros maiores, Penante não parou de se envolver com as comunidades por onde passou. Isso lhe valeu a fama de pioneiro em muitas localidades, fosse no litoral nordestino, fosse nas cidades do médio Solimões, como Santarém (Teatro Conceição, 1877) e Óbidos (Teatro Bom Jesus, 1877), ambas no Pará. Pouco depois, Lima Penante surgiu novamente em Manaus, estreando-se no Teatro Beneficente, em maio de 1877. Penante retornou em julho e ficou mais tempo a partir daí. Os anos seguintes, mesmo com a parcial ocupação do Teatro Beneficente por grupos forâneos, viram outros grupos locais em desenvolvimento. São mormente artistas vindos nos últimos anos que se juntam com os locais, como foi o caso dos fundadores da Associação Dramática Amazonense.

Em maio de 1877, o *Jornal do Amazonas* apresentou uma cena cômica de Lima Penante com o aviso que nas seguintes edições publicaria as outras que haviam sido enviadas pelo artista. Na ocasião, o texto publicado era o intitulado *Rocambole*, enviado com outros sete exemplares de cenas cômicas da autoria de Penante. Além de ter enviado a redação do *Jornal do Amazonas* suas dramaturgias cômicas, também enviou uma cópia da coletânea de poesias escrita por diversos admiradores de Penante na província do Rio Grande do Norte. Segue um pequeno trecho de *O Rocambole*:

Hoje tudo é Rocambole! Até já se come a Rocambole!
Exemplo: sujeitinho que vive à custa alheia e que gosta muito de passar o dia em casa de amigo, sem que este ao menos tenha feito anos, e que não contente em comer devorantemente (sic), faz trinta mil saúdes sob pretexto de... beber! - é Rocambole!
(*Jornal do Amazonas*, 1877).

Em 26 de agosto de 1877, o espetáculo *FFFF & RRRR*⁵ deixou de ser apresentado por ter sofrido censura da parte do chefe do departamento de polícia. Previamente avisado, o artista Penante

não deveria exibir nenhuma peça que não tivesse passado pelo crivo do chefe de polícia interino, e o senhor Penante estava sem razão de reclamar a censura feita antes do espetáculo ser apresentado. Penante retrucou ao aviso que lhe foi dado, informando que as peças que seriam apresentadas já haviam recebido o visto de chefes de polícia de outras províncias. O provável motivo da censura da obra estava em uma referência que Penante fazia ao orifício da porta, segundo o jornal “palavras e gestos haviam dado sentido ofensivo da decência e moral, o que era contra a letra do regulamento”. Além do motivo anterior, constava também uma referência jocosa de que Penante havia feito sobre a procissão de santos.

A companhia que estava sob direção de Lima Penante e Helena Balsemão apresentou, em comemoração à independência do Império, o espetáculo *Beijo de Judas* – consta que a concorrência havia sido enorme nos dois dias de apresentação, no sábado e no domingo, tendo muitas pessoas voltado para casa em razão da bilheteria estar esgotada. Ainda sobre a representação, o autor da nota arrematou com os dizeres: “desempenho das peças exibidas esteve ótimo, pois todos os artistas, ao contrário do que muitíssimas vezes sucede, fizeram seus papéis com desembaraço”.

Em dezembro de 1877, a direção do *Jornal do Amazonas* passou a ser feita pelo partido conservador e esta talvez seja a razão da interrupção de publicações de cunho artístico. Penante só retorna a ser noticiado nos periódicos do Amazonas em sua última excursão à província, em 1886.

THEATRO BENEFICENTE: 1886 E 1887

Sua última excursão a Manaus, para uma larga temporada entre 1886 e 1887, foi quase certamente a última atuação fora do Pará. Sua chegada foi precedida de temporadas que o Teatro Beneficente assistiu com alguns dos maiores nomes do teatro no Brasil, e que estiveram com Penante em anos precedentes. Primeiro, passou por Manaus, em 1884, Xisto Bahia com seu grupo, e no ano seguinte Manuela Lucci, ambos dispersos pela morte de Vicente Pontes de Oliveira, em 1882.

O grupo de Lima Penante e Helena Balsemão, sempre com elementos locais, iniciou funções

em outubro de 1886 e chegou às portas de maio de 1887, sendo quase certamente o último a se apresentar no Teatro Beneficente, que seria desmanchado por ter sido negociado o seu terreno para que a sociedade lusitana erguesse o seu almejado hospital em terreno maior e mais distante.

O segundo semestre de 1886 teve intensa atividade artística no Teatro Beneficente por parte da companhia do artista paraense. Iniciando em outubro daquele ano, a companhia dramática de Lima Penante e Helena Balsemão apresentaram-se inúmeras vezes no teatro da Sociedade Beneficente Portuguesa. Entre comédias, dramas e operetas, destacou-se a paródia de *La Traviata*, apresentada em dezembro de 1886 e cujas críticas no *Jornal do Amazonas* ovacionaram a encenação, anunciando o “excelente desempenho que apreciamos no Pará”.

Nesta última temporada em Manaus, a empresa de Penante e Balsemão apresentou, em dezembro de 1886, espetáculo em grande gala para a comemoração do aniversário do imperador do Brasil, exaltando também a comunidade portuguesa por razão da comemoração da restauração de Portugal. Para esta data solene, a companhia apresenta o drama *O Filho do Povo*, espetáculo inspirado nas lutas dos direitos populares “contra opressão e tirania”, da autoria do escritor português Salvador Marques.

Em janeiro de 1887, a companhia dramática de Lima Penante e Helena Balsemão apresentam a última récita de um drama bem-sucedido em todo o Brasil e em Portugal, *O Paralítico*. E esta foi a última aparição da companhia de José de Lima Penante, no ano de 1887, no território do Amazonas. Depois disso, Penante recolheu-se a Belém, onde continuou com intensa atividade, agora principalmente como diretor de cena, quer no Atheneu Commercial, quer no Teatro Chalet ou no Teatro Circo Cosmopolita, com o qual sempre teve estreitos laços. Ainda em 1889, na sua terra natal, distribuía, ele próprio, volumes de mais uma coletânea de sua obra, destacando-se *A Revista de 88 - uma viagem por mar e por terra*. Em 1890 publicou uma versão de *O Filho do Povo*, drama socialista que ele havia executado muitas vezes antes, e a cena cômica *Uma viagem reta por linhas tortas* (SALLES, 2000).

A última notável contribuição de Penante para o Beneficente e as artes cênicas em Manaus foram

em novembro de 1886. O ator providenciou a pintura, ou confeccionou ele mesmo, o arco do proscênio (bambolina), um novo pano de boca, novos cenários e talvez mais, pois matérias de jornal davam conta de “grandes reformas”, pelas quais o teatro tem passado, tudo para o “generoso acolhimento do benévolo público desta capital”.

CONCLUSÃO

Apesar da forte presença de Penante na cena teatral do século XIX, é visível nos estudos publicados sobre a história do teatro brasileiro que o artista não foi considerado relevante no que diz respeito à trajetória percorrida pelos grandes encenadores, dramaturgos e artistas de teatro do século XIX. No entanto, sua presença massiva em cidades do Norte e do Nordeste faz com que tomemos como necessária a reconstituição dos seus passos nesse período.

Além de ter sido pioneiro nas artes cênicas no Amazonas, ele esteve em outras cidades, participando da fundação de companhias e na construção de teatros. Por inúmeras vezes, Penante foi citado nos periódicos como o “dedicado artista, o incansável amigo das artes, o esforçado;”, entre outros adjetivos que sugeriram uma pejoração por parte dos enunciadores.

Sua luta para continuar mastrandoseuofícioartístico era o que o aproximava da apreciação do público, embora suas obras fossem consideradas, de certa forma, mambembes, ele estava em cena levando para as populações o divertimento e a crítica social através da arte. Foi um artista fundamental, entre o Norte e o Nordeste, promovendo espetáculos em benefício dos grupos que se manifestavam a favor da abolição da escravidão, como também emprestando o teatro que estava sob sua responsabilidade para reuniões com estes propósitos.

Penante tinha conhecimento das críticas que recebia. Talvez, por isso, se posicionasse com certa humildade, beirando a autodepreciação, em relação ao seu trabalho como dramaturgo. Como é possível observar em dois momentos: no prefácio da obra *Scenas Cômicas*, onde o autor diz: “Aí vão minhas fracas produções, filhas só da força de vontade, correr o mundo [...]”.

Por ser o próprio empresário da sua companhia, Penante tinha liberdade para tratar dos assuntos

que julgava serem interessantes ao público, mas que também trouxesse de alguma forma a reflexão dos tempos atuais, sem ter a preocupação mercadológica como prioridade. Encenava por própria conta e risco as peças que ele mesmo escrevia, com elementos do teatro romântico do início do século XIX, agregados ao realismo e seus temas cotidianos e ao naturalismo com as sutis abordagens sobre as condições econômicas, políticas e sociais do Brasil. Fazia reflexões sobre a forma como eram interpretados os artistas cênicos na sua realidade Norte/Nordeste, da mesma maneira que os autores dos centros mais efervescentes do teatro faziam.

Mesmo sem possuir grandes recursos, Penante não media esforços para colocar em circulação suas criações artísticas. E, assim, vemos a trajetória de um artista que findou esquecido nos autos da história do teatro nacional, mas que deve ser lembrado na história do teatro nortista; não só pelos seus esforços e produções cênicas e dramatúrgicas, mas porque a realidade de Penante, há dois séculos atrás, é também a realidade de muitos artistas e grupos que batalham por reconhecimento dos seus trabalhos hoje, e que permanecem à margem das principais produções do país. Não por questões qualitativas, mas por um longo histórico de preconceito geográfico que reflete na forma como o artista nortista se enxerga e se apresenta para o restante do país.

Penante não era apenas um artista crítico, mas um cronista do seu tempo, que escrevia sobre a atualidade e que fornece à história registros da vida amazônica no século XIX, com a liberdade para criticar o *modus operandi* do Estado, dos hábitos e da forma de encarar o “progresso” nacional.

NOTAS

1. A irmã de Manuela, Carmela Lucci, também tomava parte do grupo artístico. Pontos altos da carreira de ambas incluem dupla digressão ao Rio, em 1858 no Teatro São Pedro de Alcântara, e em 1875, no Teatro São Januário; nesta última, com a presença de Xisto Bahia, tomou parte Lima Penante (SILVA, 1938).

2. *Ghigi*, drama de Francisco Gomes de Amorim. Poeta, dramaturgo e romancista português

que emigrou para o Brasil na década de 1840. Apresentado pela primeira vez em 1851, no Theatro de D. Maria II, em Portugal.

3. A menção a esta nota de censura é feita pelo *Jornal Amasonas*, em 1 de janeiro de 1870, no entanto a edição do dia 25 de dezembro do *Commercio do Amazonas*, citada pelo *Amasonas*, não foi localizada.

4. Em 1876, Penante publicou em Manaus mais uma coletânea de cenas, hoje desaparecida, em que figuram as mencionadas publicações avulsas em periódico: *Teatro de Lima Penante*, Typ. do *Commercio?*, 1876. Além das citadas, constaram neste volume as seguintes: *Viva a Câmara Municipal e o domingo dos caixeiros* (comédia em 2 atos), *Cri-cri* e *Os occarinistas* e eu (cenas cômicas).

5. Apesar da grafia *FFFF & RRRR*, é provável que este espetáculo seja, na verdade a revista escrita por Antonio Pedro Baptista Machado, autor português que se dedicou à escrita de diversos gêneros que vão do drama às operetas e revistas, conforme consta no livre *História do Teatro de Revista em Portugal* (REBELLO, 1984, p. 111).

REFERÊNCIA

FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo, Perspectiva / Fapesp, 2001.

PÁSCOA, Márcio. **A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha (1850-1910)**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado/Funarte, 1997.

SALLES, Vicente. **O Teatro na vida de José de Lima Penante**. Belém: Micro-Publicações, 2000.

SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1938.

PERIÓDICOS

A Semana Ilustrada (RJ) 1860-1869.

Amasonas (AM) 1860-1869, 1870-1879.

Correio de Manaós, (AM) 1860-1869.

Jornal do Amazonas (AM) 1870-1879, 1880-1889.

Jornal do Commercio (AM) 1910-1920.

Jornal do Rio Negro (AM) 1860-1869.

O Baixo Amazonas (AM) 1870-1879.

O Cathechista (AM) 1870-1879.

SOBRE A AUTORA

Thais Vasconcelos Franco de Sá Ávila é atriz, dramaturga e pesquisadora amazonense. É bacharela em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), com graduação sanduíche, com habilitação em Teatro, pela Appalachian State University, na cidade de Boone, na Carolina do Norte (EUA). Em 2019, concluiu o Mestrado em Letras e Artes (PPGLA/UEA). Atualmente é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela UNIRIO (RJ). E-mail: thaiseventos3@gmail.com

DESENHO E UNIVERSALIDADE. NOTAS SOBRE OS DESENHOS DE JÚLIO POMAR NA AMAZÓNIA, 1988

DRAWING AND UNIVERSALITY. NOTES ABOUT JÚLIO POMAR'S DRAWINGS IN AMAZONIA, 1988

Shakil Y. Rahim
Universidade de Lisboa

Resumo

Os desenhos de Júlio Pomar, no Xingu, são registos das estruturas de movimento do corpo, da luz e do espaço, na representação dos rituais e práticas locais. Na Amazônia, o desenhador encontra o contraste entre a *luz-visibilidade* da aldeia e a *luz-invisibilidade* da floresta, que organiza as relações de claro-escuro, natureza-cultura e estrutura-entropia. O traço é gestual e desassossegado, com linhas e densidades gráficas que investigam a anatomia, o volume, a sombra, a perspectiva, a escala e a proporção, do nu individual e coletivo. Ritmos, composições e tensões visuais, com *desenhos revisitados* e acumulações entre observação e memórias. Com o desenho dos resíduos do movimento como estruturas da percepção e aceleração visual, Pomar sintetiza o 'modelo reduzido' de Lévi-Strauss ao comprimir a transferência gráfica com a inteligência da atenção visual. Com esta interpretação temporal encontra-se com a universalidade da experiência humana.

Palavras-chave:

Desenho; Observação; Movimento; Gestualidade.

O TERRITÓRIO, A PAISAGEM E O CENÁRIO

Júlio Pomar (1926–2018), pintor¹ do modernismo português², realizou em 1988 uma visita esporádica à Amazônia (região do Alto Xingu), no contexto que o próprio explica:

Eu vinha por escassos dias, parasitei o lugar durante dois meses. (...) O meu amigo Roberto Fonseca, jovem empresário brasileiro, num encontro em Lisboa, no mês de Junho do ano passado, desafiara-me aproveitar o acampamento instalado numa clareira aberta em plena selva do Xingu, na bacia amazónica, base logística das filmagens de QUARUP, o filme de Ruy Guerra do

Abstract

Júlio Pomar's drawings, in the Xingu, are traces of the movement structures of the body, light and space, on local rituals and practices representation. In the Amazon, the drawer finds the contrast between the light-visibility of the village and the light-invisibility of the forest, which organizes the relations of light-dark, nature-culture and structure-entropy. The stroke is gestural and restless, with lines and graphical densities that investigate anatomy, volume, shadow, perspective, scale, and proportion, of individual and collective nude. Rhythms, compositions, and visual tensions, with revisited drawings and accumulations between observation and memories. With the drawing of movement residues as structures of perception and visual acceleration, Pomar synthesizes Lévi-Strauss' 'reduced model' by compressing the graphic transference with the intelligence of visual attention. With this time interpretation he meets with the universality of human experience.

Keywords:

Drawing; Observation; Motion; Gesturally.

qual ele havia entusiasticamente assegurado a produção (POMAR, 2014, p. 157).

Este é um território estranho, primitivo³ e imprevisível, mas também de beleza, surpresa e novidade: "No acampamento, Hotel de mil estrelas, como Roberto lhe chamava (...) acomodaram-me o mais belo *atelier* que jamais terei" (POMAR, 2014, p. 158). Pomar encontra neste atelier ao ar livre, e na tenda em que se aloja durante o filme *Kuarup*⁴, a possibilidade de observar, desenhar e recriar os diferentes rituais, cerimónias e festas que fazem parte da vida e da morte dos autóctones.

O Xingu serviu de paisagem, de cenário de produção e de modelo de registo, num estar dentro, mas sempre fora, possível na distância permitida, sugerida, controlada ou fantasiada.

Mas o Xingu era já por essa altura uma zona protegida. Data dos anos 60 a homologação do *Parque Indígena do Xingu*, e foi a primeira terra indígena delimitada e classificada, numa área atual de aproximadamente 30.000 quilómetros quadrados (FREITAS; FREITAS, 2003, p. 6), onde se encontram vários grupos étnicos e linguísticos. Está localizado no estado do Mato Grosso, na transição entre o Planalto Central e a Floresta da Amazônia: uma zona plana intercetada pelo rio que lhe dá o nome e pelos seus afluentes.

A proteção da identidade cultural e diversidade indígena surgiu na sequência do movimento *Marcha para o Oeste*, planeado pelo governo de Getúlio Vargas, no sentido de ocupar o Brasil Central e criar um país novo (CAPELATO, 2017, p. 123) e integrado. O quadro estratégico de combate aos desequilíbrios geográficos e assimetrias económicas regionais justificou o impulso expansionista do Estado. “A Amazônia era um mundo remoto, e o Brasil Central, como dizia o jornalista Jorge Ferreira, parecia ‘mais distante que a África’” (BÔAS; BÔAS, 2012, p. 34).

A urgência de preencher os vazios demográficos criou a necessidade de circunscrever as populações indígenas já estabelecidas. Nos anos 40 do século XX, a *Expedição Roncador-Xingu*, sob a chefia dos irmãos Villas Bôas, tentou promover o equilíbrio, a continuidade e o contato, num modelo protecionista de integração e “reprodução simbólica e material das comunidades” (FILHO, 2006, p. 47). Com isso pretendia preservar a qualidade das práticas sociais e de todo o ecossistema natural e cultural.

A ALDEIA, O CÍRCULO E A LUZ

A estadia de Pomar ocorreu numa aldeia *lawlapiti*, de língua aruaque, durante aproximadamente dois meses. A geometria ordenada da implantação da aldeia impressionou Pomar: uma claraboia em contraste com a densidade da floresta. Sobre esse deslumbramento escreve:

À minha chegada à aldeia *lawlapiti* deslumbrou-me o rigor do seu desenho num enorme círculo, sobre o qual parecia assentar a esmagadora abóbada do céu, contrariamente ao que se sente

na aproximação da floresta, em que vida e morte estão presentes uma ao pé da outra, e a luz desaparece pela selvagem progressão da natureza, pela sua capacidade de resistir à ordenação humana (POMAR, 2017b, p. 3).

Nesta passagem Pomar assinala diversas estruturas: i) o círculo como ordem ancestral, visual e vivencial, ii) a abóbada do céu como cobertura da aldeia que se torna o arquétipo de uma casa para todos, iii) a organização da *luz-visibilidade* da aldeia e as fraturas da *luz-invisibilidade* da floresta.

O círculo como ordem visual é uma centralidade cósmica, que representa expansão e movimento. Uma totalidade simétrica e equidistante que significa útero e proteção, num perímetro fechado e controlado. Como refere Arnheim em *O Poder do Centro*:

Um grupo social, seja ele a família, uma associação, uma nação, ou mesmo a humanidade como um todo, na sua relação com a natureza, mantém a centralidade como forte componente da sua perspectiva e da sua motivação (ARNHEIM, 2001, p. 18-19).

A circularidade da forma, do espaço e do tempo, sem princípio nem fim, encontram na abóbada do céu um teto de conexão celestial para a casa comunitária, e no diâmetro do agrupamento uma forte noção de horizontalidade (GHEERBRANT, 1997, p. 75). Unidade e harmonia da sintaxe visual, que organiza o espaço, o calor e a *luz-visibilidade* da aldeia em contraste com a desordem, densidade e opacidade da *luz-invisibilidade* da floresta. Estas duas *Luzes* compõem a paisagem e as relações entre claro e escuro, natureza e cultura, estrutura e entropia, autonomia e ritual, realidade e mito.

Nesta paisagem fenomenológica, o desenho de Pomar não é político, nem científico ou sociológico; tão pouco é exclusivamente etnográfico⁵ como se poderia prever de um olhar estrangeiro que produz um desenho descritivo e funcional. Não é também a interpretação de um desenho de reportagem⁶, dos hábitos e das exceções de carácter noticioso de um jornalismo de conteúdo turístico, de denuncia ou de guerrilha (EMBURY; MINICHIELLO, 2018, p. 151). Muito menos é uma ilustração, para anexar ao pensamento. Os desenhos do Xingu são resíduos que ficaram do movimento humano, quando este intersecta a luz; aquele momento em que já não é necessário distinguir espaço, corpo, ação e representação.



Figura 1 – Júlio Pomar, *Desenhos de Kuarup*, 1988. Esferográfica sobre papel, 2 páginas, 21 x 14,5 cm. Fonte: Pomar, 2017a.

O espaço adquire uma antropologia de distâncias entre o público e privado, numa orientação não euclidiana ou não-ordenada por um código cultural comum. Em simultâneo *o corpo em si e para si*, enquanto medida de liberdade na aceção de Sartre: entre o que se é e o que se deseja ser (BRAUNSTEIN; PÉPIN, 2001, p. 137). Acrescenta-se ainda aquilo que se pode ser, isto é, o corpo como expressão coletiva e comunitária ou como evidência do nu; na fusão das figuras, poses e anatomias durante o ritmo das atividades.

A ação é a libertação de energia para formalizar os rituais, e permite construir mensagens de grupo, com recurso ao movimento e à abstração pessoal do corpo (LIBBY; SCHAEFFER; EIBACH, 2009). A representação estabiliza a ordem e a hierarquia dessa ação. Por isso, espaço, corpo, ação e representação são desenhados como estruturas de luz e movimento.

O DESENHO, A DENSIDADE E A COMPOSIÇÃO

O acervo dos desenhos realizados no Xingu pertence à coleção do *Atelier Museu Júlio Pomar*, com mais de dez cadernos realizados *in situ*, e parte deles foram mostrados pela primeira vez ao

público na exposição *Táwapayêra*⁷ (MATOS, 2017, p. 22). O conjunto organiza-se por alguns temas locais: i) *Kuarup* – cerimónia de homenagem aos mortos, ii) *Huka-Huka* – luta corporal masculina, iii) *Jakúí* – ritual da flauta sagrada, iv) festa do papagaio, v) arquitetura de habitação e espaços naturais, e vi) os *Txicão* e outros grupos indígenas em cenas e práticas do quotidiano.

Muitos dos desenhos desta viagem foram feitos em cadernos de argolas, em formatos pequenos e retângulos normalizados, mas longe de contornar ou seguir os enquadramentos poligonais das folhas. Pomar parece promover novas formas de visibilidade com intervenção na 'distribuição geral das maneiras de fazer' (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Tal como na sua obra pictórica, regista manchas gráficas que crescem com escalas diferentes, altera posições de centro-periferia, como se as folhas fossem um contínuo para múltiplos registos (*Huka-Huka*), ou uma caixa onde não cabe o campo visual (*festa do papagaio*).

A cerimónia de homenagem aos mortos ilustres, ou *Kuarup*, foi registada com a tensão muscular dos homens que carregam o tronco de madeira, que simboliza o morto (Figura 1). Em Pomar, o



Figura 2 – Júlio Pomar, *Desenho de Huka-Huka*, 1988. Esferográfica sobre papel, 14,5 x 20,3 cm. Fonte: Pomar, 2017a.



Figura 3 – Júlio Pomar, *Desenho de Huka-Huka*, 1988. Esferográfica sobre papel, 14,5 x 20,3 cm. Fonte: Pomar, 2017a.

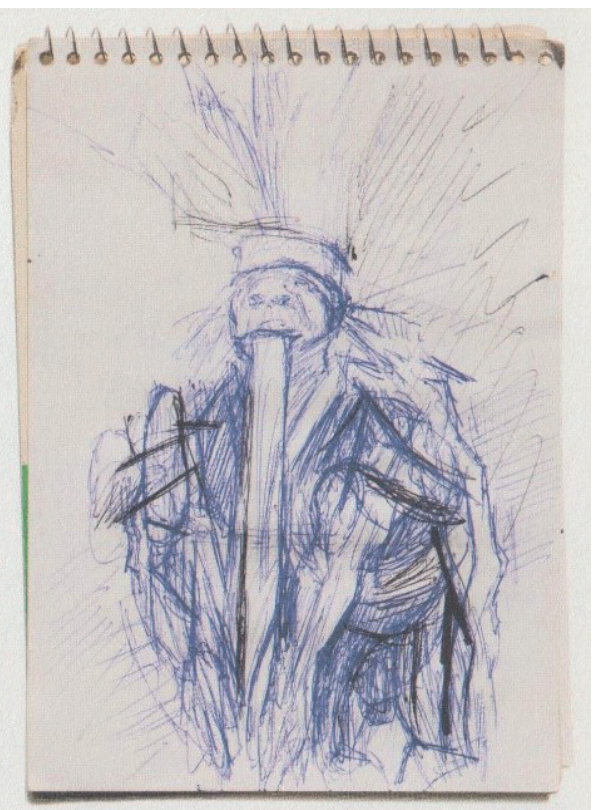


Figura 4 – Júlio Pomar, *Desenhos de Jakúj*, 1988. Esferográfica sobre papel, 2 páginas, 20,3 x 14,5 cm. Fonte: Pomar, 2017a.

desenho da forma é a do movimento, mas não exclusivamente do movimento descrito, mas do gesto que o inscreve (ROSENDO, 2016, p. 130). Pela força como se organizou a materialização da linha, a marcação facetada do contorno e a sugestão da perspectiva de um ponto de fuga, a tensão de cada corpo distribui-se pelo conjunto e pelo movimento sequencial.

O desenho da luta corporal masculina durante a cerimónia do *Kuarup*, ou *Huka-Huka*, segue também esta distribuição de forças físicas e

visuais, pela fusão dos corpos de onde resulta uma nova estrutura compositiva, quase em abóbada ou como quadrúpede (Figura 2). Nos desenhos de *Kuarup*, o pronunciamento poliédrico do contorno e a densidade gráfica desenharam a tensão visual (Figura 3). Refere Ana Gonçalves:

Um tipo de luta muito semelhante à greco-romana, em que os homens começam por se saudar, depois envolvem-se numa espécie de abraço, terminando o combate quando um dos homens consegue imobilizar o outro no chão (GONÇALVES, 2017, p. 20).



Figura 5 – Júlio Pomar, *Desenho da Festa de Papagaio*, 1988. Esferográfica sobre papel, 9 x 13 cm. Fonte: Pomar, 2017a.

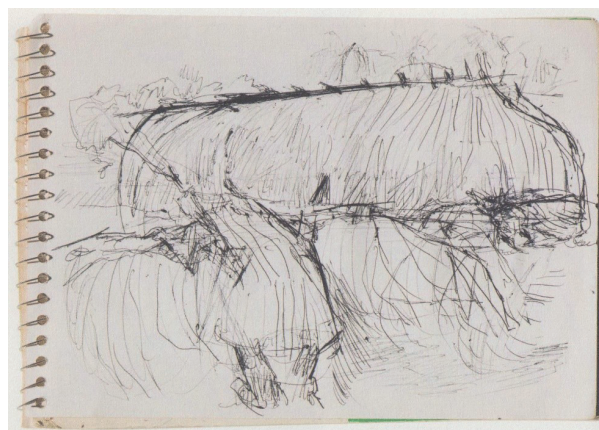


Figura 6 – Júlio Pomar, *Desenho da Festa de Papagaio*, 1988. Esferográfica sobre papel, 14,5 x 20,3 cm. Fonte: Pomar, 2017a.

No conjunto dos desenhos do *Jakúí*, ou ritual da flauta sagrada, mantem-se a mesma estratégia gráfica de estudo da tensão, do movimento e do contorno dos homens, com a verticalidade das flautas e o triângulo dos braços a dominarem a composição (Figura 4). Como refere Paulo Herkenhoff, nalguns dos desenhos do *Jakúí* as marcas da caneta de feltro conferem estrutura à imagem (GHEERBRANT, 1997, p. 69). São rostos marcados pelo desenho da pressão da boca, em composições com ritmo e plasticidade acústica.

A *festa do papagaio* é um ritual de dança das aldeias *Kamayurá* que organiza relações de poder, com ornamentos, vestes e adereços próprios (Figura 5). Os desenhos mantêm o padrão de procura dos vestígios do movimento do corpo, dentro de uma perspetiva natural e não-linear, ótica, esférica e sensível (PANOFSKY, 1993, p. 37), intuída por dupla circularidade: a da aldeia e a das asas das vestes (Figura 6).

Sobressai nestes desenhos da *festa do papagaio* a volumetria das ocas, espaços típicos de habitação coletiva da aldeia, onde a força visual da escala se impõe (Figura 7). De planta oval, normalmente de madeira e cobertura-fachada em palha ou folhas de palmeira, estas estruturas arquitetónicas têm associações antropomórficas, não apresentam janelas nem divisões internas, e os acessos são feitos por porta-buraco (COSTA; MALHANO, 1986, p. 54-55). Esta opacidade e continuidade visual/material da arquitetura está presente nos desenhos do Xingu.

Pontualmente surgem desenhos de árvores e de recortes de floresta, e de alguns animais isolados

(Figura 8). O espaço natural é consequência do desenho da envolvente. Mas a figura humana é o tema de maior frequência. Os desenhos das práticas quotidianas dos diferentes grupos indígenas (*Txicão*, *Yawalapitis*, *Kamaiurás*) atravessam vários cadernos, com figuras isoladas ou em conjunto, homens e mulheres, adultos e crianças, parados ou em movimento.

“Os desenhos de Pomar exploram a linguagem do corpo, sublinham o potencial expressivo do traço rápido, são comunicantes, indexam e testemunham o primordial da vida da floresta amazónica” (FARO, 2017, p. 195). Mais do que tramas tradicionais com geometria ordenada, Pomar risca em movimentos pendulares e multidirecionais para preencher a profundidade formal e espacial (*Kuarup* e *Txicão*). Há desenhos de linha única, mas, no geral, predomina a densidade de riscos.

O uso da densidade gráfica através da sobreposição de linhas tem várias funções nestes desenhos: i) marcação da intensidade da vegetação da floresta, ii) definição do contorno do volume por aproximação, iii) modelação de claro-escuro na produção da profundidade, iv) movimentos dos gestos e da ação, v) massas e forças na construção da figura humana e vi) aceleração gráfica na observação da imagem. Alguns deles carregam um resumo de violência, energia e força, que Sara Antónia Matos resume:

Dos seus emaranhados de linhas, por vezes tão sobrecarregados que preenchem a superfície do papel na totalidade, vemos destacar-se corpos em movimento, os quais ganham espessura, se esbatem entre si e voltam a redefinir-se nos seus



Figura 7 – Júlio Pomar, *Desenhos da Festa de Papagaio*, 1988. Esferográfica sobre papel, 2 páginas, 14,5 x 20,3 cm. Fonte: Pomar, 2017a.



Figura 8 – Júlio Pomar, *Desenho de Macaco*, 1988. Esferográfica sobre papel, 9,5 x 7,5 cm. Fonte: Pomar, 2017a.

contornos possantes, como nas lutas de homens, musculados. A densidade pode observar-se também nas representações de ocas (casas), que adquirem volume à custa da sobreposição de linhas, ou ainda de índios empunhando arcos e flechas que se dissimulam e simultaneamente se destacam entre um enredo de riscos representando a vegetação da selva (MATOS, 2017, p. 22).

Os riscadores repetem-se e por vezes sobrepõem-se, entre grafite, esferográfica e marcador, a preto, a azul e por vezes verde ou vermelho (GONÇALVES, 2017, p. 13). O contraste do marcador assinala forças estruturantes da forma, da luz ou do movimento (*Jakúí*). A monotonia cromática das pontas secas, onde a presença da cor acentua-se pela densidade da linha, sublinha a profundidade de campo e a diferença dos planos de observação. A cinética da mão circunscreve o comprimento e ritmo dos trajetos “da natureza dócil ou perturbante do utensílio” (POMAR, 2014, p. 141), com resistências e interferências no cálculo das escalas, das densidades e do claro-escuro.

Mas habituados aos desenhos de economia linear de Júlio Pomar, estaremos com esta densidade gráfica

numa nova compreensão visual? No essencial não. Pomar continua a explorar as estruturas da síntese da percepção, e o desenho mantém o uso de elementos simples e repetidos, ainda que tenha preenchido as áreas. Continuam assim a servir de análise visual para outras produções.

Por exemplo, os desenhos do Xingu serviram de origem projetual à sua pintura (MATOS, 2017, p. 22), tornando-se instrumento para as séries sobre a Amazónia, em produções realizadas no mesmo ano, como o quadro *Os Txicão* (1988) e *Kuarup II* (1988), ou outras pinturas criadas quase dez anos depois como *O banho das crianças no Tuatuari* (1997). As cenas de banhistas de Pomar, em alusão a Cézanne e à composição fundida do corpo e da paisagem de *Les Grandes Baigneuses*, ao que acresce a influência da paleta escura e planificação da forma de Gauguin ou o movimento carnal de Rubens (WOHL, 2004, p. 34), são um retorno à memória e aos desenhos do Xingu, como o próprio pintor refere:

A tela seguiu o seu curso. Trabalhava nela de manhã à noite quando fiz a descoberta, na sacola que no Xingu trazia sempre comigo e na qual guardava todos os meus caderninhos, do último deles onde tinha feito algumas anotações rápidas sobre as minhas Banhistas, algumas tentativas de delineação. Tinha esquecido completamente a própria existência destes rascunhos! (POMAR, 2017a, p. 102).

Não são propriamente desenhos preparatórios, mas os usos posteriores flutuam entre necessidades, releituras e memórias, a que Pomar se refere: “não duvido que a memória, máquina mal regulada, o trata (ou maltrata) à sua maneira” (POMAR, 2017a, p. 111). Os desenhos no Xingu adquirem por isso várias funções, entre rascunho, esboço, apontamento, esquema, recuperação, observação e reconstrução. Funções que flutuam entre suportes como refere Moreira:

A noção de suporte é exclusiva das artes plásticas. O poema, o romance, a sinfonia, não dependem de suportes, sendo, nesse sentido, “imateriais”.

A dependência de um suporte não constitui no entanto uma limitação. Pelo contrário, poderia considerar-se uma mais-valia, na medida em que a obra pode viajar de suporte sem perder a sua identidade, enriquecendo-se da diversidade de roupagens.

Sem abandonar a fidelidade ao quadro, Júlio Pomar tem sabido viajar por todos os suportes, procurando as necessidades consonâncias com as obras (MOREIRA, 2019, p. 84).

Estas transferências são também ensaiadas nos atos de desenhar durante a estadia na aldeia, entre observação e memória, a que Pomar chama *desenhos revisitados* (FARO, 2017, p. 194). Os registos sobrepõem-se por método de acumulação gráfica de linhas, através de vários dias, onde a experiência “do natural” é extrapolada para desenhos reconstrutores.

Segundo sabemos, através de Alexandre Pomar, e do próprio artista, os desenhos são, em geral, feitos no final da tarde, na tenda e já não diante dos modelos - os ameríndios - mas reinterpretando memórias e figuras. Durante o dia, as crianças não o deixavam desenhar sossegado porque estavam sempre a espreitar e a pedir coisas (;) Talvez só os desenhos dos cadernos mais pequenos, com desenhos mais esquemáticos, sejam feitos «do natural». Haverá, então, desenhos que são retomados, e noutros casos parece que se trata mais de recuperar o motivo numa nova folha, em ocasiões ou dias sucessivos (FARO, 2017, p. 194).

O MOVIMENTO, A EXPRESSÃO E A UNIVERSALIDADE

Os desenhos do Xingu não são registos que apresentam a diferença cultural inerente às práticas locais. Antes procuram o que é universal. Investigam a estrutura do movimento da luz e do corpo transferida para a experiência de observação, num desassossego gestual por dentro do processo: entre a indefinição, o inacabado e a aproximação.

O movimento é então uma categoria estruturante desta produção visual, que questiona a relação entre si próprio e o outro, que não é pessoal nem social, “é um factor permanente e universal da nossa estrutura mais arcaica” (MOREIRA, 2019, p. 82).

O registo do movimento, num suporte como o desenho, é a virtualidade da sua sugestão. Durante o processo de fixação da imagem a “sugestão de movimento nas manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade” (DONDIS, 2007, p. 80), uma vez que é necessário desenhar a volátil dimensão do tempo nas dimensões formais e espaciais da luz e da geometria. Estas mudam a cada momento.

A geometria é nivelada e o desenho da intensidade da luz do Sol parece invocar o uso da claridade como composição do reflexo, que aparece entre a densidade dos riscos e delimita a força da incidência dos raios solares nas subtrações dos ornamentos



Figura 9 – Júlio Pomar, Desenho de Mulher com Criança, 1988. Esferográfica sobre papel, 13 x 9 cm. Fonte: Pomar, 2017a.

cromáticas sobre a pele. “Crus contrastes de cor, de matéria também, ao compasso dos corpos que acabam por se fragmentar num puzzle em cuja lógica os nossos olhos não atinam, meio cegos por um sol que não perdoa” (POMAR, 2014, p. 157).

Opuzzle a que se refere o desenhador são as fraturas da luz nos contornos que dividem a superfície corporal e a reorganiza por conjuntos, relações e ritmos visuais não classificados. Os desenhos descrevem movimentos, que reconfiguram a anatomia, a musculatura, as articulações e a pele, por agrupamentos de características gráficas e relações entre conjuntos (figura, volume, contorno, sombra, reflexo, contraste). Como refere Moreira ao citar *Da Cequeira dos Pintores*⁸, texto do próprio desenhador: estas são ‘formas que se tornam outras’ (MOREIRA, 2019, p. 82).

São formas de uma ‘recomposição derivada’ do natural, onde desaparecem os códigos das poses consagradas pela história da arte e se reativam as funções da nudez original. Nos desenhos do Xingu,



Figura 10 – Júlio Pomar, *Desenhos de Rosto de Mulher*, 1988. Esferográfica sobre papel, 2 páginas, 13 x 9 cm. Fonte: Pomar, 2017a.

o Nu, como tema, ao incorporar o movimento enquanto componente visual irreduzível (DONDIS, 2007, p. 82) da observação, lembra os nus cubistas de Picasso, que romperam com o sistema Monge e com a projeção cônica tradicional.

O feminino foge à fixação hipnótica e erotizada dos nus de Velasquez, Ingres ou Manet, e aproxima-se da representação da mãe pela morfologia das Vénus do Paleolítico (Figuras 9 e 10). Enquanto que o masculino deixa a heroicidade grega clássica e exemplar (ANDRESEN, 2019, p. 30), para mostrar a forma social do corpo funcional e simbólico do homem, como nos desenhos do grupo indígena *Txicão* (Figura 11).

Esta pesquisa dos resíduos do movimento e do espaço, são em Pomar uma metodologia artística para compreender onde está a universalidade social. A função visual estruturante ensaiada nos desenhos do Xingu parece reforçar o conceito de 'modelo reduzido' (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 38), que Lévi-Strauss explica em *O Pensamento*

Selvagem (1962), quando na produção da arte se transfere as dimensões sensíveis para as inteligíveis (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 40). Esta compressão visual, de escala e de percepção, é uma técnica de construção artística e ato mental de leitura do visível por um observador capaz dessa redução, e de a transferir para os meios e suportes da arte.

O 'modelo reduzido' é uma distinção entre estrutura e facto⁹, e com isso o ato de desenhar "realiza a síntese das propriedades intrínsecas e das que dependem de um contexto espacial e temporal" (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 40-41), porque o "olhar tem uma economia própria" (POMAR, 2014, p. 218), como defende o próprio desenhador. Para além disso, acrescenta Lévi-Strauss: "a transposição gráfica ou plástica implica sempre uma renúncia a certas dimensões do objeto" (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 39). Uma experiência interpretativa que os desenhos de Pomar tornam acessíveis na manipulação da escala, e onde a inteligência visual da atenção

do desenhador explica-se na redução da transferência gráfica:

uma espécie de inversão do processo de conhecimento: para conhecer o objeto real em sua totalidade, sempre tivemos tendência a proceder começando das partes. Dividindo-a, quebramos a resistência que ela nos opõe. A redução da escala inverte essa situação: quanto menor o objeto, menos temível parece a sua totalidade; por ser quantitativamente diminuído, ele nos parece qualitativamente simplificado. Mais exactamente, essa transposição quantitativa aumenta e diversifica nosso poder sobre um homólogo da coisa; através dela, este pode ser tomado, sopesado na mão, apreendido de uma só mirada (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 39).

A vantagem de apreensão em uma única olhada é a velocidade do gesto ocular e manual, que dissolve os parâmetros e as diferenças entre conjuntos, numa redução que a aproxima dos materiais e dos elementos da arte como artifício. Pelo 'modelo reduzido', a síntese visual torna a imagem acessível e direta, sem ser analítica. Um desenho gestual que contrasta com o *mistério de Vermeer*, a que Pomar, numa entrevista a Helena Vaz da Silva, faz referência: "O mistério de Vermeer é a criação de uma imagem que é tão afirmativamente real que dá a impressão que se ficar perante uma visão (;) Tudo é quotidianamente exacto e transfigurado" (POMAR; SILVA, 1980, p. 42-44).

A velocidade e gestualidade do desenho unificam a geometria através da combinação dos ritmos visuais, com sugestões que desvendam o significado da estrutura de arranjos entre linhas e massas (SPEED, 1972, p. 131). A voracidade deste desenho gestual está implícita na coordenação entre os movimentos de presença e os tempos de interação compositiva, numa escala que vai do instante à assimilação panorâmica. Pedro Faro relaciona esta temporalidade com Barthes:

Estes desenhos são «certificados de presença» – usando a expressão de Barthes sobre os protocolos de verdade da fotografia –, valor que se torna por vezes mais importante do que a ideia ou trabalho de representação que daí advenha. A ideia de performance antecede cada desenho. Cada série de desenhos implica um tempo de interação, de relação e um trabalho de composição que não se limita ao instante, àquilo que fica e que sai, ao enquadramento (FARO, 2017, p. 195).

Se os desenhos gestuais do Xingu são essa caça da composição dos tempos, para mostrar não a diferença, mas a semelhança humana que ultrapassa



Figura 11 – Júlio Pomar, *Desenho de Homens do Grupo Indígena Txicão*, 1988. Esferográfica sobre papel, 21 x 15 cm. Fonte: Pomar, 2017a.

a latitude, é em Platão, no *Timeu*, que encontramos o tempo como imagem móvel (da universalidade). Isto é, síntese para reduzir a entropia interna e a irreversibilidade ou desordem (PRIGOGINE, 2008, p. 35), entre os tempos de produção e os tempos de receção das formas, que nos remete para Deleuze em *A Filosofia Crítica de Kant* (1963), onde a propósito do papel da imaginação explica que a "síntese é a determinação de um certo espaço e de um certo tempo, pela qual a diversidade é referida ao objecto em geral conformemente às categorias" (DELEUZE, 2017, p. 27)

A geometrização formal que tende para o abstracionismo em Pomar, é em si a tentativa para estar entre o essencial das representações temporais. Estas são, tal como o *ser-simultâneo* e o *ser-sucessivo* de Kant, acontecimentos anteriores à experiência, com funções que organizam a percepção visual intuitiva através da duração, como adverte Bergson .

Com o *ser-simultâneo* e o *ser-sucessivo* Kant elabora, na *Crítica da Razão Pura* (1781), um modelo de representação empírica do tempo

como intuição sensível (KANT, 2001, p. 99–100), multivariável e por fluxo, em contraponto ao tempo como feixe, de Hume. Durante o desenhar, o observador materializa o tempo sucessivo entre registos sensoriais e marcas gráficas, mas utiliza um *tempo simultâneo* para construir relações e conjuntos (por exemplo, proporção, escala, composição, perspetiva, sombra), sem o qual fica comprometida a sucessão. Conceitos que acompanham a ideia de contentor ou temporalidade de Heidegger, em *Ser e Tempo* (1927), quando a propósito do paradoxo do presente, Pomar faz aparecer o desenho gestual ao eliminar os eixos *antes-agora-depois*:

Enquanto agora, todo último agora já é sempre um logo não mais. É, portanto, tempo no sentido de agora-não-mais, de passado; todo primeiro agora é sempre um há pouco, ainda-não e, com isso, tempo no sentido de agora-ainda-não, de futuro (HEIDEGGER, 2005, p. 236–237).

NOTAS

1. A pintura de Júlio Pomar teve várias fases, com variação de suportes e processos pictóricos, com elevado experimentalismo de materiais, formatos e composições. As formas alternaram entre o figurativo e o abstrato, com libertação da cor e do movimento, em planos lisos, fragmentos e ritmos geometrizarantes. Nessa gestualidade e liberdade visual o artista visita vários temas: crítica social, retrato, animais, erotismo, história, literatura, mitologia. Trabalhou igualmente gravura, escultura, *assemblage*, cerâmica, tapeçaria e ilustração. O desenho, como fim em si mesmo, adquiriu um traço inconfundível e uma importância crucial na síntese gráfica do autor. Um estudo completo e abrangente sobre a obra de Pomar está compilado nos dois volumes do catálogo raisonné publicados pela La Différence: POMAR, Júlio. *Catálogo "Raisonné" I - Pinturas, Ferros e "Assemblages" 1942–1968*. Paris, Lisboa: Éditions de La Différence/Artemágica, 2004 e POMAR, Júlio. *Catálogo "Raisonné" II - Pinturas e "Assemblages" 1968–1985*. Paris, Lisboa: Éditions de La Différence/Artemágica, 2004.

2. O modernismo português teve várias expressões, e nas diferentes modalidades artísticas prolongou-se até à queda do Estado Novo. Teve como nomes de destaque Fernando

Pessoa, Almada Negreiros ou Pardal Monteiro. Como forma de acompanhar as vanguardas internacionais, num mundo em mudança e palco de duas guerras mundiais, as novidades artísticas em Portugal, acompanharam os combates sociais e políticos da modernidade, na urgência da velocidade e da técnica, com alteações nos temas, meios e processos de representação. O neo-realismo na pintura portuguesa, a que Júlio Pomar está diretamente ligado por via da *II Geração de Paris*, foi um manifesto visual da denuncia social e a favor da liberdade de expressão, inspirado na reforma marxista. Ver FRANÇA, José Augusto. *História da Arte em Portugal - O Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

3. Aqui primitivo não no sentido de arcaico, mas de primevo (do início dos tempos).

4. *Kuarup* (cor, 119 min.) é um filme de cariz político, realizado em 1989 por Ruy Guerra, e baseado no livro homónimo de Antônio Callado. Ver CALLADO, Antônio. *Quarup*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973. No filme a personagem de um missionário afasta-se do sacerdócio, e defende os povos indígenas contra a Ditadura Militar Brasileira de 1964.

5. O desenho etnográfico é uma prática de observação e registo da cultura dos povos. Em termos históricos esteve ligado à visão colonial do exotismo dos autóctones, mas tem evoluído para estudos sobre relações, comportamentos, técnicas, saberes e experiências no contexto da antropologia visual. O desenho da cultura material, da paisagem, dos ritos e do quotidiano têm servido de temas para conhecer o objeto de estudo. Para cruzamentos entre estas áreas de conhecimento ver o dossier "Antropologia e Desenho" (2016) dos *Cadernos de Arte e Antropologia* do Departamento de Antropologia e Etnologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia (Salvador, Brasil). Nomeadamente o artigo KUSCHNIR, Karina. *A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas*. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 5, n. 2, 2016, p. 5–13.

6. O desenho de reportagem está associado a uma narrativa jornalística ou a conteúdo informativo. Em Pomar, os desenhos não são tratados como se fossem conjuntos de notícias.

7. Exposição realizada no Atelier–Museu Júlio Pomar, entre os finais de outubro de 2017 e inícios de fevereiro de 2018, com curadoria de Alexandre Melo, e integrada no programa *Passado e Presente – Lisboa, Capital Ibero–Americana da Cultura 2017*.

8. A primeira edição portuguesa é de 1986.

9. A distinção entre estes dois conceitos é fundamental para a teoria de ‘modelo reduzido’: “Nós diferenciamos o cientista e o bricoleur pelas funções inversas que, na ordem instrumental e final, eles atribuem ao fato e à estrutura, um criando fatos (mudar o mundo) através de estruturas, o outro criando estruturas através de fatos” (LÉVI–STRAUSS, 2008, p. 38).

10. Sobre a relação das categorias temporais entre Bergson e Kant ver MASCARENHAS, Aristeu L. C. Bergson e Kant: O Problema do Tempo e os Limites da Intuição. *Trans/Form/Ação*, vol. 4, n. 2, Abril/ Junho 2017, p. 103–124.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O Nu na Antiguidade Clássica | Antologia de Poemas sobre a Grécia e Roma**. Porto: Assírio & Alvim, 2019.

ARNHEIM, Rudolf. **O Poder do Centro**. Lisboa: Edições 70, 2001.

BÔAS, Orlando Villas; BÔAS, Cláudio Villas. **A Marcha para o Oeste: a epopeia da Expedição Roncador–Xingu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRAUNSTEIN, Florence; PÉPIN, Jean–François. **O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo?. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano – o tempo do nacional–estatismo: do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo**. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 109–140.

COSTA, Maria Heloísa Fénelon; MALHANO, Hamilton Botelho. *Habituação Indígena Brasileira*. In: RIBEIRO, Berta G. (coord.); RIBEIRO, Darcy (ed.) et al. **Suma Etnológica Brasileira, Volume**

2 Tecnologia Indígena. Rio de Janeiro: Vozes, 1986, p. 27–94.

DELEUZE, Gilles. **A Filosofia Crítica de Kant**. Lisboa: Edições 70, 2017.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

EMBURY, Gary; MINICHELLO, Mario. Reportagem ilustrada, **Do desenho ao jornalismo: princípios básicos, técnicas e recursos**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2018.

FARO, Pedro. Pomar – Antes, Durante e Depois da Amazônia. A esferográfica, o marcador, o lápis e a tinta. In: ESILVA, Dealmeida; JESUS, Igor; ALEXANDRE, Tiago; POMAR, Júlio. **Táwapayêra**. Lisboa: Atelier–Museu Júlio Pomar/ Documenta, 2017, p. 189–200.

FILHO, Orlando Villas Bôas (org.). **Expedições, Reflexões e Registos**. São Paulo: Metalivros, 2006.

FREITAS, Fábio de Oliveira; FREITAS, Joana Zelma Figueredo. **Relato sobre Mudança Cultural em Comunidades do Parque Indígena do Xingu**. Brasília: Embrapa – Recursos Genéticos e Biotecnologia, 2003.

GHEERBRANT, Alain. Júlio Pomar – **Peinture et Amazonie**. Paris: La Différence, 1997.

GONÇALVES, Ana. **Táwapayêra**. Dossier Educativo Nº 006. Lisboa: Atelier–Museu Júlio Pomar, 2017.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Parte II. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LÉVI–STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2008.

LIBBY, Lisa K.; SCHAEFFER, Eric M.; EIBACH, Richard P. **Seeing Meaning in Action: A Bidirectional Link Between Visual Perspective and Action Identification Level**. *Journal of Experimental Psychology: General*, vol. 138, n. 4, 2009, p. 503–516.

MATOS, Sara Antónia. À Partida e À Chegada: A Pintura de Pomar e a Festa Táwapayêra. In: ESILVA, Dealmeida; JESUS, Igor; ALEXANDRE, Tiago; POMAR, Júlio. **Táwapayêra**. Lisboa: Atelier–Museu Júlio Pomar/ Documenta, 2017, p. 21–27.

MOREIRA, Júlio. Impulso e Estrutura na Obra de Júlio Pomar. In: BASILIO, Kelly Benoudis (coord.). **Júlio Pomar, O “Jogo da Cabra Sábia”**. V. N. Famalicão: Edições Húmus, 2019, p. 71–86.

PANOFSKY, Erwin. **A Perspectiva Como Forma Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

POMAR, Júlio. Duas «Cenas de Banhistas». Em Post Scriptum. In: ESILVA, Dealmeida; JESUS, Igor; ALEXANDRE, Tiago; POMAR, Júlio. **Táwapayêra**. Lisboa: Atelier–Museu Júlio Pomar/ Documenta, 2017a, p. 101–102.

POMAR, Júlio. Kuarup. In: ESILVA, Dealmeida; JESUS, Igor; ALEXANDRE, Tiago; POMAR, Júlio. **Táwapayêra**. Lisboa: Atelier–Museu Júlio Pomar/ Documenta, 2017a, p. 109–111.

POMAR, Júlio. **Temas e Variações, Parte Escrita III 1968–2013**. Lisboa: Atelier–Museu Júlio Pomar/ Documenta, 2014.

POMAR, Júlio. **Xingu**. Lisboa: Fundação Júlio Pomar, 2017b.

POMAR, Júlio; SILVA, Helena Vaz da. **Helena Vaz da Silva com Júlio Pomar**. Lisboa: Edições António Ramos, 1980.

PRIGOGINE, Ilya. **O Nascimento do Tempo**. Lisboa: Edições 70. 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSENDO, Catarina. **Escritos de Artista em Portugal: história de um esquecimento**. Lisboa: Documenta, 2016.

SPEED, Harold. **The Practice & Science of Drawing**. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1972.

WOHL, Hellmut. Júlio Pomar: A Comédia Humana. In: WOHL, Hellmut; TABUCCHI, Antonio; SEIXAS, Maria João. **Júlio Pomar: A Comédia Humana**. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2004, p. 8–37.

Arquitetónico na Universidade de Lisboa, Departamento de Desenho, Geometria e Computação. Pertence ao CIAUD e as suas áreas de estudo são: desenhador, desenho, atenção visual, inteligência espacial, experiência do gesto, cognição humana. E-mail: rahim.shakil@gmail.com

SOBRE O AUTOR

Shakil Y. Rahim é Arquiteto e Doutor em Arquitetura, especialidade Desenho, pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. É Professor de Desenho e Desenho

INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS EM BELÉM: ENTRE MONUMENTOS E OUTRAS POSSIBILIDADES DE EXPRESSÃO NA RUA¹

ARTISTIC INTERVENTIONS IN BELÉM: BETWEEN MONUMENTS AND OTHER POSSIBILITIES OF EXPRESSIONS ON THE STREET

**Ubiraécio da Silva Malheiros
FAV–UFPA**

Resumo

Esse trabalho é resultado das investigações do Projeto de Pesquisa: *Esculturas permanentes, instalações efêmeras e intervenções: tipologias e relações da arte pública no espaço urbano de Belém*, desenvolvido no Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Tem como objetivo contribuir para a percepção da Arte Pública da Amazônia Urbana, por meio de estudos das manifestações artísticas que considerem tanto a estetização institucionalizada quanto as estratégias espontâneas de intervenção visual na paisagem urbana. Apresenta contrastes entre monumentos tradicionais e intervenções artísticas aparentes nos meios e linguagens expressivas, que vão do grafite, dos *stickers*, do *stencil* e do teatro de rua a projeções de imagens na estrutura urbana, como o *vídeo mapping*. Nesta perspectiva, este trabalho, faz uma reavaliação histórico-crítica da relação entre arte e cidade, e por extensão do processo de transformação da prática da arte no contexto urbano do século XXI, na obra de artistas individuais e coletivos – de Eder Oliveira, Roberta Carvalho, Lucia Gomes, Daniel Ops, do Coletivo Conexão Rodovia Crew e Aníbal Pacha, do coletivo Animadores de Caixa. Essas visualidades efêmeras nem sempre coexistem em um mesmo tempo e espaço com os monumentos, entretanto trazem novas falas para arte pública e para o espaço urbano de Belém.

Palavras-chave:

Arte Pública; Intervenção artística; Belém

Abstract

This paper is a result of the researches from the Project: "Permanent Sculptures, ephemeral installations and interventions: typologies and relations of the public art on the urban space of Belém", carried out at the Institute of Art Science of the Federal University of Pará. It aims to contribute to the perception of the Public Art in Urban Amazon, from studies of the artistic manifestations that consider as much the institutionalized aestheticization, as the spontaneous strategies of visual intervention on the urban landscape. It presents contrasts between traditional monuments and apparent artistic interventions in the means and expressive languages, that goes from graffiti, stickers, stencil and street theater, to image projections on the urban structures, such as videomapping. Under this perspective, this work makes a historical-critical re-evaluation of the relation between art and city, and, by extension, the process of transformation of the art practices in the urban context in 21st Century, the work of individual and collective artists - like Eder Oliveira, Roberta Carvalho, Lucia Gomes, Daniel Ops, from Coletivo Conexão Rodovia Crew, and Aníbal Pacha, from the collective Animadores de Caixa. These ephemeral visualities not everytime coexist in the same time and space with the monuments, however they bring new voices to the public art and the urban space in Belém.

Keywords:

Public Art; artistic intervention; Belém

Esse artigo tem como objetivo contribuir para a percepção da Arte Pública da Amazônia Urbana por meio de estudos² das manifestações artísticas que considerem tanto a estetização institucionalizada, quanto estratégias espontâneas de intervenção visual na paisagem urbana de Belém - capital situada no norte do Brasil, considerada por muitos como portal da Amazônia, que apresenta um espaço privilegiado para a observação de interações culturais (particularmente as artísticas, arquitetônicas e urbanísticas), dada a miscigenação *sui generis* de linguagens e estilos que foi sendo construída ao longo de sua história.

No que se refere à intervenção artística, aqui é entendida no contexto ampliado da noção do termo arte pública, está relacionada à ação de refletir e dar outros significados ao espaço urbano por meio da arte. Gera uma visualidade na paisagem que reflete a Arte Pública em dois contextos: um oriundo do processo de embelezamento que passou na transição do século XIX para o século XX³; outro resultante da tendência mundial de estetização da imagem da cidade e desmanche desse padrão, nas primeiras décadas do século XXI, - por meio de uma arte crítica e com maior diálogo com as comunidades. Entre esses reflexos, percebem-se também as suas especificidades locais, relacionadas à proximidade com o rio, a floresta e a vida ribeirinha que lhes são peculiares e resistem a essas tendências.

No momento atual, observam-se de um lado, os monumentos, referências urbanas permanentes que orientam transeuntes, que identificam espaços e lugares como marcos informantes da história da cidade; de outro, expressões da arte atual efêmera que se sobrepõem à estrutura física da cidade e que são necessariamente híbridas - estabelecida na intersecção entre o permanente e o efêmero, o institucional e o não institucional, o consagrado e o subversivo.

Nesta perspectiva, percebe-se o esgotamento da presença dos monumentos - em geral deteriorados pela ação do tempo e do homem - substituída por práticas artísticas efêmeras. Fato que pressupõe não só uma mudança formal e de conteúdo da obra, como de mentalidade e comportamento do artista - que passam a transmitir discursos ideológicos diferentes. Uma ampliação do conceito de arte pública que abrange

uma diversidade maior de meios de intervenção ou situações urbanas, indicado por Vera Pallamin como Arte urbana sendo uma prática social:

O relevo dos significados das obras de arte urbana e sua concretização no domínio público se dão em meio a espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação porta relações de força, sendo exercidas entre grupo sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário), pode se configurar num terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores) (PALLAMIN, 2000, p. 24).

O pensamento de Pallamin fundamenta a mirada para intervenções urbanas temporárias ocorridas em Belém, que, de certa forma, ampliam a presença da arte na cidade, evidenciando os seus contrastes e reivindicações, ora ocupando espaços centrais, até então exclusivos da arte neoclássica deixada pela herança europeia vivenciada na *Belle Époque* da Amazônia e por jardins de esculturas modernas na última década do século XX e primeira década do século XXI⁴; ora áreas periféricas, destituídas dessa relação simbólica com a arte institucionalizada, delineando uma arte engajada que se apropria desses espaços.

Assim, observaram-se intervenções artísticas de linguagens expressivas que exploram a potencialidade de comunicação e informação propícia para construir discursos visuais, diversos que vão da pintura mural, da performance e da projeção de imagens 3D ao grafite e o teatro de rua, evidenciando trabalhos de artistas que se apropriam do espaço urbano como estrutura para intervenções artísticas que, aliadas à publicidade, à natureza e a outros componentes da paisagem, representam vozes da cidade. Por exemplo, os trabalhos individuais dos artistas Eder Oliveira, Roberta Carvalho, Lucia Gomes e dos Coletivos Rodovia Crew e Animadores de Caixas, representados respectivamente por Daniel Ops e Anibal Pixa. As obras desses artistas se encontram nesse universo: não objetivam necessariamente embelezar a cidade, são passageiras, de reflexão e questionamento, que aguçam os sentidos e propõem visualidades outras.

Eder Oliveira, nascido em Timboteua/PA, destaca-se na cena artística contemporânea em nível local, nacional e internacional. Apresenta uma técnica



Figura 1 – Eder Oliveira, *Intervenção urbana*, Porto do Sal, Belém-PA, 2015.
Fonte: *Retratos Contemporâneos*. Belém: Edições do Escriba, 2016.

refinada de pintura mural, que com uma série de cores fortes, amarelos, azuis, vermelhos, expressa o seu olhar próprio sobre a figura do homem Amazônico. Em seu texto *Retrato de quem não o queria*, o artista afirma que:

Nos últimos doze anos [...], venho me dedicando ao retrato e às suas possíveis variações. Tratando especificamente sobre o homem amazônico, busco lançar luzes sobre um povo específico, marginalizado e invisibilizado. Neste sentido, o retrato, outrora signo do poder, não busca inverter valores sociais, mas ressignificar a própria percepção sobre o outro, ora intervindo sobre a cidade e impondo uma imagem notoriamente rejeitada a um público transeunte, ou criando mecanismos em pintura sobre tela ou nas paredes das galerias para mostrar a um público específico a reflexão sobre essas imagens (OLIVEIRA, 2017, p. 27).

Na *Intervenção Urbana* (2015, Figura 01), de Eder, no Porto do Sal, na Cidade Velha, bairro no centro de Belém, observa-se em uma fotografia, que registra essa imagem já apagada do local instalado, um dos seus retratos, que se impõe na paisagem sobre pichações, sinais de propaganda e da arquitetura: um rosto azul em tamanho

agigantado atrai a atenção do transeunte; os traços caboclos originários dessa região são registrados sem referência exata - são alterados em escala, cor e volume segundo a interpretação do autor, distanciando cada vez mais da fisionomia primeira - "como um retrato representativo de um coletivo".

A obra de Eder transita livre entre o espaço público aberto da cidade e o espaço fechado da galeria, como pode ser observado no seu trabalho *Sem título*, 2014, apresentado na 31ª Bienal de São Paulo sem, no entanto, deixar de lado a sua temática e identidade amazônica, por meio de representações de seus retratos que desejam ser "anônimos".

Em outro cenário da arte pública de Belém, a obra da artista Roberta Carvalho aproxima-se do trabalho de Eder por ter repercussão em nível nacional e internacional e por apresentar resultados também no espaço da galeria. Pode ser exemplificada em *Symbiosis* (2008, Figura 02) - intervenção urbana resultante de meios híbridos: fotografia, *video mapping* e escultura de luz - que trata da relação entre arte e natureza a partir desse conceito que dá



Figura 2 – Roberta Carvalho, Projeto *Symbiosis*, Casa das 11 Janelas, Belém-PA. 2008. Fonte: <http://movimentohotspot.com/noticias/projeto-symbiosis/>

nome a esse projeto. Nesse processo, a tecnologia de projeção em 3D parece ter importância para viabilização do seu formato, entretanto a artista acredita que seu trabalho esteja além dessa tipologia aparente, ela “usa a tecnologia para se conectar com as pessoas; que em seu trabalho tem algo além da projeção pela projeção; algo que suscita reflexões que emocionam pessoas e que criam afetos” (<https://www.youtube.com/watch?v=3xpi5nF65s1>, 28/10/2016).

Esse projeto, embora tenha repercutido em várias cidades do Brasil e do mundo, teve a sua primeira apresentação por ocasião de um convite para participar de um colóquio sobre fotografia e imagem. Assim sendo, meio por acaso, a primeira projeção foi realizada no jardim do museu da Casa das 11 Janelas em 2008, em Belém, e se desdobrou em várias versões pelo Brasil e exterior. A percepção dessa obra pelo público se relaciona para alguns como uma experiência espacial de ruptura com os antigos modelos de representação no espaço - a projeção de rostos em uma árvore tem uma ressignificação da natureza até então sem aparência de vida humana. Olhos, expressões

e movimentos suscitam questionamento, quer para pensar a paisagem amazônica (refletida em algumas das projeções em Belém), quer como apresentação de um mundo outro, em cidades distantes dessa realidade.

Essas grandes projeções ganham um novo sentido quando a artista convida as pessoas para ser fotografada, atribuindo uma característica colaborativa ao projeto. Assim, a sua obra recebe espaço nas galerias, constituindo-se como registro e narrativa do trabalho.

De outra forma, por meio do colaboracionismo, Lúcia Gomes se destaca na cena da arte paraense, por sua presença sempre ativa e capacidade de criação no mundo em que está inserida, e as compartilha com seu público de diferentes maneiras. A sua produção se constrói a partir de vivências com o outro, de experiências com comunidades e realidades que lhe impõem uma voz que alerta a questões políticas e sociais: tanto em espaços físicos - por meio de intervenções urbanas e performances, que de forma lúdica e interativa alteram a paisagem e o cotidiano tanto



Figura 3 – Lúcia Gomes, Projeto *PIPAZ*, Quatipuru–PA, 2020.
Fonte: Acervo pessoal da artista.

do lugar, quanto em espaços virtuais, por meio de convite e colaboração pelas redes sociais. Assim, faz arte pública no sentido mais contemporâneo desse binômio e aponta para um horizonte em constante fluxo.

Entre seus trabalhos, o projeto *PIPAZ* (2004, Figura 03), que foi apresentado pelo salão Arte Pará em 2006, no Ver-o-Peso, já anuncia características de sua obra. Por meio de uma chamada pública, convocou a população a ocupar esse espaço de maneira lúdica e crítica através

da antiga brincadeira de empinar pipas, que se distinguem por trazerem as letras P, A e Z. Assim, a obra se dá pela ação e pelo processo; rasga o céu do lugar formando uma coreografia simulada pelas pipas em sobrevoo. Assim, a artista deixa a sua mensagem, relacionando “a corriqueira disputa entre garotos ao empinarem suas pipas – nossos tradicionais papagaios e gandulas – no céu, tentando derrubar uns aos outros, preparando a linha com cola e pó de vidro, a artista fala das disputas de adultos, não menos infantis, na política em que o mundo se inscreve, imerso em

guerras". (MANESCHY, 2006, p. 52). Aí, está incluída também a disputa desse espaço e seus conflitos entre as diferentes esferas e ambientes que se relacionam a esse lugar - como público e privado, preservação da memória e/ou compartilhar diferentes usos e significados que os habitantes lhe atribuem.

Lúcia Gomes coloca todos os participantes da performance como agentes. Isso é uma das características que se repete em quase todos os seus trabalhos, ressonância da sua criação conceitual, para refletir criticamente sobre comportamentos cotidianos e ativar percepções e paisagens quase sempre adormecidas.

PIPAZ, projeto realizado com frequência pela artista com diferentes audiências, em junho de 2020, também aconteceu a partir da ação entre estudantes moradores do campus de Quatipuru, cidade onde a artista reside atualmente. Segundo seu relato, a proposta é escrever paz coletivamente, a partir de um tema que surge: a linha com cerol ser proibida. De qualquer forma, no contexto dessa edição, a tela onde se escreve a palavra sugerida pela artista é um céu revoltado que reverbera na paisagem o contraste sugerido no contexto proposto.

Além dessas intervenções realizadas por artistas individuais, a produção de coletivos em Belém ganha força na diversidade visual, como mostra o Conexão Rodovia Crew (CRC), originário a partir da parceria entre Daniel Ops e Raphael Duque que costumavam realizar *graffitis* na Avenida Augusto Montenegro e com a união dos artistas que ambos conheceram quando ingressaram no curso de Artes Visuais da UFPA, como Eric David, Yago Freitas, Allan Nazaré, Cleber Cajun, Igor Felipe, Nega Suh e Luã Wanzeler (Figura 04).

Na perspectiva do grupo⁵, o CRC foi assim denominado porque os membros eram conectados (Conexão) através da Avenida Augusto Montenegro (Rodovia), onde se reuniam e realizavam suas artes urbanas. O "Crew", além da tradução para "grupo, galera", está relacionado à tradição do seu significado histórico oriundo do *graffiti* norte americano. O objetivo do grupo é a valorização do *graffiti* em Belém e toda região paraense, seja através de intervenções ou de projetos educacionais, mutirões em bairros de periferia, "interagindo e integrando as comunidades dentro

da sociedade, além de promover eventos de resistência através da arte". Eles também fazem uso do rap, compondo letras que dialogam com suas vivências e identidade do grupo.

A produção artística dos integrantes do grupo, embora esteja em sintonia com as ações do coletivo, apresenta respostas visuais e percursos diferentes como o de Daniel, que trabalhou com *stickers* em placas de ônibus, postes etc. De maneira irreverente ele utiliza essa estratégia para chamar a atenção dos transeuntes para questões cotidianas. Ele entende a Arte Pública apontando para a importância que a rua tem como "um espaço democrático fundamental para abrir o diálogo, debate e discussão sobre diversos assuntos, a arte pública pode ser pensada e expressa com infinitas possibilidades".

Na esteira dos trabalhos realizados em grupo ou não, o Coletivo Animadores de Caixa se distingue com uma linguagem artística voltada ao teatro de miniatura, que está inserida na grande diversidade das ações que acontecem no espaço urbano de Belém. Por meio de entrevista⁶ com Anibal Pacha, um dos membros do coletivo Animadores de Caixa, que realiza arte performática pelas ruas e praças da cidade, contou um pouco sobre a arte realizada pelo seu coletivo e suas percepções no que diz respeito ao fazer da arte urbana.

O grupo produziu diversas caixas e suportes para experimentação da linguagem. Eles consideram o suporte como o elemento mediador entre o público e o ator-manipulador e o classificam em dois modos: Suporte Aberto e Suporte Fechado. O primeiro demanda uma atuação mais expansiva do ator-manipulador, exigindo dele uma gesticulação maior e um aumento na sua tonalidade de voz, visando a atingir o maior número de pessoas. "Por causa disso, os suportes são projetados para essa finalidade: fazem uso de suportes fixos no artista pelos ombros, outros levados como carrinho e por fim um similar a uma mala de um vendedor ambulante". Já no segundo tipo de suporte se trabalha o contrário: há uma aproximação e um intimismo maior com o público, o que reduz aquele para uma pessoa por apresentação. Para tal, usam-se as caixas, mochilas e lambe-lambe.

O suporte fechado requer uma atenção maior e um trabalho diferenciado para chamar a atenção dos passantes, para que eles venham até o artista



Figura 4 – Conexão Rodovia Crew, Multirão do grafite em Parque Verde.
Fonte: <http://conexaorodoviacrew.bolgspot.com/2014/05/multirao-de-graffiti-parque-verde-crc.html>

e presenciem a apresentação de dentro da caixa. Além da caracterização visual das caixas para ativar a curiosidade das pessoas, há um diálogo entre o ator-manipulador e o passante. Aníbal Pacha divide a intervenção realizada pelo seu coletivo em três momentos, o chamado *Três Momentos do Caixaero*: Abordagem é fundamental, pois será ela que irá fisgar a pessoa e a convencerá a olhar dentro das caixas; A Imersão é o que ocorre dentro da caixa, é toda a apresentação com os bonecos, cenários construídos, os sons tocados; A Despedida é o recurso que indica que a história ou a mensagem que estava sendo contada na Caixa havia chegado ao fim, como o epílogo de uma história literária.

A produção desses artistas se destaca, individualmente ou em grupo, e faz da sua arte um meio de informação na paisagem: utilizando cor, forma, tecnologia ou movimento corpóreo, constituindo imagens de algumas faces da cidade – da afirmação de identidade e gênero amazônico que se amplia em uma linguagem urbana que se espalha em outros espaços, nacionais e internacionais, a

expressões espontâneas de grupo que representam e discussão sobre questões regionais e cotidianas – todas sofrem ingerências diversas, comuns nesta época em que tudo está conectado pela *web*. Artistas individuais ou em coletivo divulgam suas obras de uma só vez, informando e registrando a existência de seus trabalhos, mesmo que efêmeros e já não existam física na paisagem.

As diferenças dessas intervenções na paisagem urbana são flagrantes, tanto no que se refere ao aspecto formal, quanto de significado relacionado ao contexto artístico, às estratégias e metodologias no qual os artistas se inserem. Ocorrem paralelos ou simultaneamente à arte pública tradicional, sobrepondo outras técnicas e conteúdos da vida urbana, fato que pode formar uma espécie de cartografia dessas formas de intervenção que contextualizam a presença da arte na cidade do centro à periferia.

As intervenções se entrelaçam, compartilhando o mesmo espaço e revelam fragmentos do



passado que se diluem entre arquitetura e espaços urbanos revitalizados, produzindo uma visualidade acessível à população. Observa-se que essa tendência supera aquela que produz espaços públicos excludentes e atraentes para o turismo cultural voltado para classes mais sofisticadas da sociedade. De maneira genérica, é possível verificar a hipótese de uma visualidade híbrida onde outras expressões se perpetuam e se sobrepõem, mesmo que temporariamente, coexistem e dialogam em aparente sintonia.

Nesta perspectiva, os monumentos construídos como objetivo de homenagem e celebração de um determinado momento ou personagem da história da cidade e grandes alegorias indicando registros de épocas parecem invisíveis de significado para a população. Assim como, as esculturas de caráter moderno inseridas no espaço urbano com objetivo de embelezamento relacionado à revitalização e humanização dos espaços deixados pelo urbanismo tradicional.

Entre o antigo e o novo, percebem-se essas situações efêmeras, que acontecem no espaço público numa forte relação com o ambiente urbano e seus conflitos sociais. Cada forma e significado dessas obras estão relacionados ao pensamento de quem patrocina e de quem faz esses trabalhos. Por meio da percepção e memória do observador, espalham-se pela cidade e instigam questões relacionadas a especificidades locais e constroem espaços visuais urbanos para a formação de outra imagem da cidade, apresentando uma arte pública mais aberta e atenta a diversidade cultural.

NOTAS

1. Texto ampliado publicado, em sua primeira versão com o título: Visualidade da Arte Pública em Belém: entre monumentos e outras possibilidades de expressão na rua, nos Anais do V Seminário Internacional sobre Arte pública em elLatinoamerica: intervenciones estético-políticas em ele arte público latinoamericano, Cidade do México, 2017.

2. Os resultados alcançados pelo Projeto de Pesquisa *Esculturas permanentes, instalações efêmeras e intervenções: tipologias e relações da arte pública em Belém*, desenvolvido no Instituto de Ciências da Arte, nos últimos dois anos, foram fundamentais para esse estudo.

3. Relaciona-se a Belém do Ciclo da Borracha, quando a cidade foi idealizada, reformada e modernizada segundo o padrão europeu, num período conhecido como *Belle Époque*, com grandes *boulevards*, magazines e elementos urbanos modernos construídos com materiais e tecnologias do exterior.

4. Este foi um período de estetização urbana, segundo o modelo de planejamento estratégico espanhol, de maneira que foram construídos novos espaços públicos, voltados ao lazer, a arte e a cultura, como o jardim de escultura do Museu da Casa das 11 Janelas e do jardim de escultura do Parque Mangal das Garças.

5. Representado por Daniel Ops, o CRC foi entrevistado, em 01/11/2016 no ateliê de artes da UFPA, por Samir Montalvão Fraiha, Bolsista de Iniciação Científica (PIBIPA/ICA/UFPA) do Projeto de Pesquisa *Esculturas permanentes, instalações efêmeras e intervenções: tipologias e relações da arte pública em Belém*.

6. Representado por Anibal Pacha, o coletivo Animadores de Caixa, foi entrevistado por Samir Montalvão Fraiha, Bolsista de Iniciação Científica (PIBIPA/ICA/UFPA) do Projeto de Pesquisa *Esculturas permanentes, instalações efêmeras e intervenções: tipologias e relações da arte pública em Belém*. A entrevista ocorreu no Casarão do Boneco, localizado na avenida 16 de Novembro, número 815, bairro do Chapéu Virado em Belém, em 18 de junho de 2016.

REFERÊNCIAS

FONTES, Adriana Sansão. **Intervenções temporárias, marcas permanentes:** apropriações, arte e festa na cidade contemporânea. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Faperj, 2013.

MANESCHY, Orlando. Notas sobre experiências incorporadas. In: **Catálogo Arte Pará**, 25ª Edição. Belém, 2006.

MALHEIROS, Ubiraécio da Silva. Tradição e ruptura na arte pública de Belém: dos monumentos tradicionais às intervenções urbanas. In: **XXI Encontro da Associação Nacional dos pesquisadores em Artes Plásticas**, Rio de Janeiro, 2012.

OLIVEIRA, Eder. **Retratos Contemporâneos**. Belém: Edições do Escriba, 2016.

PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana São Paulo: Região Central (1945–1998)** - obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2000.

SIVA, Fernando Pedro da. **Arte pública:** Diálogo com as Comunidades. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

<https://www.youtube.com/watch?v=3xpi5nF65s1/> acesso em 28/10/2016

<http://movimentohotspot.com/noticias/projeto-symbiosis/> acesso em 14/01/2017

http://getm2008.blogspot.com.br/2013_08_archive.html/acesso/ acesso em 12/01/17

SOBRE O AUTOR

Graduado em Arquitetura (UFPA); Doutor em Arquitetura e Urbanismo (USP). Atualmente é Professor Associado IV do Instituto de Ciências das Artes da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, onde desenvolve pesquisa e extensão no campo da Arte pública e participa do Grupo de Arte Pública no Brasil - GEAP BR. E-mail: ubiraelciom@gmail.com

A CULTURA VISUAL DA MARUJADA: SENTIDOS E SIGNIFICADOS DAS PRÁTICAS CULTURAIS DA JUVENTUDE BRAGANTINA-PA: O ESTADO DA ARTE (2014-2018)

THE VISUAL CULTURE OF MARUJADA: MEANINGS AND MEANINGS OF PRACTICES CULTURALS OF YOUTH BRAGANTINA-PA: THE STATE OF THE ART (2014-2018)

**Rita de Cássia Cabral Rodrigues de França
EA/UFPA**

Resumo

Este estudo surgiu a partir das instigações havidas na disciplina de doutorado: Concepções e Procedimentos Metodológicos em Artes. Tem por objetivo mapear as produções acadêmicas que tangenciem nossa pesquisa. Os descritores sobre cultura visual, juventude e diversidade cultural, produzidas em Artes nas universidades federais e nos periódicos. A metodologia é de cunho qualitativo descritivo, estruturada por meio da revisão bibliográfica: Cultura visual com Hernández (2007); com Barbosa (2002, 2009) para o ensino de arte; está baseado nos estudos de análise de estado da arte com base em Ferreira (2002); Coelho, Santos e Silva (2014) e Müller (2015). Nossas fontes de investigação são oriundas do banco de teses e dissertações da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, do - Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil-CONFAEB. Resultados iniciais: alguns trabalhos se convergem com a tese e outros divergem, principalmente, porque tratamos da cultura visual presente na prática cultural da marujada pela juventude bragantina e a sua reverberação na cultura da escola.

Palavras-chave:

Cultura Visual; Cultura Afro-brasileira; Juventude; Marujada.

Abstract

This study arose from the instigations in the doctoral discipline: Conceptions and Methodological Procedures in Arts. It aims to map the academic productions that touch our research. Descriptors on visual culture, youth and cultural diversity, produced in Arts at federal universities and in periodicals. The methodology is of a descriptive qualitative nature, structured through the bibliographic review: Visual culture with Hernández (2007); with Barbosa (2002, 2009) for teaching art, it is based on state of the art analysis studies based on Ferreira (2002); Coelho, Santos e Silva (2014) and Müller (2015). Our research sources come from the thesis and dissertation database of the Coordination Foundation for the Improvement of Higher Education Personnel (CAPES), National Association of Researchers in Plastic Arts – ANPAP, of the – National Congress of the Federation of Art / Educators of Brazil-CONFAEB. Initial results: some works converge with the thesis and others diverge, mainly because we deal with the visual culture present in the cultural practice of marujada by Bragantine youth and its reverberation in the school culture.

Keywords:

Visual Culture; Afro-Brazilian culture; Youth; Marujada

INTRODUÇÃO

Tantas palavras escritas desde o princípio, tantos traços, tantos sinais, tantas pinturas, tanta necessidade de explicar e entender, e ao mesmo tempo tanta dificuldade porque ainda não acabamos de explicar e ainda não conseguimos entender. (SARAMAGO, 2000, p. 21).

O fragmento que dá abertura ao texto desvela que o ser humano está em uma busca incessante de decifrar e compreender o desconhecido. No campo da pesquisa não é diferente, faz-se necessário investigar, conhecer e entender o conteúdo já produzido acerca de um certo objeto, daí a necessidade do levantamento bibliográfico ou estado do conhecimento. Posto isto, o interesse pelo objeto de pesquisa, deste estudo, surgiu a partir das instigações havidas na disciplina de doutorado: *Concepções e Procedimentos Metodológicos em Artes*, cujo objetivo foi o de fomentar e aprofundar conhecimentos sobre os diversos procedimentos metodológicos de pesquisa, com o propósito de contribuir para a formação dos alunos, de forma prática e consubstanciada, levando-os a compreenderem e para as possíveis escolhas de caminhos metodológicos de suas teses.

Este artigo é parte inicial da pesquisa de tese¹ intitulada: *A cultura visual da marujada: sentidos e significados das práticas culturais da juventude bragantina-PA: o estado da arte (2014-2018)*. Surgiu da reflexão acerca das diversas teorias metodológicas e da necessidade de delimitarmos o objeto de nossa pesquisa, neste estudo em específico: os sentidos e significados da juventude bragantina sobre a cultura visual presente na marujada. Sem perder de vista o diálogo com a educação, para as relações étnico-raciais, na perspectiva da Lei nº. 10.639/2003. Tal lei engendra uma nova dinâmica nas escolas e elege a África como uma das matrizes das instituições nacionais e promove a (re)orientação do currículo escolar com a inclusão de um conteúdo inédito na educação básica, pensando um currículo na perspectiva da subversão do poder colonial.

Compreende-se que a Lei nº 10.634/2003 introduz no currículo da educação básica o ensino da História e da cultura afro-brasileira e africana. Entretanto, apesar da festividade da marujada movimentar toda a região bragantina e ter valor cultural, por ser uma celebração cultural/religiosa

dos afrodescendentes e transgrediu algumas imposições religiosas no passado para poder demarcar sua história de origem, é instigante investigar se ela é valorizada, se é reconhecida pela juventude e professores do ensino de Arte como herança cultural do povo negro e, quiçá, faça parte do currículo e da cultura da escola.

A Marujada é uma manifestação cultural imaterial do estado do Pará, tombada desde 2009. Vem das classes populares, de origem inclusive de Irmandade de negros. Pela concepção de Bourdieu (2007a), quando analisa os sujeitos e as práticas culturais, de acordo com uma classificação elaborada por ele, esse tipo de manifestação atende ao gosto da camada popular, logo, pode-se entender que ela é uma manifestação cultural de menor valor e interesse, inclusive pela escola que tende a invisibilizar a história e cultura do negro no currículo, subsumindo-as a uma contextualização do exótico, obliterando, conseqüentemente, a valorização e reciprocidade entre culturas.

Outra questão de análise é se essa cultura visual tem sua inserção no currículo escolar do Ensino de Arte, por meio da cultura da escola e que relações e valorizações a juventude faz do conhecimento da cultura visual e a apropriação do seu patrimônio cultural, sendo ele de matriz africana, considerando que esses são fatores indispensáveis no processo de preservação sustentável desses bens culturais, assim como no fortalecimento dos sentimentos de identidade e cidadania da juventude afro-brasileira. Diante disto, nos indagamos da presença dessa manifestação cultural, por meio da cultura visual no currículo escolar do Ensino de Artes Visuais, e como ela é inserida na cultura da escola bragantina, rompendo com currículo dominante, dando a conhecer outras histórias e culturas de outros povos não brancos.

Diante de tais ponderações, nos questionamos: que produções acadêmicas sobre cultura visual, ensino de Artes Visuais e diversidade cultural, têm sido produzidas em Artes nas universidades federais e periódicos? O que revelam as produções acadêmicas sobre cultura visual, ensino de Artes Visuais e diversidade cultural? Que referenciais teórico-metodológicos têm sido utilizados nessas produções? Que resultados têm apresentado essas produções? Este estudo tem por objetivo mapear as produções acadêmicas sobre cultura visual,

ensino de Artes Visuais e diversidade cultural, produzidas em Artes nas universidades federais e nos periódicos, no período de 2014–2018.

Apresenta nos passos metodológicos iniciais uma abordagem qualitativa, com aplicação da pesquisa bibliográfica: para cultura visual com Hernández (2007); e com Barbosa (2002, 2009) para o ensino de arte. A metodologia utilizada está baseada nos estudos de análise de estado da arte, com base em Ferreira (2002); Coelho, Santos e Silva (2014) e Müller (2015). Esta incursão encontra-se delimitada, temporalmente, ao período que compreende os anos de 2014 a 2018, tal recorte não é arbitrário: tem a ver com os cinco anos do marco legal do título da marujada bragantina como Patrimônio imaterial do Estado do Pará.

Os estudos denominados estado da arte, segundo Ferreira (2002), mostra que para essa metodologia faz-se o levantamento de determinadas produções acadêmicas, a fim de se obter um caráter de inventário descritivo, buscando a verificação do conhecimento produzido em um recorte temporal por algum motivo específico:

[...] o desafio de mapear e de discutir certa produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento, tentando responder que aspectos e dimensões vêm sendo destacados e privilegiados em diferentes épocas e lugares, de que formas e em que condições têm sido produzidas certas dissertações de mestrado, teses de doutorado, publicações em periódicos e comunicações em anais de congressos e de seminários (FERREIRA, 2002, p. 258).

O Estado da Arte se constitui em um método que apresenta uma investigação profunda acerca do que foi e vem sendo discutido, além de trazer à tona e dar visibilidade às produções mapeadas, possibilitando uma constante complementação conforme assevera Müller (2015, p. 168): além de ser um método adotado e utilizado para dar visibilidade e abrangência da produção em diversas áreas, entende-se que ele deve ser usado com constância e regularidade, visto sua importância para o mapeamento dos diferentes campos de conhecimento, e por possibilitar a permanente atualização dos dados.

Para orientar a compilação dos textos e com o objetivo de sistematizar a produção do conhecimento sobre o tema Cultura Visual e sentidos e significados da juventude bragantina, sobre a prática cultural da marujada e a possível

analogia ou discrepância com o objeto de deste estudo, definimos os seguintes descritores: Cultura Visual, Ensino de Artes Visuais e diversidade cultural.

Foram selecionados artigos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–CAPES, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP², do – Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil–CONFAEB, e de outras revistas, por apresentarem correlação com o tema cultura visual, sentidos e significados da juventude sobre as práticas culturais. As pesquisas foram apresentadas e sistematizadas em grupos.

Para facilitar o estudo sobre a produção acadêmica entre 2014 e 2018, citamos conclusões e fazemos um comparativo naquilo que se aproximam ou não do objeto deste estudo, optamos por levantar um grupo para cada descritor, destacando na sistematização o ano, título do artigo, o autor, a metodologia e conclusão. o primeiro grupo trata dos artigos sobre Cultura Visual; o segundo do Ensino de Artes Visuais; e, por último, o grupo de diversidade cultural. Com essa forma de abordagem, apresentamos insumos que serviram como parâmetros epistemológicos e metodológicos para subsidiar, do ponto de vista acadêmico, o nosso objeto de estudo.

O presente estudo tem como objeto de pesquisa *os sentidos e significados da juventude sobre a cultura visual presentes nas práticas culturais da marujada*, já dito antes. A festa da marujada acontece na região bragantina³, também conhecida como região do salgado, em devoção a São Benedito, santo preto muito cultuado nessa região paraense. Esse festejo movimenta vários seguimentos em diversos espaços, por onde circulam devotos e suas homenagens, os turistas encantados com o festejo, as marujas e marujos⁴ com o colorido típicos de suas indumentárias, o chapéu, é a coroa com um arco-íris vibrante de fitas, o estandarte, enfeitado com o colorido ao redor, e, no centro, a imagem emblemática de São Benedito, vai à frente anunciando o cortejo da procissão do “santo preto”, uma cultura visual que me deixa ver pela janela do meu olhar a pujança dos guerreiros (marujas e marujos) presente na celebração, comunica no contemporâneo a cultura da região de origem na ancestralidade diaspórica.

O PRIMEIRO GRUPO DE INVESTIGAÇÃO: CULTURA VISUAL

A pesquisa de Brito (2014) - *Abordagem Reflexiva Sobre a Cultura Visual como Expressão da Comunicação Contemporânea*, se converge com o objeto desse artigo, por entender a cultura visual na contemporaneidade como mediador de valores culturais, construídos por homens e mulheres com dotes estéticos. A autora utilizou como referencial teórico, para uma melhor reflexão, estudos a partir de: Barbosa (1998; 2002; 2005), Baxandal (2006), Buoro (2002), Hernández (2000) e Manguel (2006). Objetiva apresentar questões que buscam evidenciar o mundo imagético, as representações sociais e culturais por meio da cultura visual.

O trabalho *Desafio de Ensinar Arte: cultura visual e novos olhares para o trabalho docente* de Silva (2015), é outro que desvela similitude com o objeto deste estudo. A autora compreende a cultura visual e as relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar, e a influência na reflexão na forma de valorizar ou não às diversas culturas. Utilizou como referencial teórico, para abordar cultura visual, Hernández (2000; 2007); o ensino de arte com Barbosa (2005); apropriou-se também da legislação da educação brasileira, tais como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), e a Lei nº 9.394/96 de Diretrizes e Base da Educação.

Silva (2015), por meio de Hernández (2007), conceitua cultura visual, mostra porque é fulcral compreender que pela janela do olhar do outro são construídas narrativas que nos é dado a serem interpretadas visualmente, vejamos:

A expressão cultura visual refere-se a uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar [...] do movimento cultural que orienta a reflexão e as práticas relacionadas a maneiras de ver e de visualizar as representações culturais e, em particular, refiro-me às maneiras subjetivas e intrasubjetivas de ver o mundo e a si mesmo (HERNÁNDEZ, 2007, p. 22).

Pensando nessas maneiras subjetivas e intrasubjetivas de ver e interpretar o mundo e a si mesmo, nos remetemos a Dussel (2002), o eurocentrismo para ele consiste em estabelecer como universalidade abstrata humana, em

geral, ocasiões, coisas, relações, saberes da particularidade europeia, como a cultura, a civilização, a filosofia, a subjetividade, sendo valorizadas e reproduzidas como as ideais de mundo, logo, perde o valor e deve ser eliminado ou dizimado tudo que se distanciar do modelo balizar de civilização "o europeu". A história e a cultura sobre os países colonizados são contadas e transmitidas ainda na racionalidade eurocêntrica e, essa prática reverbera no currículo da educação básica.

Já a pesquisa *Cultura Visual e Construções de Gênero: reflexões e experiências em sala de aula*, de Abreu, Ospina e Monteles (2016) se propõem subverter a ordem, a usar as visualidades como dispositivos para desconstruir as noções de identidade fixa. A abordagem metodológica que adotaram caminhou em direção oposta às metodologias estáticas. Na metodologia, empregam abordagem da pedagogia crítica (GIROUX, 2011), Victório Filho (2008); Martins & Tourinho (2013); Foucault (1988). Os autores indicam um percurso com ênfase na flexibilidade, baseada em estratégias que valorizam a construção de debates críticos, bem como narrativas que levam em consideração o alunado e seus contextos sociais, culturais e suas identidades de gênero.

A pesquisa *Tiana, a primeira princesa negra da Disney: olhares analíticos construídos junto à cultura visual* traz a primeira princesa negra da Disney, o estudo é de Baliscei, Calsa, Stein (2017), significativo para a construção da identidade negra brasileira. Eles utilizam, teoricamente, pesquisas da área da sociologia (ARIËS, 2012; SARMENTO, 2005) e educação (MOMO, 2008; CUNHA, 2011; 2014). O estudo tem contribuído para problematizar e desestabilizar essa visão "romântica" e "cristalizada" de infância, explicando-a como uma invenção da sociedade moderna. Como resultado, nos últimos minutos do filme, Tiana e Naveen encontram o "felizes para sempre" no trabalho, com o restaurante, o que parece confirmar e reforçar os estereótipos de servidão para negros e negras e de deleite e consumo para brancos e brancas.

Com a Lei n. 10. 639/2003, implementada nas escolas, espera-se desconstruir esses estereótipos, pois com a sanção dessa Lei, o Brasil assume a responsabilidade de descolonizar o

currículo escolar, dar voz e valorizar a cultura dos povos tidos como subalternos. Para tal intento, fora preciso formações para professores da Educação Básica, de forma que se apropriassem do que trata o escopo da legislação sobre a questão étnica-racial, já que a ideia central dessa lei indicava que o ensino de conteúdos étnico-raciais deveria ser ministrado em todo o currículo escolar dos Ensinos Fundamental e Médio, em específico pelas disciplinas de História, Ensino de Arte e Literatura.

O estudo de título: *Cultura Visual e Arte/Educação Baseada na Comunidade: Interloquções com a Educação do Campo* de Freitas e Silva (2018), apesar de abordar a educação do campo, se afina com o nosso estudo quando aborda temas como a interculturalidade, a cultura visual e identidade. Eles apresentam a proposta de construir uma política que assente a grande diversidade das populações, promovendo Oficinas de Artes para bordar e pensar: interculturalidade e identidade no ensino de artes visuais. A metodologia é de cunho qualitativo, os teóricos Hernández (2007); Azevedo e Santos (2016) e as Diretrizes Operacionais para a Educação Básica das Escolas do Campo (2002). Como resultado, as análises desse estudo revelam que é possível o diálogo entre as referidas áreas do conhecimento da cultura visual e da educação do campo, pois ambas defendem a justiça social, uma educação emancipadora e crítica.

Nesse primeiro inventário de estudos elencados, podemos afirmar que os estudos trazem no cerne a discussão em abordagem distintas a cultura visual, e a partir dela a percepção do olhar sobre o que nos deixam ver e as diversas interpretações, identidade e os estereótipos reproduzidas sobre o negro. Em sua maioria apresentam a metodologia de cunho qualitativo e o autor Hernández (2000 e 2007), para o conceito de cultura visual. Alguns trabalhos se convergem com a tese e outros divergem, principalmente porque tratamos da cultura visual presente na prática cultural da marujada pela juventude bragantina. Entretanto, as pesquisas citadas em comum indicam a importância da cultura visual para vermos que “as distinções e desigualdades raciais são contundentes, facilmente visíveis e de graves consequências para a população afrobrasileira e para o país como um todo” (HERINGER, 2002, p. 58).

O SEGUNDO GRUPO DE INVESTIGAÇÃO: ENSINO DE ARTES VISUAIS.

O estudo de Cardoso Junior (2017) - *Ensino de Artes Visuais em Perspectiva Eurocêntrica: um estudo de caso no Colégio Pedro II* - tem como objeto de estudo Ensino de Artes Visuais em perspectiva eurocêntrica, traz a proposta de pensar a naturalização dos conhecimentos escolares eurocêntricos no ensino de Artes Visuais, parte das teorizações da educação intercultural crítica e busca articular o questionamento e a desconstrução da monoculturalidade com a promoção da interculturalidade na educação escolar. A metodologia não foi citada. Dialoga com os autores Catherine Walsh (2009a; 2009b), Candau (2013), que aborda a educação intercultural como parte da afirmação da diferença como riqueza. Sobre o conceito de ecologia de saberes com Boaventura de Sousa Santos (2008), a preocupação com a diversidade cultural e a herança artística e estética dos/as alunos/as com Barbosa, (1998; 2002; 2009; 2010) e Martins, Tourinho (2009; 2010).

Para o autor Cardoso Júnior (2017), a educação intercultural crítica é uma perspectiva em construção no campo educacional brasileiro e a sua consolidação no ensino de Artes Visuais passa pelo estabelecimento de diálogos horizontais, que articulem igualdade e diferença entre concepções distintas de arte e cultura, necessitando-se, para tanto, superar qualquer relação de saberes/conhecimentos que configurem hierarquias essencializadas para a sua construção (complexa) na educação escolar.

O trabalho *Ensino de Arte e os Saberes Escolares: a experiência de uma comunidade quilombola*, de Silva e Araújo (2014), desvela a discussão sobre o ensino de artes, a escola e a comunidade quilombola, na construção de um processo de ensino de arte baseados nas relações de valorização da cultura e de saberes. A abordagem utilizada foi qualitativa de cunho etnográfico. Os dados foram coletados por meio de entrevista semiestruturada e observações, tendo como interlocutores da pesquisa os professores da comunidade que lecionavam a disciplina de Arte nas diversas modalidades de ensino. E segundo Silva e Araújo (2014) afirmam: “[...] contamos também com a contribuição das alunas-artesãs

matriculadas no ensino regular” (p. 522). As pesquisas sobre o Ensino de Arte, conforme Barbosa (2002), Buoro (2003), Hernández (2000), entre outros autores que abordam com visões distintas essa temática, apontam para uma maior compreensão da Arte na Educação, em particular para o papel da cultura visual no campo educacional (SILVA E ARA:JO, 2014).

O trabalho com o título *Formação de Professores para o Ensino de Artes Visuais: uma experiência de estágio com a fotografia por meio da leitura de imagem*, de Mendes et. al. (2015), teve como referencial teórico Rossi (2009); Barbosa (1998). A pesquisa se desenvolve a partir das experiências vivenciadas durante o Estágio Curricular Supervisionado do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Nas oficinas, as falas eram seguidas das imagens utilizadas durante a realização das ações educativas, inclusive na apresentação dos resultados e análises. As oficinas foram desenvolvidas em períodos do contra turno dos alunos. Mendes et. al. (2015) cita Fischer, nossa própria existência não nos basta, vivemos em uma busca constante por completude e é na arte que obtemos as condições necessárias para nos constituirmos como indivíduos, “a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo” (FISCHER, 1987, p. 20).

Silva e Silva (2018), *Oficinas de Artes para bordar e pensar: interculturalidade e identidade no ensino de artes visuais*, em tal trabalho pelo viés do bordado, trabalham temas como interculturalidade e identidades dos sujeitos no ensino de Artes Visuais. A experiência de apreciar e vivenciar a arte articulada à realidade do aluno promove o ensino de artes visuais como um espaço de educação intercultural, um caminho possível para a alteridade. A metodologia parte de uma pesquisa-ação qualitativa e fenomenológica. Possui o intuito de construir reflexões narrativas em torno de uma experiência com alunos do primeiro ao quinto ano do ensino fundamental.

A pesquisa de título *Experiências de ensinar/aprender no contexto dos estágios em Artes Visuais*, de Magalhães (2016), aborda o ensinar/aprender no processo de formação docente. Metodologicamente, é pesquisa de cunho qualitativo, tem como referencial teórico,

entre outros, Penna (1994), Richter (2008). Os resultados possibilitaram inferir que o acesso às manifestações artísticas/culturais, local/regional, pela maioria dos estudantes/estagiários e professores de Artes Visuais das escolas (campos de estágio) é incipiente, revelando em seus planejamentos de ensino uma visão europeia do campo.

Com relação aos trabalhos inventariados no segundo grupo de investigação, Ensino de Artes Visuais, apresentam na maioria a metodologia qualitativa bibliográfica: uma de cunho etnográfico. A Lei nº 10.639/2003 não foi diretamente abordada em nenhum no ensino de Artes Visuais, apesar da Lei nº 9.394 de 1996 de Diretrizes e Bases Nacionais da Educação brasileira determinar que a História e a Cultura afro-brasileira e africana devem ser inseridas nos currículos das disciplinas de História, Língua Portuguesa e Ensino de Arte e na formação de professores. Os resultados do estudo de Magalhães (2016) aponta que no processo de ensinar/aprender em arte na formação inicial, o currículo prevalece monocultural desconsidera a diversidade dos alunos nas salas de aulas. Porém, em outra perspectiva, a questão que desvelamos defende que em alguns estudos o ensino de Artes Visuais tem relevância para trabalhar no currículo as questões candentes sobre as relações raciais, como raça, racismo, preconceito e discriminação, como pensado por Silva e Silva (2018), o ensino de arte é o lugar de educação intercultural, um caminho possível para a alteridade, compreende-se o processo de ensino de arte baseados nas relações e respeito à diversidade cultural e saberes locais como a marujada bragantina.

O TERCEIRO GRUPO DE INVESTIGAÇÃO: DIVERSIDADE CULTURAL

Artigos sobre diversidade cultural. Em consonância com o nosso estudo, apresentamos o trabalho da autora Cerutti et. al. (2014), *O Agente Cultural: Estudos e Práticas Étnicas Culturais em Espaços Socioeducativos*, que tem como contexto da pesquisa o ensino médio. Os autores consideram que, embora as temáticas africanizadas e povos indígenas sejam importantes nas Metas do Plano Municipal de Cultura/PMC, são poucas as citadas nos projetos Fundo Municipal de Investimentos Culturais/FMIC. Na pesquisa-ação na escola, foi observado

no ensino médio alunos com pouco conhecimento e alguns estereótipos sobre os povos indígenas. O professor tem dificuldades com o tema, problema que reverbera na educação básica.

A juventude é considerada como sujeitos histórico-culturais, com capital social, experiências, aprendizagens e vivências que podem se constituir como elementos de construção coletiva de identidades e de projetos de vida como assevera as Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica (BRASIL, 2013):

A juventude como condição sócio-histórico-cultural de uma categoria de sujeitos que necessita ser considerada em suas múltiplas dimensões, com especificidades próprias que não estão restritas às dimensões biológica e etária, mas que se encontram articuladas com uma multiplicidade de atravessamentos sociais e culturais, produzindo múltiplas culturas juvenis ou muitas juventudes (BRASIL, 2013, p. 155).

Nessa mesma perspectiva, Dayrell (2009) advoga que a juventude é uma construção social iniciada na adolescência. Momento de grandes transformações biológicas, psicológicas, de integração social e conflitos de formação identitária. A realidade sócio-histórica desses sujeitos apresenta uma diversidade de etnias, valores, posições religiosas, social e cultural. A partir dessa visão, a atenção deve ser voltada para a construção de uma escola que incorpore a cultura própria da juventude que a compõe. Sugere-se, também, que a escola média propicie opções para os estudantes, abrindo-se para a diversidade, ao mesmo tempo em que se persegue uma escola promotora de culturas próprias do interesse da juventude, evitando a evasão escolar.

O trabalho de Silva (2015), *As Práticas Educativas no Cotidiano da Marujada: uma análise epistemológica dos saberes populares e sua importância para o processo educativo*, trata de cultura popular como a marujada. Desvela em seu trabalho, como principais bases teóricas para fundamentar essa discussão, os seguintes autores: Brandão (2010), Santos (2002), Morin (2000), Dussel (1994), Geertz (2008) e Oliveira (2007). Como caminho metodológico, utiliza-se apenas de pesquisas bibliográficas por se tratar de uma pesquisa em andamento e sem, ainda, dados de campo. Resultados, em virtude dessa negação da ciência aos saberes populares, a autora acredita na defesa de uma epistemologia

que enxergue os saberes populares como válidos direcionados à Marujada como constructo social, cultural e de práticas educativas que corroboram para o “saber-fazer” incluídos num processo de ensino e aprendizagem.

Já a pesquisa de Gomes (2016), *A experiência na formação de professores a partir da temática afrodescendente*, traz a Lei de Diretrizes e Base Nacional nº 9.394/1996, “que asseguram o direito à igualdade de condições de vida e de cidadania, assim como garantem igual direito às histórias e culturas que compõem a nação brasileira, além do direito de acesso às diferentes fontes da cultura nacional a todos brasileiros” (BRASIL, 2004, p. 19), entre os autores, dialoga com Munanga (2000) e Conduru (2007). Nesse contexto, os artistas afro-brasileiros “abandonam o anonimato e alguns deles começam a trabalhar dentro do conceito das chamadas artes ‘popular’ e ‘primitiva’, encorajados pelo movimento modernista e pela busca do nacionalismo” (MUNANGA, 2000, p. 105). Assim, as questões colocadas por Conduru (2007) são fundamentais, por provocarem uma discussão primordial em relação às ideias que se tem sobre a arte afro-brasileira.

Dessa forma, faz-se necessário (re)pensar o ensino de Arte Visuais, com uma proposta pedagógica em que os alunos possam ser envolvidos no processo de ensino e aprendizagem de forma dialógica e interativa, promovendo a criatividade, a compreensão e criticidade sobre a forma de ler, contextualizar e produzir a arte local e global. Ver para além do texto imagético, desconstruir e criticar estratégias de convencimento e supervalorização da cultura eurocêntrica, em detrimento da cultura de outros povos como a afro-brasileira.

A autora Thomas (2017), em seu trabalho *A Arte indígena sob o olhar multiculturalista no livro didático “Arte em Interação”*, aborda a diversidade cultural, a partir do índio no livro didático. A metodologia é de cunho qualitativo, com estudo bibliográfico, os autores: Pierucci (1999), Candau (2008), Bonin, Ripoll e Aguiar (2015) e documentos como a Lei nº 11.645/2008. Como conclusão, a arte vem sendo representada hegemonicamente a partir do conceito geral de arte oriundo da cultura ocidental, a imagem do índio ainda é reproduzida de forma estereotipadas.

É preciso caminhar na contramão do modelo balizador de imposto pelas amarras do processo colonizador, reconhecendo e valorizando cada vez mais a relevância da cultura indígena, e do povo da diáspora, celebrando as manifestações culturais e religiosas desses povos, nivelando em igual valor as culturas enredadas nas manifestações dos afrobrasileiros indígenas (BARBOSA, 2009). Nessa visão de valorização das culturas, nos remetemos a marujada bragantina, que desvela sentidos e significados das coisas, das imagens, dos elementos simbólicos que, compondo um conjunto de elementos visuais harmônicos, estão presente no cortejo e distribuído esteticamente em toda a cidade durante o período da festividade. Assim, a cidade de Bragança se reveste de um manto colorido harmônico envolvendo a todas as pessoas, inclusive os jovens bragantinos.

A pesquisa das autoras Vasconcelos, França e Pires (2018), *Conexões afroamazônidas – arte e culturas híbridas, diálogos interculturais*, metodologicamente, é um estudo de cunho qualitativo que se divide em duas etapas: a primeira, de enfoque bibliográfico; e a segunda, a pesquisa de campo. Tem como principais referenciais: Hall (2003), discutindo identidade cultural; Canclini (1999) e seu conceito de culturas híbridas; interculturalidade a partir de Candau (2009) e Richter (2003); e Conduru (2012) e Silva (2009), para analisar a arte afro-brasileira e afro-amazônica. Como resultados, as autoras afirmam que, em resposta ao questionamento inicial, é possível promover uma identidade intercultural no aluno amazônida, por meio da abordagem de imagens e obras de arte que mostrem o negro e sua cultura de forma positivada, promovendo diálogos reflexivos sobre as contribuições desses sujeitos na construção da história e cultura da Amazônia, bem como dando visibilidade aos padrões estéticos afro-amazônidas.

Nos instigou mapear as pesquisas desenvolvida nos últimos anos para desvelarmos as pesquisas sobre a cultura visual, o ensino de artes visuais e a diversidade. A Arte pode contribuir para trazer à tona os sentidos e decifrar o espaço cultural do aluno (BARBOSA, 2009). Ratifica-se essa afirmação com a Lei de Diretrizes e Bases nº 9.394, promulgada em 20/12/1996, no seu art. 26, § 2º, afirma: “o ensino de Arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos

níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. Desse modo, o ensino de Arte contribui para subverter a lógica de um currículo que tacitamente tenta ensinar aos jovens do Ensino Médio, bem como em outros níveis de ensino, normas e valores que comumente estão relacionados à cultura dominante.

No Brasil, desde o período colonial, foi engendrado projeto de perpetuação do poder e domínio europeu sobre os colonizados na formação da sociedade brasileira. O reconhecimento e a valorização das manifestações culturais que envolve a história e cultura afro-brasileira e africana, historicamente, esteve ausente da formação de professores e do currículo escolar, usualmente centrado em uma perspectiva do colonizador.

É necessário lutar contra a colonialidade a partir das pessoas, de suas práticas sociais, culturais, epistêmicas e políticas (WALS, 2005), numa perspectiva artística-cultural de enfrentamento à luta contra a não-existência do ser, de modo a visibilizar a construção de outros modos de viver, de poder e de saber dos negros, desvelando a verdadeira história desses povos no Brasil e a riqueza do legado das suas práticas culturais.

Segundo Barbosa (2002, p. 17–18), não podemos entender cultura de um país sem conhecer sua Arte. Para ela, a “[...] Arte como uma linguagem aguçadora dos sentidos transmite significados que não podem ser transmitidos por intermédio de nenhum outro tipo de linguagem, tais como a discursiva e a científica”. Corroborando que dentre as artes, “[...] as visuais, tendo a imagem como matéria-prima, torna possível a visualização de quem somos, onde estamos e como sentimos”, para além dos guetos culturais.

A cultura visual, presente na festa da marujada, possibilitou compreender os sentidos e significados das práticas culturais de jovens bragantinos. A imagem do “santo preto” remete alguns dos jovens observados a seus valores religiosos e ao valor identitário de suas ancestralidades, mas será que seus reflexos fazem parte da cultura da escola por meio da leitura/imagem. Este último possibilita refletir sobre as características de vida próprias, seus ritmos e seus ritos, sua linguagem, seu imaginário, seus modos próprios de regulação e transgressão, seu ritmo próprio de produção e de gestão de símbolos culturais (FORQUIN, 1993).

Para outro grupo de jovens, a partir da festa da marujada em Bragança, percebemos empiricamente a importância do acesso aos códigos da cultura local, pois no momento da festividade erudito e popular se encontram em um movimento de manifestação cultural expressado pela cultura visual a partir de seus elementos visuais artísticos (imagens, danças, instrumentos, indumentárias, arquiteturas, esculturas, pinturas).

A marujada bragantina, nessa visão empírica, desvela sentidos e significados das coisas, das imagens, dos elementos simbólicos que se misturam, compondo um conjunto de elementos visuais presente no cortejo e distribuído esteticamente em toda a cidade durante o período da festividade da Marujada. Assim, a cidade de Bragança se reveste de um manto colorido harmônico envolvendo a todas as pessoas, inclusive os jovens bragantinos.

Os sentidos e significados da juventude bragantina sobre as práticas culturais da festa da marujada, a partir da cultura visual, pode revelar o grau de relação e importância da juventude com a cultura e sua identidade. De acordo com Zanella (1999), “todo indivíduo enquanto ser social insere-se, desde o momento em que nasce, em um contexto cultural, apropriando-se dele e modificando-o ativamente, ao mesmo tempo em que é por ele modificado...” (p. 153).

O trabalho com o Ensino de Arte, na ação do ensinar, promove o cruzamento de culturas e saberes, possibilita aos alunos o acesso e a interação com as distintas manifestações culturais populares presentes na sua comunidade (BRASIL, 2018). A Marujada, enquanto herança cultural africana de dimensão social, cultural, simbólica e econômica, contribui para o pertencimento cultural de jovens bragantinos a partir da escola, de seus professores e de seu currículo, sobretudo de Artes Visuais.

Martins (2007, p. 26), infere que a cultura visual busca “[...] compreender o papel social da imagem na vida da cultura”. Assim, a pesquisa analisa, na segunda fase, como a cultura visual presente na manifestação cultural da marujada de Bragança adentra no currículo escolar do Ensino de Arte, por meio da cultura da escola; e que relações e valorizações a juventude faz do conhecimento da cultura visual e a apropriação do seu

patrimônio cultural, considerando que são fatores indispensáveis no processo de preservação sustentável desses bens culturais, assim como no fortalecimento dos sentimentos de identidade e cidadania da juventude.

BREVES CONSIDERAÇÕES

Este estudo objetivou mapear as produções acadêmicas sobre cultura visual, ensino de Artes Visuais e diversidade cultural, produzidas em Artes nas universidades federais e nos periódicos, no período de 2014–2018. A pesquisa faz a conexão entre o ensino de artes visuais e a cultura visual, já que ambas têm a imagem como matéria prima, assim poderá subsidiar outras futuras pesquisas com relação as artes visuais e cultura visual; cultura da escola e a marujada. Os resultados acerca da cultura visual, presente na marujada bragantina, se introduzida na cultura da escola, por meio do currículo de Artes Visuais, no campo social e político, e poderá contribuir com indicativos de pauta para políticas que favoreça a juventude e a educação pública, a partir dos significados das representações culturais para a juventude sobre a cultura visual da marujada bragantina.

Vários estudos elencados se convergem ou estão em consonância com o objeto deste estudo que tem a cultura visual presente na marujada bragantina como mote. A Marujada foi declarada patrimônio Cultural e Artístico do Estado do Pará, desde 2009 e possui uma estrutura hierarquizada, tem símbolos próprios que a representam como os trajes, os chapéus das Marujas e dos Marujos, têm grande valor simbólico, comparado a coroa, ninguém pode ficar no salão sem o seu na cabeça, e as representações das fitas, cada uma cor com o seu significado, os estandartes. Essa riqueza de “coisas” elementos visuais da marujada bragantina, nos despertou o interesse em analisar pesquisas que tratassem de cultura visual, ensino de arte e práticas culturais, o objeto deste estudo.

Identificamos com o inventariado que o descritor cultura visual também chamada por estudos visuais é um campo de estudos referente à construção do visual na arte, nas mídias e na vida cotidiana, tendo a imagem como objeto central e por meio da qual são produzidos sentidos e significados em contextos culturais, muito usado por pesquisadores para discutir diversos temas como a identidade homossexual e a cultura afro-

brasileira. Para Hernández, olhar cultura visual de dentro é:

[...] ajudar a compreender a realidade a continuar o processo de examinar os fenômenos que nos rodeiam de uma maneira questionadora e construir "visões" e "versões" alternativas não só diante das experiências cotidianas, mas também diante dos outros problemas e realidades distanciadas no tempo e no espaço do nosso. (Hernández, 2000, p. 32).

Como considerações, não temos a pretensão de esgotar o assunto, e nem cabe aqui, mas o construído, até aqui, pode servir de recurso didático para o campo da pesquisa. Concluímos afirmando a possibilidade de tensionamento das relações escolares, entre professor e aluno; ratifica-se a importância da arte na escola para a quebra de paradigmas, todos devem ter acesso à arte, e não apenas a um grupo dominante. Verificamos, empiricamente, que a juventude bragantina participa com grande interesse e compromisso das celebrações da marujada. A celebração os remete às homenagens ao divino "O Santo Preto", tem grande significado religioso para a juventude., a produção visual da cultura popular de matriz africana.

NOTAS

1. Este estudo é um recorte do projeto de pesquisa de doutorado aprovado no segundo semestre em 2019 pelo Programa de Pós-Graduação de Artes-PPGARTES da Universidade Federal do Pará.
2. As teses, dissertações e artigos da ANPAP e CONFAEB serão citados de acordo com a necessidade de serem referenciados no corpo do texto.
3. Bragança é uma cidade do Estado do Pará, situada na zona do salgado. Os habitantes se chamam bragantinos. O município se estende por 2.091,9 km² e contava com 113.227 habitantes no último censo. A densidade demográfica é de 54,1 habitantes por km² no território do município. Situado a 34 metros de altitude, de Bragança tem as seguintes coordenadas geográficas: Latitude: 1° 3' 57" Sul, Longitude: 46° 47' 22" Oeste. <https://www.cidade-brasil.com.br/municipio-braganca.html>. Acesso em: mar. 2019.
4. Na Festa de São Bendito, o destaque para as personagens da Capitoa e das Marujas. A Capitoa exerce papel fundamental na organização e realização deste ritual.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. As Mutações do Conceito e da Prática. In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte**. - São Paulo: Cortez, 2002.
- BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino de Arte**: anos 1980 e novos tempos. - São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRASIL, **Base Nacional Comum Curricular**. Ministério da Educação. 2017.
- BRASIL. **Lei nº 9.394**, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. D.O.U., Brasília, 23 dez. 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm>. Acesso em: 20/fev/2017.
- BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Ministério da Educação. 2013.
- BRASIL. **Lei Federal nº 10.639**, de 09 de Janeiro de 2003. Altera a Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática história e cultura afro-brasileira, e dá outras providências).
- SILVA, A. Bordallo da. **Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona bragantina**. Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi (5), 1959.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007a.
- CARVALHO, Gisele Maria de Oliveira. **A festa do "Santo Preto"**: Tradição e percepção da marujada bragantina. 2010. 166f. Dissertação (mestrado) Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília - UNB - Brasília.
- CHARTIER, Roger. A história cultural. Entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990. O mundo como representação. In: **Estudos avançados**, 11 (5), 1991.p. 173-191.
- COELHO, Wilma de Nazaré Baía; SANTOS, Raquel Amorim dos.; SILVA, Rosângela Maria de Nazaré Barbosa e. Educação e Relações Raciais: estado da arte em programas de Pós-graduação em

Educação (2000–2010). **Revista EXITUS** | Volume 04 | Número 01 | Jan/Jun. 2014. p. 111 - 141.

CORRÊA, Ester Paixão. **Pérolas de Caeté**: a dança das Marujas de São Benedito de Bragança-PA. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Belém, 2017.

DAYRELL, J.T. **A escola faz juventudes?**: reflexões em torno da socialização juvenil. Educação & Sociedade, Campinas, v. 28, n. 100, p. 1105–1128, out. 2007.

DAYRELL, J.T. et al. Juventude e escola. In: SPOSITO, M.P. **O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira**: Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999–2006). Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

DUSSEL, E. **Ética da libertação**: na idade da globalização e da exclusão. Petrópolis: Vozes, 2002.

FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de. Ideias, Conhecimento e Políticas Públicas um inventário sucinto das principais vertentes analíticas recentes. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** – Vol. 18 Nº. 51. RBCS. Fevereiro/2003. p. 21–29.

FERNANDES, José Guilherme do Santos. **Pés que andam, pés que dançam**: Memória e identidade e região cultural na esmolação e marujada de São Benedito em Bragança (PA). Belém: Eduepa, 2011.

FORQUIN, J. Claude. **Escola e Cultura**: a sociologia do conhecimento escolar. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

HERINGER, R. **Desigualdades raciais no Brasil**: síntese de indicadores e desafios no campo das políticas públicas. Cad. Saúde Pública [online], vol. 18, 2002, p. 57–65.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e processo de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual**: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1988.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem, e das

práticas do ver. In Oliveira, Marilda Oliveira de (Org). **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: Editora UFSM, 2007. p. 19–40.

MORAES, Aldilene Lopes de. **Imagens de Sant’Ana**: história, cultura e representação na Amazônia Paraense. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, Universidade Federal do Pará, Campus de Bragança. Bragança, 2015.

MÜLLER, Tânia Mara Pedroso. As pesquisas sobre o estado do conhecimento em relações étnico-raciais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, v. 62, 2015, p. 164–183.

SILVA, Dário Benedito Rodrigues Nonato da. **Os Donos de São Benedito**: convenções e rebeldias na luta entre o catolicismo tradicional e devocional na cultura de Bragança, século XX. Dissertação de Mestrado, História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará. Belém, 2006.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam**: leitura da arte na escola. 4. ed. rev. e atual. Porto Alegre: Mediação, 2009.

SARAMAGO, José. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHLICHTA, Consuelo. **Mundo das ideias**: Arte e educação, há um lugar para Arte no Ensino Médio? Curitiba: Aymarará, 2009.

ZANELLA, A. V. Aprendendo a tecer a renda que o tece: apropriação da atividade e constituição do sujeito na perspectiva histórico-cultural. **Revista de Ciências Humanas**, edição especial temática, 1999, p. 145–158.

ABREU, Carla de.; OSPINA, Juan; MONTELES, Nayara. Cultura Visual e Construções de Gênero: Reflexões e Experiências em sala de aula. UFG Simpósio 8 - Sobre espaços e tempo da pesquisa em educação e arte - escrita, análise e interpretação. **XXV Encontro da ANPAP**. Porto Alegre-RS, 2016. p. 3255–3270.

BALISCEI, João Paulo; CALSA, Geiva Carolina; STEIN Vinícius. Tiana, a primeira princesa negra de Disney: olhares analíticos construídos junto à cultura visual. **VISUALIDADES**, Goiânia v.15 n.2, 2017, p. 137–162, jul.

BRITO, Sislândia Maria Ferreira Abordagem Reflexiva Sobre a Cultura Visual como Expressão

da Comunicação Contemporânea. **XXIV Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil-CONFAEB**. Ponta Grossa-PR, 2014. p. 760-771.

CARDOSO JUNIOR, Wilson. Ensino de Artes Visuais em Perspectiva Eurocêntrica: Um Estudo de Caso no Colégio Pedro II. **38ª Reunião Nacional da ANPEd**. UFMA: São Luís/MA, 2017, p. 1-15.

CERUTTI, et. al. **O Agente Cultural: Estudos e Práticas Étnicos Culturais em Espaços Socioeducativos**. 2014.

FREITAS Letícia Pereira de.; SILVA, Hertha Tatiely. **Cultura Visual e Arte/Educação Baseada na Comunidade: Interloquções com a Educação do Campo**. 2018.

GOMES, Josias Marinho de Jesus. **A experiência na formação de professores a partir da temática afrodescendente**. 2016.

MAGALHÃES, Ana Del Tabor Vasconcelos. Experiências de ensinar/aprender no contexto dos estágios em Artes Visuais. **XXVI Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil**. Boa Vista, novembro de 2016.

MENDES, Sonia Maria da Costa; PAZINI, Daiane; VERSOLATTO; Giovana; RUIZ, Raony. Formação De Professores para o Ensino de Artes Visuais: uma Experiência de Estágio com a Fotografia Por Meio Da Leitura De Imagem. **XXV Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil**. Fortaleza-CE. 2015, p.1729-1744.

SILVA, Benedicta Filomena Almeida Vieira. O Desafio de Ensinar Arte: Cultura Visual e Novos Olhares para o Trabalho Docente. **XXV Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil**. Fortaleza-CE. 2015, p. 530-543.

SILVA, Clécio Ernande Da; ARA:JO, Clarissa Martins de. O Ensino de Arte e os Saberes Escolares: A Experiência de uma Comunidade Quilombola. **XXIV Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil-CONFAEB**. Ponta Grossa-PR. 2014, p. 520-532.

SILVA, Dilma Oliveira da. As Práticas Educativas no Cotidiano da Marujada: uma análise epistemológica dos saberes populares e sua importância para o processo educativo. **XII Congresso Nacional de Educação- EDUCERE**. Pontifícia Universidade Católica do Paraná-PR, 2015.

SILVA, Marcia Inês da Silva; SILVA Elsiene Coelho da. **Oficinas de Artes Para Bordar e Pensar: Interculturalidade e Identidade no Ensino de Artes Visuais**, 2018.

THOMAS, Mariana Schnorr. A Arte Indígena sob o olhar Multiculturalista no Livro Didático "Arte em Interação". **XXVII Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil-CONFAEB**, 2017, p. 1149-1169.

VASCONCELOS, Júnia de Barros Braga; FRANÇA, Rita de Cássia Cabral Rodrigues de França; PIRES, Andresa Carvalho Lopes. Conexões Afroamazônidas - Arte e Culturas Híbridas, Diálogos Interculturais. - **XXX Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil-CONFAEB**. 2018, p. 443-455.

SOBRE A AUTORA

Rita de Cássia Cabral Rodrigues de França é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes-PPGARTES da UFPA. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Pará. Licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela UFPA. É professora da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará/EAUFPA. Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisa sobre Formação de Professores e Relações Étnico-Raciais GERA/IFCH/UFPA. E-mail: rcabralfranca12@gmail.com

A COBRA NA ARTE DE BERNADETE ANDRADE

THE SNAKE IN THE ART OF BERNADETE ANDRADE

Priscila de Oliveira Pinto Maisel
UFAM

Resumo

A artista plástica amazonense Bernadete Andrade (1953–2007) traz em seu conjunto de obras referências de seu meio cultural. Neste artigo buscamos compreender as metáforas contidas no seu processo de criação em artes, discutindo as inter-relações culturais e os elementos visuais presentes na sua obra. Nosso objetivo é percorrer parte deste processo de criação para interpretarmos as imagens da serpente encontradas em seus desenhos, pinturas e intervenções artísticas, de 1989 a 2006. Utilizamos-nos da Crítica Genética para análise do processo criativo e da pesquisa bibliográfica para embasamento do contexto cultural da artista. Seguimos um método multidisciplinar de estudo e estabelecemos uma rede complexa, o que justifica uma abordagem sistêmica. Observamos as relações intersemióticas construídas na semiosfera da artista, que envolvem aspectos da cultura amazônica e universal; e percebemos o caminho percorrido por ela na elaboração e amadurecimento de seu estilo e escolhas temáticas, a partir da imagem da cobra, no decorrer de dezessete anos de sua carreira. Nossa hipótese, por conseguinte, é de que a linha e a cobra foram utilizadas pela artista como metáforas da criação.

Palavras-chave:

Processo de criação; Arte na Amazônia; Bernadete Andrade.

Abstract

The Amazonian artist Bernadete Andrade (1953–2007) expresses in her body of work references of her culture. In this research we seek to understand the intrinsic and extrinsic relations in the creative process of art, discussing the cultural interrelations and visual elements expressed in her work. Our objective in this study is to analyze this creation process to interpret the images of the snake found in her drawings, paintings and artistic interventions, from 1989 to 2006. By utilizing methodological and technical principals of Genetic Criticism to analyze her creative work, we are also utilizing bibliographic research as the basis for the cultural context of the artist by following a multidisciplinary methodology and established a complex network, which justifies our systemic approach. Thus observing the relationships built in inter-semiotic Semiosphere of the artist herself and the involvement of uniquely Amazonian and universal concepts of cultural influence on the artistic creative process. Through this analysis we see the path of Bernadete Andrade in the development and maturation of her style and thematic choices, thus making definitive structural and conceptual links between the thematic of her works utilizing the image of the snake over the course of seventeen years of her career. Our hypothesis is therefore that the line itself and the snake were used as metaphors for the artist's concept of creation.

Keywords:

Creative process; Amazonian Art; Bernadete Andrade.

INTRODUÇÃO

Neste artigo estabelecemos um recorte de análise interpretativa de uma parte significativa da obra de Bernadete Andrade, que se relaciona com a imagem da serpente, presente em seu trabalho de 1989 a 2006, na tentativa de responder a um problema artístico-processual: como a criação artística da imagem da cobra foi conceitualmente e visualmente concebida nas obras de Bernadete Andrade levando em consideração suas referências culturais amazônicas?

Nascida em Barreirinha – AM, em 18 de agosto de 1953, e falecida em 2007, em Manaus, Maria Bernadete Mafra de Andrade cresce com as histórias do avô e os causos do interior. As lembranças da sua infância também reverberam em sua arte, dos riscos traçados na terra às igrejinhas interioranas. Em Manaus, ela faz o ensino básico e cursos de arte na Pinacoteca do Estado; forma-se em Filosofia pela UFAM e parte com bolsa de estudo para cursar Pintura – Escola de Belas Artes/UFRJ. Mais tarde, em São Paulo, faz especialização no MAC/USP, Mestrado e Doutorado na FAU/USP, pesquisando sobre a relação entre arte, mito, memória, cultura indígena, história, arqueologia e cidade, estudos que consolidaram seus conceitos artísticos.

A partir de suas relações intrínsecas e extrínsecas, surge, assim, uma rede formada por significações de aspecto psíquico e sociocultural que marcam seu percurso criativo. Com cores, linhas, grafismos, palavras, espaços e silêncios, nascem suas imagens, num processo de criação que atravessa vida, arte, pesquisa. Ao reverenciar símbolos do universo mítico indígena amazônico, Berna escava referenciais ancestrais da sua terra, dialogando com escritas misteriosas, santuários, festas tribais, rituais sagrados, luas e constelações, cobras grandes e outros seres encantados. Seus estudos/pinturas convidam-nos a adentrar em arquiteturas imaginárias feitas de alma, memória e tinta.

Além de artista plástica, autora de pinturas, desenhos, objetos, instalações e intervenções, Berna atuou, ainda, como pintora cenográfica, de figurino teatral e de musicais. Professora e pesquisadora na Universidade Federal do Amazonas, desde 1988, ocupou, entre outros, o cargo de chefe da Divisão de Difusão Cultural do

Museu Amazônico (2002–2003); Superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, região norte (2003–2005); e foi coordenadora do setor de arte-educação da Secretaria Municipal de Educação – SEMED, em 2006, entre outras atividades desenvolvidas em sua vida.

Ao seguir o pensamento de que a artista tomou como referência o(s) contexto(s) em que estava inserida na interpretação dos signos de sua cultura, nossa hipótese é de que a linha e a cobra, presentes no conjunto de sua obra, foram trabalhadas como metáforas da criação.

CONTEXTO CULTURAL AMAZÔNICO

O processo criativo de um artista se baseia nas suas vivências e experiências colaterais. A cultura em que vive, portanto, tem significância essencial na forma como o artista vai interpretar sua realidade e recriá-la artisticamente.

Para entender a obra de um artista situada no seu contexto cultural, devemos compreender as estruturas simbólicas que formam sua cultura e as relações que se estabelecem entre obra e contexto. O artista, ele mesmo, interpreta a sua cultura a partir de seu ponto de vista, numa relação complexa entre realidades que se interconectam a partir de sua percepção – a realidade artística e a realidade em si.

Podemos afirmar que o artista percebe os elementos de sua cultura, interpretando-os através de sua visão de mundo, ou de como imagina sua realidade, que depende de muitos fatores. Bernadete Andrade expõe em sua obra uma faceta da cultura amazônica impregnada de forte componente imaterial, que permeia sua arte em diálogo com a cultura local. Suas experiências de vida, incluindo sua base cultural, como esperado, vão se interligar ao seu trabalho artístico.

Ao considerar a semiosfera da artista em questão, podemos analisar suas referências e influências, como o seu objeto artístico se situa num dado contexto e que relações existem no universo à sua volta. A obra de Bernadete Andrade se situa no contexto cultural amazônico.

Loureiro (1995, p. 52) afirma que “Cultura (...) como configuração intelectual, artística e moral de um povo ou, mais amplamente, de uma civilização

que pode ser compreendida no processo de seu desenvolvimento histórico ou um período determinado de sua história". Sob um ponto de vista mais restrito, o autor pensa que a cultura amazônica é "uma cultura de profundas relações com a natureza, que perdurou, consolidou e fecundou poeticamente o imaginário..." (ibid., p. 26) e que esta teria sua origem, ou seria influenciada, pela cultura cabocla em geral, relacionada a um imaginário presente nos mitos da região.

No caso de Bernadete Andrade, destaca-se a cobra como imagem ligada à cultura local, remanescente de narrativas orais, indígenas e/ou populares. A artista transpassa a cobra desta realidade sociocultural, portanto, para a sua realidade artística, cuja poética é uma realidade da criação transformada em linguagem, constituída de códigos próprios.

Ela captou elementos antropológicos quando se referiu à cosmogonia indígena, e à cultura popular amazônica em geral, de onde nasceram seus rascunhos e diários, tomando em consideração a relação, também, de suas obras com suas pesquisas, estudos da dissertação e tese. Vemos, desta maneira, "como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta", em consonância com Salles (1998, p.38). A artista/pesquisadora se utiliza de fontes comuns no desenvolvimento de ambos os seus trabalhos - artístico e acadêmico.

Ao se apropriar de significados culturais para reelaborar em significados artísticos, a artista se utiliza de códigos imagéticos específicos contextualizados na cultura amazônica, na apropriação de grafismos e elementos pertencentes a uma memória coletiva: traços, linhas, significados, narrativas.

A artista trabalha na fronteira entre o simbólico e o icônico, pois toma as regras estruturais e as transforma em possíveis interpretações. O trabalho de Bernadete Andrade se estabelece sobre elementos simbólicos amazônicos, transformando-os em possíveis interpretativos no campo da arte. Ou seja, a sua obra transita entre o simbólico e o icônico.

Podemos considerar uma identificação particular com a realidade amazônica em cada artista que vive ou viveu na região e a toma como referência

em sua obra. Esta identificação não ocorre de forma genérica, ela possui personalidade, e cada artista a demonstra ao seu modo, através da sua linguagem peculiar, nascida de sua memória pessoal ou coletiva. A arte, assim, é entendida como construção de um possível, não de uma realidade concreta.

De acordo com Salles (1998), para entender o processo de criação da obra de um artista, deve-se perceber os elementos de repetição presentes num conjunto de seus trabalhos ou nas ações processuais deles decorrentes:

O percurso de criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização (SALLES, 1998, p. 21).

Procuremos entender a cobra na arte de Bernadete como um signo gerador de significados culturais e simbólicos que se processam no imaginário do homem amazônico e se refletem, por conseguinte, em sua obra. Cabe refletir como a artista reelabora essas simbologias em sua arte e como a realidade amazônica é vista no seu processo de criação, ao mesmo tempo em que entendemos sua linguagem quanto à construção linear ofídica.

A cobra possui um vasto significado na história universal. Para Bachelard (2003, p. 202), "a serpente é um dos arquétipos mais importantes da alma humana". Esta concepção é seguida por Pinto (2012) que, ao contextualizar seu estudo sobre a mitologia da cobra para as populações do Alto Rio Negro, faz um levantamento e análise do simbolismo da cobra na história da humanidade:

A serpente é um dos símbolos mais importantes da imaginação humana; nos climas em que esse réptil não existe, é difícil para o inconsciente encontrar um substituto tão cheio de variadas direções simbólicas. O monstro é, com efeito, símbolo da totalização e do recenseamento completo das possibilidades naturais (PINTO, 2012, p. 116).

De acordo com Loureiro (1995, p. 208), a cobra, na cultura amazônica, está inserida na vida do caboclo no ambiente natural da região; surge como explicação do habitante das florestas e rios sobre acontecimentos e relatos maravilhosos do seu cotidiano. A serpente é, assim, um "encantado", ou ser sobrenatural, guardião de um segredo ignorado.

Socorro Jatobá (2001) reforça esta ideia ao afirmar que os habitantes da floresta têm um vínculo vital com a paisagem e a memória. Sobre a paisagem amazônica, a pesquisadora declara: “A grandiosidade e imponência de sua vegetação, a riqueza de sua fauna e a amplidão de seus cursos d’água influem poderosamente na formação do imaginário das nações indígenas e, por consequência, sobre a população das cidades fundadas na floresta.” (JATOBÁ, 2001, p. 94).

A autora faz, ainda, um alerta importante para entender o imaginário indígena, que vem a nos influenciar: não há diferenciação entre natureza e cultura, de acordo com as suas narrativas míticas da origem do mundo. Tudo está interligado, pois a memória estaria “impregnada de paisagem” (JATOBÁ, 2001, p. 94–95).

A dimensão simbólica do imaginário amazônico é, assim, elaborada e reelaborada entre o fantástico e o real, a natureza e o homem, numa dada dinâmica social, constituindo o sistema cultural, que molda uma visão de mundo apoiada nas representações que o homem tem de si mesmo e do seu ambiente. Não vemos essas posições como antagônicas, mas dialógicas no processo de construção da cultura local e, por conseguinte, do seu imaginário.

Para Andrade (2002), a cobra, entre outros possíveis significados, está relacionada à cidade de Manaus, a partir de uma visão influenciada pela mitologia Dessana. Essa cosmovisão irá influenciá-la a interpretar as histórias regionais que escutava desde criança, transformando-as em motivo para sua arte. A própria artista discorre sobre os significados da cobra na cultura amazônica, através de lendas e narrativas locais:

[...] dizem os antigos, nossos heróis ancestrais, que a décima terceira casa foi colocada onde hoje se encontra a cidade de Manaus. Seu poderoso símbolo uma cobra que languidamente caminha e vai alojar-se no imaginário do homem amazônida povoando seus mitos e lendas. Senhora das águas, conhecedora dos mistérios do rio e da mata, é o ancestral que dá origem às primeiras malocas ou casas transformadoras (ANDRADE, 2002, p. 75).

Ao partir da primeira constatação simbólica pela artista, o ofício assumirá um significado mais amplo no decorrer de sua carreira. Podemos antecipar que a realidade amazônica, por Bernadete Andrade, é embutida de um valor filosófico na interpretação das narrativas indígenas e na

própria releitura da artista do mundo que a cerca. Para Andrade (2002, p 58), a arte “resulta da relação sujeito/objeto, mas nem o sujeito nem o objeto são em si e por si, pois, em sua órbita giram os dados culturais, históricos, sociais, subjetivos e afetivos”.

Ao considerar que o próprio contexto do trabalho da artista modifica significados conceituais e traz a ressignificação dos elementos gráficos originais, precisamos definir os possíveis significados de sua obra que vão além das formas visuais. Antes, porém, devemos advertir que, na leitura desse percurso visual e de contexto,

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa (MANGUEL, 2001, p. 27–28).

Assim, podemos perceber que a construção da narrativa suscitada pelas imagens, documentos de processo, textos, cartas, etc, não é feita de uma leitura absoluta, podendo ser relativizada de acordo com a visão do pesquisador e do espectador que interpretam a obra artística.

A COBRA NA POÉTICA DE BERNADETE ANDRADE

Bernadete Andrade faz a metáfora de uma cobra cosmogônica que se estrutura em seu trabalho a partir da linha, em forma de pintura, desenho ou intervenção. A realidade transposta numa imagem ocorre de acordo com sua linguagem artística, que possibilita uma realidade da representação, como uma metáfora. A artista cria, então, a sua realidade simbólica, não sendo esta uma realidade social, mas construída para ser simbólica “no” social.

A metáfora visual parte, assim, de significados que emergem da aparência da linha com a serpente, da referência ao grafismo indígena, e do sentido de criação, seja da forma em si, seja da criação mítica, numa interessante relação entre forma e conteúdo.

Quando a artista afirma que “a arte é transfiguração do real que, por sua vez, provoca o imaginário

à construção ou hipótese de um outro mundo” (ANDRADE, 2002, p. 60), ela nos dá a pista de que sua busca consciente por sua realidade artística.

Os estudos dos elementos visuais, particularmente da linha, tomaram um espaço significativo de sua busca artística. Ela também nos dá sua versão da criação do cosmos através do traço primordial, que seria o “ponto alto da criação”, que faria o transcurso do vazio ao cosmos, pois, de acordo com sua visão, “o traço talvez seja a primeira marca simbólica de existência humana no nosso planeta.” (ANDRADE, 1997, p. 48).

Para ela, o traço primordial, seria “o princípio ordenador de uma causa formal, é ação, é movimento que retira o ser do não-ser, da potência ao ato. Assim, apresenta-se e, juntamente com os fundadores do mundo, revela o surgimento do cosmos” (ANDRADE, 1997, p. 49). Em sua dissertação, *Arqueologia do traço primordial*, ela dá a sua versão da cosmogonia da forma. Para melhor entendimento de sua visão da criação, transcrevemos o trecho completo:

Parafraseando o Gênesis, primeiro livro da Sagrada Escritura, diriam os artistas: “no princípio era o ponto, depois o ponto se fez linha e habitou uma forma, traço por traço.” Mas antes do ponto o universo não existia, pois se encontrava mergulhado, imerso num enorme emaranhado, que girava em torno de si mesmo, num frenesi constante, formando uma massa confusa, informe. Na verdade, a expressão verdadeira do caos, do vazio primordial.

Não havendo luz, as trevas dominavam o espaço. Uma energia impetuosa manifestava-se clamando pelo nascimento do traço que, em sombra, vagava pelo infinito.

Disse o Criador: “Fiat Lux!” E a luz começou a existir e iluminou aquele imenso emaranhado que se encontrava desordenado. Daí, então, ordenou que surgisse o primeiro ponto, depois o segundo. Unindo um ponto ao outro disse:

que se faça a linha. E a linha começou a existir. Com o terceiro ponto, Ele criou a superfície, e com o quarto, o volume.

A linha, como resultado do encontro entre dois pontos sentiu-se senhora do espaço e começou a gerar outras linhas, como: circulares, curvas, retangulares, retas, angulares. Do uno à díade surgiam formas diversificadas. Segundo Pitágoras, “a díade constituía um símbolo do infinito e o uno era o criador”. A partir daí, surge o traço como primeiro movimento. Assim, a linha fez-se traço e o traço construiu várias formas. E o Criador viu que isso era bom. Então resolveu separar as trevas da luz, e, nesse gesto, projetou sombra nas formas que nasciam

uma após outras. Daí o claro e o escuro estavam criados e deram ilusão de volume nos objetos tridimensionais, ou corpos compostos de planos.

E assim o universo estava criado. E os elementos, linha, luz, cor, superfície e volume estavam todos à disposição do artista, que em seguida ordenava cada um desses elementos, fazendo com (que) eles habitassem uma forma, imprimindo vida ao universo, traço por traço. Olho, mão e mente, pelo traço primordial instauravam o cosmos. [...]. Por isso, a origem do traço nos faz lembrar a formação do universo. E o Criador viu tudo que havia feito e tudo era muito bom, pois fez do mundo uma grande geometria habitada. [...]. Era o sétimo dia, seu trabalho estava concluído, e Ele descansou, deu a todas as formas o repouso e juntas respiraram. É por isso que na composição elas não se chocam, e na obra perfeita cada uma ocupa o seu lugar sagrado (ANDRADE, 1997, p. 49-50).

Observamos que a artista considera o traço primordial como o detentor do movimento, portanto, “o ponto alto” da criação, seu ápice, ou seja, de onde tudo parte pela geração de novas formas. Bernadete reflete sobre a função do artista como maestro dessas formas ao lidar com os elementos visuais cosmogônicos.

Para completar sua visão de mundo, devemos considerar a relação que ela procurou estabelecer entre a criação das formas artísticas e os traços ou grafismos indígenas. Para ela, o indígena sente os sinais da criação através da observação atenta da natureza e a identificação dos elementos visuais no casco dos bichos, no emaranhado de cipós, nas escamas da cobra. “Assim, o traço primordial passa a ser um elemento constitutivo do universo étnico e seus rituais ganham força e beleza. Pois o cosmos físico resulta da ordenação desses elementos” (ANDRADE, 1997, p. 51).

Da observação atenta da natureza e sua capacidade de abstração, o indígena passou a aplicar os seus traços elementares no seu cotidiano - na cerâmica, na cestaria, na pintura corporal, na maloca, na alimentação. O universo se expande a partir da forma e isto passou a moldar uma concepção de mundo. De acordo com Read,

[...] Como a forma é anterior à experiência humana, podemos supor legitimamente que a consciência da forma foi recebida do meio ambiente natural do homem, e em seguida copiada espontaneamente em seus artefatos. Mas foi a forma que ele copiou, não a aparência, e foi a forma que teve uma função simbólica” (READ, 1981, p. 92).

Ao considerarmos a questão da forma, Focillon (1983, p. 87) questiona: “Essas formas que vivem no espaço e na matéria, não vivem antes no espírito? [...], sendo a sua atividade externa apenas o vestígio de um processo interno?” O autor mesmo responde:

Sim, as formas que vivem no espaço e na matéria vivem no espírito. Mas a questão é saber o que elas fazem aí, como se comportam, de onde vêm, por que estágios passam e qual é, enfim, o seu movimento ou a sua atividade antes de tomar corpo, se é verdade que, sendo formas, mesmo no espírito, elas possam não ter “corpo”, aspecto essencial do problema. [...] Achamos que não há muito antagonismo entre espírito e forma e que o mundo das formas no espírito é idêntico, em seu princípio, ao mundo das formas no espaço e na matéria: entre eles há apenas uma diferença de planos ou, se quisermos, uma diferença de perspectiva (FOCILLON, 1983, p. 87).

Quando Bernadete estabelece que os indígenas conseguem representar graficamente o invisível, revelando a essência do mundo físico, pois o conteúdo do seu traço estaria “intimamente ligado à tradição oral, refletindo o consciente coletivo, de um modelo cultural imaginário” (ANDRADE, 1997, p. 51). Além da pintura dos Wayana Apalai, ela cita o mito cosmogônico dos Dessana e a visão das suas chuvas e constelações como exemplos dessa constatação. Vemos, assim que

[...] Em todo “sinal” linguístico, em toda “imagem” mítica ou artística, um conteúdo espiritual, que intrinsecamente se volta para além de toda esfera sensorial, é traduzida na forma de algo sensório, algo visível, audível ou tangível. Um modo de configuração independente surge, uma atividade específica da consciência, diferenciada de qualquer dado da sensação ou percepção imediata, mas que utiliza de tais dados como veículos, como meios de expressão (CASSIRER, 1958, p. 106 apud READ, 1981, p. 92).

As narrativas sobre a cobra contextualizam boa parte de seu trabalho, de 1989 a 2006, seja pelo caráter popular ou mitológico. O sentido sociocultural intensifica a identidade regional àqueles que conhecem e vivenciam seu simbolismo. Para a artista, como já vimos, desde a sua infância, a lenda da cobra grande traz memórias de sua infância, de quando ouvia seu avô contar-lhe as histórias sobre o ofídio nos rios. Ela mesma narra uma história dos ‘antigos’:

[...] Nesse mesmo rio vivia, encantada, uma cobra gigantesca, que durante a noite, espalhava seus mistérios pelas águas, virando embarcações e engolindo pessoas. Seus olhos de fogo

lampejavam, iluminando rio e mata. Quando encantava-se, parecia um navio fantasma, de luz ofuscante, podendo sair do rio e percorrer mata adentro, abrindo grandes sulcos que se transformavam em igarapés. Conta-se ainda que a Cobra-Grande ou Boiúna, por ter crescido muito, trocou a floresta pelo rio, por isso traz na luz de seus olhos a experiência telúrica e o mistério da profundidade do rio. Senhora-das-águas, conhecedora do silêncio e da imensidão da mata, caminha languidamente, e vai alojar-se no imaginário do homem amazônida povoando seus mitos e lendas (ANDRADE, 1997, p. 18).

A cobra tem a dinâmica de representar um arquétipo universal e ao mesmo tempo local, com forte significado na cultura e identidade dos povos amazônicos, em especial dos Dessana, por seu aspecto cosmogônico. Para Loureiro (1995, p. 62), aqui na Amazônia, o local assume a categoria de universal: “na cosmologia indígena quando os mitos se reportam à criação do mundo amazônico, na verdade estão se referindo à criação “do mundo”, à criação do planeta Terra. [...]”. Importante, assim, perceber o caráter cultural na tentativa de interpretar os possíveis significados da cobra, levando em consideração forma e conteúdo como partes constituintes do objeto estético.

Bernadete, assim, utiliza referenciais de sua cultura quanto ao mito ligado à criação que envolve a cobra grande, presente em tantas culturas com significados os mais variados, dependendo do contexto. De acordo com Pinto (2012):

A cobra primordial portadora de grande sabedoria instaurou a ordem colocando todos os seres em seus respectivos lugares. E não só: ensinou aos homens o segredo da pesca, da navegação, mostrou a possibilidade do consumo e do cultivo de algumas plantas. Muitas vezes confundida com o arco-íris deu origem à cor dos pássaros e ensinou os motivos gráficos que aparecem nas cerâmicas e nos trançados de palha dos utensílios domésticos com os desenhos de sua própria pele, ou seja, com suas características físicas ensinou aos homens a decoração dos bens culturais (PINTO, 2012, p. 40).

Na tentativa de apreender o que fora um dia o seu lugar e pela força da memória, relembrar da origem, a artista apela, simbolicamente, à cobra grande:

Sabia, portanto, que era preciso entrar em um mundo e sair em outros, visitar lugares alhures. Assim, em solene cerimoniais, desejei que o olhar-magia da Cobra-Grande iluminasse esse caminho trazendo à luz as nossas tradições, mesmo que fossem fagulhas, guardavam um enorme significado: a lembrança do que fomos (ANDRADE, 1997, p. 24).

Assim, no sistema complexo que é a cultura, constrói-se o imaginário das civilizações pelas relações de imagens que compõe a memória coletiva. O imaginário é expresso por ideologias, utopias, mitos e rituais que caracterizam a identidades, moldando visões de mundo e comportamentos. As imagens, no sentido mais amplo do imaginário coletivo, fazem a humanidade operar por meio de signos, cujos significados são ampliados, transformados, ou mesmo, desaparecem com o tempo se não forem mais reconhecidos pelo corpo social.

Ora, como instauradora da ordem, a cobra ordena um universo, portanto, é responsável pela criação. Para Marilina Pinto (2012, p 39), “A boiúna além de ser temida e respeitada é também venerada porque teve uma participação decisiva no momento da criação.” Eliade (1998) complementa nossa ideia sobre os mitos de origem:

Toda história mítica que relata a origem de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico. Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de “criação” (ELIADE, 1998, p. 20).

Para Loureiro (1995, p. 63), “há no mundo amazônico a criação de uma verdadeira teogonia cotidiana. Revelando uma afetividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos [...]”. Assim, o “imaginário assumiu desde sempre o papel de dominante no sistema de produção cultural amazônico” (ibid., p. 64), onde o estado poético permeia as relações de devaneio.

Mesmo que não se vivencie atualmente o mito em si, este remanesce no corpo cultural a partir das representações populares: “O mito permanece na memória popular como um dado cultural da preexistência da sociedade que o ser humano forma” (MONTEIRO, 1995, p. 70).

É sabido, pelos seus estudos e escritos, assim como pelo título de suas pinturas, que Bernadete Andrade tinha profunda admiração pela etnia Dessana e que utilizou tanto seus mitos como seu calendário econômico como referência para transcriber outros mundos em sua pesquisa e pintura.

Ao seguir o pensamento mitológico Dessana, Andrade (2002, p. 102-103) informa sobre

a serpente: “Conta, esse grupo étnico, que a humanidade, a partir dos pares de enfeites masculinos e femininos, foi gerada no ventre de uma cobra-gigante-canoa, numa longa viagem subfluvial no mítico *rio do leite*”.

Para Jatobá (2001), o tempo indígena se repete ciclicamente, em eterno movimento, possibilitando que os mitos sejam contados. Desta feita, eles são vividos por cada geração que escuta sobre suas origens e as repassa adiante. Na contemporaneidade, vivemos os mitos através de uma memória coletiva que não os deixa morrer, o mais provável é que se transformem em vivências adaptadas ao tempo.

O calendário astronômico dos Dessana, também tomado como referência no trabalho da artista, expressa mais uma vez a importância da cobra nesta cultura. As constelações guiam os ciclos econômicos, determinando a subsistência dos Dessana e outros povos do Alto Rio Negro. São conhecidas as imagens de chuvas e constelações, com as ilustrações de Kehíri Tolomã. Destacamos a *Iluminação da Jararaca*, que muito influenciou Bernadete Andrade em sua vida artística.

Além dos estudos para a intervenção artístico-ambiental no Campus da Universidade Federal do Amazonas, a constelação da *Iluminação da Jararaca* serviu como referência para sua intervenção artística no sítio arqueológico Nova Cidade, em 2002. Ela justifica seu trabalho:

Nesse sentido, trazer à luz o mito, o calendários astronômico, visitar cemitérios indígenas e criar, dentro de um deles, uma intervenção artística como forma de “Reverenciar os Mortos”, onde desenhamos com mais de 700 velas uma grande cobra, inspirada na *iluminação da jararaca*, significa a possibilidade de lembrar a cidade, que este lugar, o maior sítio arqueológico já descoberto no Estado do Amazonas, guarda a memória dos nossos antepassados, os fundadores da antiguidade do mundo. Com essa intervenção instauramos uma nova forma de poder que insurge no espaço urbano, lugar de tantos outros poderes institucionais e, ainda, num tempo em que tudo nos convida, a esquecer quem somos e nos faz habitantes da *terra do esquecimento* (ANDRADE, 2002, p. 188).

Sobre as constelações registradas pelos indígenas do Alto Rio Negro, além dos estudos feitos por Berta Ribeiro em parceria com Kehíri Tolomã, temos os registros de Koch-Grünberg, o qual reconhece que:

Também os indígenas possuem sua “poesia celeste”, como Byron denomina as constelações. A fantasia deles povoa o céu com pessoas e animais, frequentemente personagens de suas lendas, ou vê nas constelações semelhanças com os objetos da sua vida cotidiana.

Sem considerar que as estrelas estão fortemente ligadas aos mitos, os indígenas tem um especial interesse nelas. Elas servem-lhes para medir o tempo, para orientá-los no caminho. Pela relação com as constelações entre si, eles calculam a estação do ano, estabelecem o tipo de trabalho nas suas plantações [...] (KOCH-GRÜNBERG, 2009, p. 121).

No calendário Dessana, de acordo com Andrade (2002, p. 73), “está presente a ideia de uma criação periódica, isto é, da regeneração cíclica do tempo”, sendo que cada constelação indica um reinício temporal. A imagem da *Iluminação da jararaca*, neste contexto, representa o princípio de uma boa safra, com a chuva pesada. Ainda em outubro, surgem os “ovos da Jararaca”, anunciando a enchente. Seguindo o calendário, de novembro até dezembro, surge o “rabo redondo da jararaca”.

Quanto à simbologia da cobra, influenciada pelos Dessana, por fim, a artista chega a um conceito da serpente mitológica amazônica:

[...] languidamente caminha e vai alojar-se no imaginário do homem amazônida, povoando seus mitos e lendas. Senhora das águas, conhecedora dos mistérios do rio e da mata, é o ancestral que dá origem às primeiras malocas ou casas transformadoras. Por ela tudo começa, seu ventre é o lugar primevo porque fecundador do ser e do mundo que o circunda. Parte para uma longa viagem subfluvial no mítico “rio do leite” e na sua barriga, à semelhança do ventre materno, os pares de enfeites masculinos e femininos geraram gente (ANDRADE, 2002, p. 76).

No decorrer do seu trabalho, podemos perceber, além das referências ao mito Dessana e à cobra grande da cultura popular, a relação das obras de Bernadete Andrade com os elementos naturais – terra, céu e água, associados à cobra. De acordo com Pinto (2012), a mistura dos elementos vai compor a ordem universal no cerne das cosmogonias, apontando os feitos da criação para a cobra. Seguimos seu pensamento:

De acordo com a lógica da similaridade, a serpente associa-se, em alguns contextos culturais, ao simbolismo ambivalente dos elementos: aquático, celeste e terrestre. Na realidade, são apenas aspectos distintos de um arquétipo único; trata-se do princípio ativo e demiúrgico. A serpente

constitui a imagem do verbo criador que cospe as águas primordiais (PINTO, 2012, p. 200).

Quanto ao aspecto formal, a cor será fator preponderante (mas não definitivo) que nos auxiliará a determinar, no conjunto de suas obras, o simbolismo do ofídio ligado à criação e associado a alguns dos elementos que compõem a cosmogonia universal. Enquanto isso, a linha possui continuidade e se expande no plano bidimensional, combinando-se na criação de outros elementos da linguagem. Portanto, a criação da forma vai partir do momento em que há uma noção de movimento, uma pulsação, ou uma mudança de direção ou de status de dimensionalidade.

Observando sua paleta, podemos encontrar a cobra terrestre em Bernadete quando esta trabalha, principalmente, com seus tons de marrons, amarelos ocres, vermelhos e alaranjados. A cobra terrestre está ligada à cobra grande soterrada na cidade ou na floresta, de referência lendária popular. Enquanto a cobra celeste ou da água tende a ser pintada com tons de azul e verde. No caso da cobra celeste, esta, em geral, vem seguida de muitos pontos, sejam brancos ou pretos, e está ligada às constelações – iluminação da jararaca dos Dessana. Podemos ver a cobra celeste, em seu ponto máximo, nas obras em que a artista tomou como referência a *Iluminação da jararaca*, de Kehíri Tolomã.

Consciente de seu fazer artístico, Bernadete sabia que instaurava universos com suas pinturas e desenhos carregados de significados culturais em que a linha transitava por entre as imagens destacando o princípio gerador da vida das formas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação de um artista tem relação direta com o contexto cultural por ele vivido. Entender seu processo de criação, parte não apenas do acesso aos documentos de processo no sentido estrito, mas ao entendimento da cultura que o cerca, para relacionar às suas escolhas formais e temáticas. A obra nasce e se transforma com o tempo, o contexto e os significados que são atribuídos aos signos.

Neste estudo, propusemos um problema artístico-processual: como a criação artística foi conceitualmente e visualmente concebida nas obras de Bernadete Andrade que tem a serpente

como temática, e constatamos nossa hipótese de que a linha e a cobra foram concebidas como metáforas da criação. Levamos em consideração a busca estilística da artista e a contextualização de seu trabalho na cultura local e global.

Foi possível interpretar a imagem da cobra na poética da artista, no sentido cosmogônico e estético, devido ao acesso, não só às suas imagens, mas aos seus textos. A artista, também filósofa, tinha um pensamento voltado para a valorização da cultura indígena e, ela mesma, admiradora dos seus traços e grafismos, deu pistas do caminho que perseguia.

Com base na cultura amazônica pudemos entender as interpretações da artista sobre sua cultura, a partir da semiosfera, ao associar a uma memória que, mais que individual, tem sentido coletivo, sendo formada a partir da percepção da artista de seu meio e do imaginário amazônico. As redes formadas a partir de elementos culturais e pessoais da artista ajudaram nas descrições e interpretações do conjunto estudado. Assim, compreendemos seu processo de criação através de elementos que se repetiram em seu percurso.

A compreensão do processo de criação de Bernadete Andrade foi possível a partir do estudo de um conjunto de suas obras e outros documentos, num determinado período de sua carreira. Há muitas possíveis interpretações individuais das pinturas e desenhos de Bernadete Andrade, no que se refere à cobra. Mas, como percorrido, a memória, a cidade, a sabedoria, são todos conceitos interligados à criação no sentido lato.

Ao partirmos da metáfora da criação unindo signos e conceitos, afirmamos que a criação do artista seria como a invenção de um universo - a realidade artística em si. Por isso, a linha como elemento de criação primevo na arte, assim como a cobra, elemento de criação ou origem mítico - forma e conteúdo se entrelaçam numa metáfora da criação.

No caso da serpente na obra de Bernadete, há uma narrativa traduzida na pintura, uma tradução intersemiótica. Assim, vemos que, para a artista, o signo da cobra em si era a sua metáfora da criação, no sentido cultural, assim como vimos que a linha era sua metáfora da criação, no sentido artístico.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maria Bernadete Mafra de. **Cidade mítica:** uma poética das ruínas ou a cidade vista pelo imaginário do artista. Tese de Doutorado, Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU/USP. São Paulo, 2002.

ANDRADE, Maria Bernadete Mafra de. **A casa da cobra.** Série Memória, V. 73. s/p. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Estado da Cultura, Turismo e Desporto, 2001.

ANDRADE, Maria Bernadete Mafra de. **Arqueologia do traço primordial:** um estudo para intervenção artístico-ambiental no Campus da Universidade do Amazonas. Dissertação de Mestrado, Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU/USP. São Paulo, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso.** Ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** 5 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

FOCILLON, Henri. **Vida das Formas.** Tradução Léa Maria Sussekind Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

JATOBÁ, Maria do Socorro da Silva. **A memória da criação do mundo:** a palavra mítica como técnica mnemônica. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001.

KEHÍRI; Tomaru (Tolomã). **Antes o mundo não existia:** mitologia dos antigos Desana - Kehiriporã/ Toramu Kehíri; Umusi Parokumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana. 2 ed. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT, São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Começos da arte na selva:** desenhos manuais de indígenas colecionados por Dr. Theodor Koch-Grünberg em suas viagens pelo Brasil. Tradução Casimiro Beksta. Manaus; Edua/Dom Bosco, 2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica:** uma poética do imaginário. Belém: CEJUP, 1995.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONTEIRO Mário Ypiranga. **Cobra Grande - lenda-mito.** São Paulo: Nheenquatiara, 1995.

PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra. **Amazônia e o imaginário das águas.** Trabalho apresentado na mesa-redonda Populações Amazônicas do 1º Encontro da Região Norte da Sociedade Brasileira de Sociologia, em 16/10/08 promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia PPGS/UFAM. (Texto Digitalizado). Manaus, 2008.

PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra. **Cultura e ontologia no mito da cobra encantada.** Manaus: Edua, 2012.

READ, Herbert. **A origem da forma na arte.** Tradução Waltensir Dutra, 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Fapesp, 1998.

SOBRE A AUTORA

Priscila de Oliveira Pinto Maisel é artista visual, poetisa e professora da Faculdade de Arte da Universidade Federal do Amazonas. É formada em Licenciatura Plena em Artes Plásticas, com mestrado na linha de processos socioculturais, pelo Programa Sociedade e Cultura na Amazônia (UFAM). Suas pesquisas envolvem os temas: processos de criação, cultura e história da arte na Amazônia, análise visual e poéticas visuais. Além de exposições individuais e coletivas ao longo de sua carreira, tem dois livros publicados. E-mail: priscilapinto@gmail.com

GLAUBER ROCHA DESCOBRE A AMAZÔNIA: DISCURSO E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NO DOCUMENTÁRIO *AMAZONAS, AMAZONAS*

GLAUBER ROCHA DISCOVERS THE AMAZON: SPEECH AND SOCIAL REPRESENTATIONS IN THE DOCUMENTARY AMAZONAS, AMAZONAS

**Rosiel do Nascimento Mendonça
Sérgio Ivan Gil Braga
UFAM**

Resumo

O artigo faz uma análise do discurso fílmico do documentário de curta-metragem *Amazonas, Amazonas*, dirigido pelo cineasta baiano Glauber Rocha entre os anos de 1965 e 1966. Para isso, recorreremos a fontes documentais e bibliográficas no intuito de reconstituir a experiência do diretor na região e as condições sociais de produção do filme, buscando identificar que representações ele faz do Amazonas – e da região amazônica, em sentido mais amplo.

Palavras-chave:

Cinema; Amazônia; Amazonas;
Cinema Novo; Glauber Rocha.

INTRODUÇÃO

O cinema nem sempre ocupou posição de destaque entre as artes. Inicialmente considerada uma atração pitoresca e divertimento de feira, a invenção atribuída aos irmãos Lumière demorou a ser reconhecida como linguagem e expressão criativa, o que só veio a acontecer com o desenvolvimento de uma estrutura narrativa propriamente fílmica. Ainda assim, seu valor como fonte documental seria negligenciado pelo menos até meados do século XX. Até então, as fontes históricas eram extremamente hierarquizadas, e apenas os documentos oficiais escritos eram considerados suficientemente autênticos e confiáveis para a reconstituição do fato histórico.

Abstract

*The article makes an analysis of the filmic discourse of the short documentary *Amazonas, Amazonas*, directed by Glauber Rocha between the years 1965 and 1966. For this, we used documentary and bibliographical sources in order to reconstitute the experience of the director in the region and the social conditions of production of the film. We also try to identify which representations does the film make of Amazonas and the Amazon region.*

Keywords:

*Cinema; Amazônia; Amazonas;
Cinema Novo; Glauber Rocha.*

O filme, portanto, estava em dupla desvantagem diante dessa visão positivista: por exigir um esquema de interpretação mais complexo, que levasse em conta imagem e discurso verbal, e por ser fruto de um processo de edição e montagem, o que poderia sugerir manipulação e falseamento da realidade (NÓVOA, 2012).

O cenário mudou a partir dos anos 60, quando novas concepções e paradigmas ganharam espaço no campo das Ciências Sociais, com reflexos também na História. As imagens do cinema deixaram de ser vistas como meramente ilustrativas, ligadas unicamente ao entretenimento, e começaram a ser valorizadas pelos rastros e vestígios que

poderiam fornecer sobre a sociedade e o tempo que as produziu. Termos como “cinema-história”, cunhado por Marc Ferro nesse período, surgiram com o intuito de dar ao cinema o devido valor, tanto como fonte de conhecimento histórico, quanto como agente transformador dessa mesma História.

É sob essa perspectiva interdisciplinar que nos propusemos a analisar o documentário *Amazonas, Amazonas*¹, dirigido pelo cineasta baiano Glauber Rocha em 1965 e lançado no ano seguinte. Com cerca de 15 minutos de duração, o curta-metragem foi encomendado pelo Governo do Amazonas, que desejava divulgar os potenciais socioeconômicos do estado.

Na ocasião de sua viagem ao Amazonas, Glauber tinha 26 anos e já era reconhecido internacionalmente pelo filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, indicado à Palma de Ouro do Festival de Cannes de 1964. Em Manaus, o diretor fez não só o seu primeiro filme em cores e primeiro documentário, mas também uma de suas únicas obras institucionais para fins de propaganda, na contramão do cinema autoral e revolucionário que defendia como um dos articuladores do movimento do Cinema Novo. Somem-se a isso as circunstâncias pessoais em que Glauber filmou *Amazonas, Amazonas*, pois havia acabado de sair da prisão depois de se envolver num protesto contra a ditadura militar, no Rio de Janeiro.

Chama a atenção o fato de *Amazonas, Amazonas* e a história por trás dessa produção ainda serem um episódio praticamente desconhecido e pouco estudado da trajetória de Glauber, que é considerado por muitos como o mais importante cineasta brasileiro. Por outro lado, na biografia que João Carlos Teixeira Gomes (1997) escreveu sobre o amigo e conterrâneo, encontramos a sugestão de que a experiência no Amazonas teria sido equivalente às andanças que Glauber empreendeu pelo Nordeste, no início dos anos 1960, e que acabaram inspirando a concepção de *Deus e o Diabo*.

Segundo o autor, o cineasta encarava essas viagens como uma oportunidade de ampliar sua visão sobre o País: “A tudo enfrentava com obstinação, levado pelo desejo de conhecer, em sua diversificação humana, social e econômica, a realidade do Brasil” (GOMES, 1997, p. 427). Reservadamente, porém, o diretor admitiu

sua completa ignorância sobre o que deveria documentar no Amazonas, como ficou registrado em uma das cartas que ele escreveu, na época, ao produtor do filme, Luiz Augusto Mendes: “... Eu, sem conhecer porra nenhuma aqui, tenho que fazer um grande filme sobre o Amazonas” (ROCHA, 1997, p. 36).

Diante disso, buscamos nos aprofundar em questões latentes que cercam *Amazonas, Amazonas*, na tentativa de responder às seguintes interrogações: quais esquemas interpretativos Glauber acionou no processo de autoria do documentário? Com que “discursos socialmente disponíveis” (STAM, 2013, p. 211) o filme dialoga, tendo em vista o interesse que a Amazônia sempre despertou em homens da ciência e das letras? Que discursos o filme (re)elabora? Que representações sociais ele faz da região e da sua população?

A opção metodológica que adotamos nessa análise é guiada por Pierre Bourdieu (1996), que propõe a interpretação de obras culturais a partir do microcosmo social em que são produzidas; e por José D’Assunção Barros (2012), que defende uma análise fílmica multidisciplinar, capaz de abarcar a complexidade discursiva das obras, bem como seus elementos intencionais e não intencionais. Afinal, entendemos não ser possível ignorar o contexto de produção de *Amazonas, Amazonas* durante esse processo, pois “não importa se o filme pretende ser um retrato, uma intriga autêntica ou pura invenção, sempre estará sendo produzido dentro da história e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem dela” (BARROS, 2012, p. 71).

Ao fim do percurso, esperamos poder ampliar o rol de informações disponíveis sobre *Amazonas, Amazonas*, uma obra ainda negligenciada quando se considera a filmografia glauberiana, ao mesmo tempo em que pretendemos oferecer ao campo cinematográfico uma visão crítica a respeito de filme tão peculiar.

CINEMA A SERVIÇO DO ESTADO

Com o declínio do Ciclo da Borracha, a partir da primeira década do século XX, o Amazonas passou a experimentar uma renitente sensação de abandono econômico e isolamento cultural em relação ao restante do Brasil. Isso porque, de acordo com Djalma Batista, a goma elástica

significou não só um marco da história amazônica, mas de sua psicologia, como uma “neurose obsessiva”. O espírito pós-derrocada, como consequência, distinguiu-se por um mal-estar contagiante que repercutiu em todas as esferas sociais, um misto de “esperanças indefinidas e desesperos profundos” (BATISTA, 2007, p. 34).

Nos anos 1960, período em que Narciso Lobo (1994) situa a sua obra *A tônica da descontinuidade*, o marasmo e o provincianismo ainda reinavam em Manaus, uma cidade até então “esquecida no coração da floresta”. Depois de décadas convivendo com as consequências da crise do sistema extrativista, e de sucessivas tentativas e planos de reerguimento econômico, a capital estava prestes a testemunhar o início de um novo ciclo de desenvolvimento. A partir de 1967, a implementação da Zona Franca de Manaus, que representou a efetiva penetração do capital industrial no Amazonas, passou a acenar com promissoras perspectivas econômicas.

Foi em meio a essa conjuntura que o cineasta baiano Glauber Rocha, um dos expoentes do movimento do Cinema Novo, chegou a Manaus, no dia 14 de dezembro de 1965. Ele vinha do Rio de Janeiro na companhia do fotógrafo Fernando Duarte e tinha a missão de rodar um curta-metragem promocional sob encomenda do Governo do Amazonas, então comandado pelo historiador e “amazonólogo” Arthur Reis, burocrata e outsider político alçado ao poder após o golpe militar.

Oficialmente, quem intermediou a contratação do artista foi o diretor do recém-criado Departamento de Turismo e Promoção (Depro), Luiz Maximino de Miranda Corrêa Neto, que havia sugerido em carta ao governador, em setembro daquele ano, a realização de um documentário com o objetivo de divulgar os “aspectos turísticos e econômicos” do Amazonas. Para ele, o investimento se justificava porque o cinema possuía um poder de divulgação e penetração social maior que qualquer outra ferramenta de propaganda disponível, podendo sensibilizar com mais rapidez plateias de todo o mundo para as belezas e potenciais do estado².

Em sua função de embaixador extraoficial do Amazonas, Luiz Maximino viajava com frequência pelas capitais do Sul e Sudeste, como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, e algumas vezes também para o exterior. Nessas viagens de trabalho, ele

costumava se reunir com executivos de companhias aéreas e turísticas estrangeiras, representantes de redes hoteleiras e quem mais se interessasse em fazer negócios no Amazonas. Em carta ao governador Arthur Reis, ele defendeu: “O turismo pode trazer muito dinheiro para o nosso Estado, e canalizar alguns bilhões em investimentos”³.

A realização de um documentário de divulgação do Amazonas estava em sintonia, portanto, com a missão do Depro de conferir uma imagem dinâmica ao estado, então sob o domínio de um governo “revolucionário”, patrocinador de uma ideologia de modernização conservadora do Brasil.

A linguagem cinematográfica vinha sendo utilizada na região com esse mesmo intuito promocional desde os primeiros anos do século XX. De acordo com a pesquisadora Selda Vale da Costa (1996), “a propaganda da região, seus rios, florestas, flora e fauna foram o objetivo das primeiras filmagens” (p. 113). Com o advento da crise da borracha, e na tentativa de atrair novamente olhares e investimentos para a região estagnada, os empresários e políticos locais articularam alianças e passaram a investir no cinema como ferramenta de divulgação.

Um caso exemplar foi o do pioneiro Silvino Santos, que produziu uma série de filmes para o empresário J. G. Araújo. Desse contato entre os dois nasceu o documentário *No Paiz das Amazonas* (1922), que tinha o objetivo de destacar e valorizar os meios de produção e as qualidades econômicas do Amazonas. Levado à Exposição Internacional do Centenário da Independência, realizada no Rio de Janeiro, o filme viria a desfrutar de boa recepção nacional e internacional pelo menos até 1930, sendo frequentemente exibido em Manaus por ocasião de solenidades ou visitas oficiais. A obra foi recebida com entusiasmo e ufanismo, segundo os registros da época: “O filme serviu a todos os interesses, casando a necessidade regional de integração à nação com o despertar brasileiro do sentido de unidade nacional” (COSTA, 1996, p. 207).

Nos anos 60, não se tratava de uma excepcionalidade a encomenda de um filme com objetivo semelhante a Glauber Rocha. No mesmo período em que o diretor esteve em Manaus, o Departamento de Estradas de Rodagem do Amazonas (DERam) também encomendou dois documentários sobre obras de infraestrutura

estaduais à empresa J. Borges Filmes Ltda., que tinha um histórico de trabalhos realizados para ministérios e outros governos.

De acordo com Lobo (1994), em anos anteriores, as gestões estaduais vinham se limitando a proporcionar facilidades logísticas a equipes de cinema em passagem pelo Amazonas, cedendo equipamentos e lanchas, mas sem poder de interferência direta no que era produzido. Foi no governo Arthur Reis que o cinema passou a ser efetivamente encampado pelo Estado como divulgador das realizações governamentais e das paisagens turísticas, selando o relacionamento formal entre o poder local e a produção cinematográfica a partir daí. Porém, por mais algumas décadas, a descontinuidade continuaria sendo a tônica dessa atividade no Amazonas.

UM BAIANO DESCOBRE O AMAZONAS

Quando Luiz Maximino sugeriu a produção de um documentário sob a responsabilidade do Departamento de Turismo e Promoção, o nome do cineasta que assinaria a produção já estava incluído na proposta: “Conversei com Glauber Rocha, o laureado diretor de *O Diabo na Terra do Sol* (sic) e *Barravento*, e ele está disposto a dirigir tal documentário”, comunicou ele, em missiva ao governador, ao que acrescentou:

Custaria ao Estado 40 milhões [de cruzeiros] e seria distribuído em circuitos comerciais em todo o país. Por intermédio do Itamaraty, por causa do nome do diretor, seria apresentado na Europa e Estados Unidos, inclusive em festivais internacionais de cinema⁴.

A encomenda foi formalizada em contrato assinado entre o Governo do Amazonas e a empresa Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, que também havia cuidado da produção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Como produtor, Mendes iria gerenciar os recursos destinados ao trabalho, as requisições de equipamento, mão de obra e outras necessidades de ordem técnica e operacional, bem como acompanhar as etapas de criação e finalização do filme.

O contrato⁵, datado de outubro de 1965, dispensava o processo de concorrência pública em vista da “especialidade do serviço” e do “reconhecimento da competência e idoneidade” da empresa de Luiz Augusto Mendes, e designava “obrigatoriamente” Glauber como diretor. Além disso, o contrato

especificava que o filme deveria ser rodado em cinemascopo (ou lente similar) e em cores; já a elaboração do roteiro ficaria a cargo da equipe do Depro com o “consentimento final” de Glauber.

A contar da assinatura do contrato, Glauber passou a ter 60 dias para concluir o filme, que deveria ser entregue até meados de dezembro. De início, houve um atraso no cronograma: embora Luiz Maximino esperasse receber o diretor em Manaus ainda na primeira semana de novembro, a viagem teve de ser postergada ao menos três vezes. A terceira foi motivada por um notório caso de polícia: a prisão de Glauber e outros intelectuais no episódio conhecido como “Oito do Glória”, durante um protesto contra a ditadura em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro.

Quando desembarcou em Manaus, no dia 14 de dezembro, já livre do problema com a polícia, Glauber foi anunciado como o “mais afamado diretor cinematográfico brasileiro”, elogio em muito devido à repercussão que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* havia alcançado no exterior⁶. Segundo o Jornal do Commercio, o “astro cinematográfico” vinha “filmar aspectos pitorescos do Amazonas e também do nosso desenvolvimento”⁷.

Enquanto esteve em Manaus, Glauber concedeu sua única entrevista ao jornalista e crítico José Gaspar, do jornal A Crítica, responsável pela coluna “Cinéfilo”. O material ganhou espaço na contracapa da edição do dia 20 de dezembro com o título “Cansaço de valores e conflito moral-ciência”. À publicação, ele comentou sobre a produção que estava rodando para o Governo do Amazonas, garantindo que tinha total liberdade de ação para filmar *A Conquista do Amazonas*, como inicialmente se referia ao documentário: “Nada me foi imposto. Posso, portanto, procurar captar à vontade aquilo que de mais autêntico refletir o estado da região e as promessas que se possam antever para a formação de um novo mundo e uma nova civilização”⁸.

Presume-se, contudo, que tal liberdade tenha sido apenas relativa, tendo em vista a natureza do trabalho, um filme de propaganda. Além disso, o fato de Glauber estar a serviço do Estado não passou incólume a questionamentos e conjecturas: “muita gente [de Manaus], entendedora do quadro político do momento, estranhou a aceitação de Glauber trabalhar para um governo ‘revolucionário’” (LOBO, 1996, p. 122).

As cartas que Glauber escreveu durante as filmagens de *Amazonas, Amazonas*, em especial as endereçadas ao produtor Luiz Augusto Mendes, também são documentos reveladores, pois nos permitem assimilar detalhes do processo de autoria do documentário. Nelas, o diretor revela suas intenções, relata os problemas de produção enfrentados e nos põe em contato com uma visão pessoal e repleta de cumplicidade de um autor em relação à sua obra.

Na carta que Glauber remeteu ao produtor em 30 de dezembro de 1965, encontramos uma demonstração do seu envolvimento inicial com o que viria a ser *Amazonas, Amazonas*, ao mesmo tempo em que percebemos o tom vacilante e inseguro do diretor: “Chego a Manaus e sou recebido com todas as honras. Fui investido aqui de uma responsabilidade maior do que você pode pensar” (ROCHA, 1997, p. 36).

Glauber tomava consciência de que a sua viagem estava cercada de expectativas, principalmente por conta do seu prestígio como cineasta, de quem não se esperava nada menos que uma grande obra. Reservadamente, porém, ele admitia desconhecer a realidade que deveria retratar, o que de certa forma deve ter limitado não só a sua compreensão do contexto amazônico, num curto prazo, como deve ter sido determinante para as escolhas discursivas incorporadas ao documentário.

A seguir, em carta escrita em janeiro de 1966, o cineasta oferece uma visão mais detalhada de como estava concebendo o filme. Nota-se a preocupação em justificar ao produtor mudanças na narrativa do curta, o que acabaria interferindo no conteúdo das imagens e no objetivo original da película: ser uma peça de divulgação dos aspectos turísticos e econômicos do Amazonas.

Quero lhe esclarecer um detalhe: não houve transformação de documentário turístico em sócio-econômico. Houve um quebra-galho porque aqui não há muito o que filmar de turismo. Aqui chegando havia dois problemas: ou fazer uma série de vistas falsificadas para uma propaganda de turismo ou fazer um documentário com o mínimo de intenção que justificasse a onda da qual o mesmo aqui estava cercado com fofocas no governo e etc. O roteirinho que fiz não é complicado como o Roberto⁹ viu: *mostrar um pouco do Amazonas selvagem e lendário e um pouco do Amazonas de hoje*. Assim haveria um contraste, despertaria algum interesse (ROCHA, 1997, p. 264, grifo nosso).

A mudança de rumo do documentário, num primeiro momento, só poderia ser justificada pelo desconhecimento de Glauber a respeito dos referidos potenciais turísticos locais ou por uma resistência do diretor e roteirista em seguir à risca as linhas mestras da encomenda. Acreditamos ser possível descartar a primeira hipótese, tendo em vista que o Depro, responsável pela contratação de Glauber, já possuía um planejamento consolidado para o fomento do turismo amazonense, com atenção especial ao turismo de natureza e a roteiros educativos voltados a universitários.

Em relação a *Amazonas, Amazonas*, a resistência em transformar o filme em mera divulgação turística, como tantos fizeram antes dele, tende a ser um indicativo de certa liberalidade da parte de Glauber, que não gostaria de ver o curta-metragem assumir um tom de propaganda estéril, pois o diretor estava mais interessado em fazer um filme com o “mínimo de intenção” e que despertasse “algum interesse”. Ainda na carta ao produtor, Glauber ressalta a importância do uso de imagens de interiores e aborda outros detalhes:

Os interiores são importantes por vários motivos: o orgulho da terra aqui é o teatro, no teatro se pode fazer alguma coisa de original. Depois *a entrevista com o Governador isenta o documentário de outras falhas inevitáveis e adiantou muito o trabalho, pois fiz transformações de muitas coisas*. Agora você veja: sem índio, sem onça, sem cobra, sem vitória-régia, sem pescaria, sem seringueiro - não é um filme do Amazonas. Muita coisa já foi cortada. Estou vendo o problema dos índios, mas acho indispensável (ROCHA, 1997, p. 264, grifo nosso).

O trecho em destaque deixa entrever que o encontro do cineasta com o governador Arthur Reis permitiu sanar falhas que ele considerava inevitáveis no documentário - ao evocar essas falhas, Glauber provavelmente se remetia à sua assumida ignorância no tema Amazônia/ Amazonas. Isto é, o diretor parece ter encontrado junto ao historiador e intelectual amazonense algumas referências que atuariam como balizadoras do discurso construído por ele em *Amazonas, Amazonas*.

Glauber encerra esse trecho da carta elencando uma série de elementos que remetem a diferentes representações construídas em torno da região amazônica ao longo do tempo. Da forma como ele expõe, um filme não poderia ser considerado do Amazonas se não incorporasse imagens de índio,

onça, cobra, vitória-régia, pescaria e seringueiro. Ao mesmo tempo, a ausência dessas imagens no corte final do documentário induz alguns questionamentos: é possível fazer um filme sobre o Amazonas, por exemplo, sem dar espaço aos indígenas? Que contexto sociopolítico legitimaria essa opção?

A carta de janeiro de 1966 ainda é usada por Glauber para pontuar os problemas enfrentados pela equipe durante a produção do documentário, como as chuvas constantes, características do clima amazonense no início do ano, além dos desentendimentos entre ele e o produtor. Pela ênfase contrariada que empregou na carta, é possível perceber que *Amazonas, Amazonas* significou, em alguma medida, uma experiência malfadada para o cineasta, que passou a considerar o filme “azarado desde as suas origens”, sendo motivo para Glauber prometer não fazer outro nem para Luiz Augusto Mendes “nem para ninguém”¹⁰.

A recepção a *Amazonas, Amazonas* foi o que se pode chamar de tímida e, ao contrário do que fora previsto inicialmente, a produtora pouco contribuiu para a distribuição e exibição do filme após a sua conclusão. Em parceria com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, foi o Depro quem realizou a pré-estreia do documentário no dia 11 de abril de 1966, no auditório da Maison de France, no Rio de Janeiro. Promovida pelo Governo do Estado, juntamente com o Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), a estreia em Manaus aconteceu na noite do dia 17 de maio, no Cine Avenida, em *avant-première* para autoridades, intelectuais, artistas e outros convidados. Assim o Jornal A Crítica registrou o lançamento do filme:

A película, em linhas gerais, é um grito ao Brasil, do que se faz, do que se produz e se industrializa no Amazonas, e mostra, por outro lado, o aspecto sócio-econômico que o Estado atualmente experimenta, a luta do homem pela sobrevivência do solo.

Amazonas-Amazonas é o retrato fiel do esforço empreendido no Estado, na produção e na industrialização das nossas riquezas. É um documentário firme daquilo que aqui se faz em matéria de trabalho...¹¹

O valor que o governo desembolsou pelo filme (40 milhões de cruzeiros) chegou a ser alvo de denúncia do deputado estadual Francisco

Guedes de Queiroz, da oposição ao governador Arthur Reis, que articulou a abertura de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) na Assembleia Legislativa, em junho de 1966, para apurar suspeitas de malversação do dinheiro público pelo Governo do Estado. As denúncias, porém, acabaram arquivadas. Em relação ao documentário, chegou-se ao entendimento de que a quantia cobrada estava dentro dos valores de mercado.

O documentário ainda circulou por universidades, teatros e cineclubes de outras capitais, como Rio de Janeiro e Porto Alegre, com destaque para a exibição realizada no cinema particular do Palácio Guanabara, com a presença dos governadores Arthur Reis e Negrão de Lima, e outra no antigo Carré Thorigny, em Paris¹². Depois dessas exibições iniciais o filme caiu em relativo esquecimento, reaparecendo ocasionalmente em mostras retrospectivas sobre Glauber Rocha.

Posteriormente, o próprio cineasta fez poucas referências à sua experiência no Amazonas. A mais significativa talvez seja a publicada numa edição da revista francesa *Positif*, em janeiro de 1968. Na entrevista concedida ao periódico, ele falou ao crítico de cinema Michel Ciment sobre os curtas-metragens que havia produzido até então. Glauber disse não só que “o filme sobre o Amazonas é um fracasso total; foi minha primeira tentativa em cores”¹³, mas também revelou o impacto que a experiência teve no seu imaginário sobre a região: “Cheguei ao Amazonas com uma ideia preconcebida e descobri que não existia a Amazônia lendária e mágica, a Amazônia dos crocodilos, dos tigres, dos índios etc.” (ROCHA, 2004, p. 110).

Numa análise comparativa, as palavras de Glauber têm similaridade com as “impressões gerais” que Euclides da Cunha escreveu no início do século XX, quando de sua passagem pela região como integrante da Comissão Mista Brasileiro-Peruana de Reconhecimento do Alto Purus, entre 1904 e 1905. O autor do clássico *Os Sertões* registrou que

ao revés da admiração ou do entusiasmo, o que sobressalteia geralmente, diante do Amazonas, [...] é antes um desapontamento. A massa de águas é, certo, sem par, capaz daquele terror a que se refere Wallace; mas como todos nós desde mui cedo gizamos um Amazonas ideal, mercê das páginas singularmente líricas dos não sei quantos viajantes que desde Humboldt até hoje contemplaram a *Hylae* prodigiosa, com um espanto quase

religioso - sucede um caso vulgar de psicologia: ao defrontarmos o Amazonas real, vemo-lo inferior à imagem subjetiva há longo tempo prefigurada (CUNHA, 2011, p. 17).

No caso de Glauber, é curiosa a ausência da menção ao “fracasso” na versão da entrevista à Positif que foi publicada no livro *Revolução do Cinema Novo*, pouco antes da morte do cineasta: “O filme sobre o Amazonas é meu primeiro ensaio em cores” (ROCHA, 2004, p. 110), diz a tradução, simplesmente. Nessa coletânea de textos autorais e entrevistas, que dão ao livro um caráter autobiográfico e de acerto de contas com o Cinema Novo, Glauber de fato suprimiu certos trechos que “outroza atendiam a objetivos agora superados pelo tempo”, como esclareceu Carlos Augusto Calil, coordenador da primeira edição da obra. Enquanto revisava os textos a serem publicados, o cineasta teria se arrependido da declaração pouco elogiosa a *Amazonas, Amazonas?*

AMAZONAS, AMAZONAS EM SEQUÊNCIAS

Seguindo um critério narrativo-temporal, analisamos *Amazonas, Amazonas* a partir da sua divisão em seis grandes sequências/blocos, que nominamos da seguinte forma: “Conquista da ‘clássica Amazônia’” (Bloco I), “O homem e o meio” (Bloco II), “Fausto e cidade em crise” (Bloco III), “Integração e (sub) desenvolvimento” (Bloco IV), “Gente em crise” (Bloco V) e “Exaltação do ‘Amazonas real’” (Bloco VI).

Em sua sequência de abertura (Bloco I), o filme mostra imagens aéreas sobre uma área de mata fechada e sobre o Encontro das Águas, um dos emblemas turísticos e naturais da cidade de Manaus. *Amazonas, Amazonas* recorre com frequência a esse tipo de movimento de câmera (*travellings*, panorâmicas e planos abertos), sugerindo uma varredura da paisagem com o intuito de melhor ambientar o espectador. Esse recurso se tornou uma espécie de lugar-comum em filmes sobre a região pelo menos desde *No Rastro do Eldorado* (1925), de Silvino Santos. Além da ideia de revelar o gigantismo natural da Amazônia, por trás desse código visual está a sugestão de uma paisagem primeva e homogênea, como um tapete verde ainda intocado pelo homem, mas que esconde riquezas e fauna exótica por baixo do manto florestal.

Junto a essas imagens de uma Amazônia figurativamente originária, tem início a narração

propriamente dita, que nesse primeiro momento adota a posição de uma voz performática em primeira pessoa, logo identificada como sendo a do navegador espanhol Francisco de Orellana, a quem se atribui o descobrimento das terras ao longo do rio Amazonas, em 1542.

Transcorrida essa primeira parte, que dura cinco planos, a voz de *Amazonas, Amazonas* muda de posição discursiva: passa do narrador-personagem ao narrador-onisciente, também chamado de “voz de Deus”. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2012), essa é a voz do saber e do poder no cinema, pois imprime um efeito de objetividade e cientificidade ao que está sendo dito. É nesse tom que o narrador começa a abordar criticamente a “clássica Amazônia” como uma noção pertencente ao passado, quando ainda se interpretava a região por meio de dicotomias como inferno e paraíso. Com isso, o filme se distancia da visão apresentada anteriormente ao reforçar que o mundo exótico criado pelos primeiros viajantes não passa de produto de uma imaginação que se exaltou diante das terras descobertas.

A desconstrução do imaginário calcado no exótico e amplificado pelos relatos dos primeiros viajantes e cientistas que passaram pela Amazônia também era um esforço empreendido pela intelectualidade amazonense há algum tempo, em especial após a derrocada da economia da borracha, momento em que se tentou dar vazão a uma nova discursividade para chamar a atenção para os problemas socioeconômicos locais. Como pontuou Arthur Reis em uma de suas obras, a região deveria, enfim, começar a ser encarada mais realisticamente (REIS, 1972).

O Bloco II começa a delimitar um distanciamento crítico em relação à abertura do bloco anterior, agora identificado como um discurso superado, pertencente ao colonizador. Nesta sequência, a voz do narrador se situa claramente no tempo presente como autora de comentários que levam em consideração o contexto em que o filme foi produzido, isto é, os anos 1960: “O Amazonas que conhecemos é outro. O Amazonas de hoje, maior Estado do Brasil (...)”, diz a locução.

Essa temporalidade também passa a se refletir no conjunto de imagens, que mostra signos próprios da sociedade amazônica contemporânea, além de evidenciar pela primeira vez o elemento humano,

representado por duas pessoas conduzindo uma canoa. Porém, a câmera não se preocupa em captar essas figuras em sua individualidade; em vez disso, elas são registradas em plano aberto, apequenadas pela grandiosidade da paisagem, cumprindo a função de modelos do habitante da região.

Trata-se da representação do homem amazônico que, embora já tenha fixado raízes na região, ainda luta para “desenvolver a sua civilização” e “busca uma cultura a partir das condições especiais do meio”, como pontua o narrador. Há, portanto, a sugestão de que a cultura/civilização local se configura como um processo inconcluso, ainda por se fazer. Com isso, o filme apresenta a luta do homem para domar a natureza, em seu esforço para fazer uma cultura/civilização emergir de um meio hostil, como a síntese histórica da sociedade amazônica. Esse processo de constante adaptação é representado no filme como algo tão penoso no tempo presente quanto na época do descobrimento.

É essa visão que vai ensejar, segundo Francisco de Oliveira (2009), o projeto de “reconquista” da Amazônia a partir da política de integração idealizada durante a ditadura militar, pois naquele momento os inimigos e os desafios eram outros: a cobiça internacional e o subdesenvolvimento. Cabia ao regime intervir nas terras ocupadas por uma “não-gente, incapaz de cuidar de si própria” e que oferecia perigo por sua vulnerabilidade, “pela sua incapacidade cultural - segundo os critérios dos brancos - de cuidar de vastas riquezas” (OLIVEIRA, 2009, p. 87).

Ainda neste bloco, temos outro conjunto de planos que é bastante significativo por conter a única entrevista utilizada em *Amazonas, Amazonas*. Em plano aberto, vemos o diretor Glauber Rocha de perfil e pernas cruzadas sobre um tronco de árvore. Ele estende um microfone na direção de um homem sentado bem à sua frente, mas é a paisagem que ocupa a maior parte do quadro.

Como Fernanda Bizarria (2008) já havia sugerido em análise anterior, o filme elege o entrevistado como representante típico do trabalhador da Amazônia, tanto que seu nome não é identificado, nem seu rosto pode ser distinguido na imagem. Esse artifício fica mais evidente quando a voz dele, em *off*, é sobreposta à imagem de outros trabalhadores, como se todos compartilhassem de uma história comum.

Durante a entrevista, passamos a conhecer a história do personagem, um trabalhador rural migrante que se mudou para o Amazonas em busca de melhores condições de vida. Para ele, contudo, a esperança de prosperidade estava ligada à posse da terra, problema que a ditadura militar agravou ao consagrar a ideia de que latifúndios produtivos deveriam ser estimulados, a despeito da sua desigual distribuição. Segundo Carlos Gonçalves (2001), os conflitos de terra ganharam contornos dramáticos sobretudo ao longo dos eixos rodoviários da região, levando os militares a assumirem o controle direto dos órgãos relacionados à questão fundiária.

A certa altura, a entrevista é interrompida por uma intervenção brusca do diretor, demonstrando a relação desigual e autoritária estabelecida entre o cineasta e o entrevistado. A interrupção efusiva revela quem de fato está no controle da narrativa, mas essa interrupção também pode ser interpretada de maneira menos maniqueísta e até irônica, como uma crítica escamoteada por Glauber. Quando grita “Corta!” (em *off*), ele delimita até onde o filme consegue dar espaço à voz do cidadão insatisfeito, sem que isso sugerisse ideias consideradas subversivas, como a reivindicação por uma reforma agrária.

Sob esse ponto de vista, o aprofundamento no tema teria sido inviabilizado, em primeira instância, não pelo cineasta Glauber Rocha, que era simpático à causa e chegou a abordar a questão em seu longa-metragem *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas por uma conjuntura política que elegeu como inimigo interno, por exemplo, o movimento das Ligas Camponesas no Nordeste.

No Bloco III, temos o retorno da voz do narrador, que mais uma vez assume um tom performático em primeira pessoa. Desta vez, elege-se o seringueiro como o personagem para dramatizar a saga dos retirantes nordestinos que vieram para a Amazônia durante o Ciclo da Borracha, tema central deste bloco narrativo.

Nos planos seguintes, o filme aborda a agonia da economia gomífera, provocada pelo início da produção de borracha nas colônias inglesas na Ásia, o que abriu uma concorrência acirrada com o produto amazônico. “Queda dos preços, do consumo, conseqüente queda da exploração, queda dos reinos, desespero das ambições,

orgulho ofendido, falências”, informa o narrador. É o discurso da cidade em crise, que predominou na capital amazonense entre 1920 e 1967, de acordo com José Aldemir de Oliveira (2003). No documentário de Glauber, essa ideia aparece representada na herança arquitetônica da Belle Époque que ainda compunha a paisagem urbana de Manaus em 1965: prédios e palacetes em estado de abandono, deterioração e calamidade.

A única construção destoante nesse conjunto de imagens ligadas à crise da cidade é o Palácio da Justiça, que surge na película como signo ilustrativo do Estado quando o narrador diz que “a falta de planejamento encerrava mais um ciclo econômico do Brasil passado”. Na perspectiva da análise, esse discurso sugere a intenção de comparar a inoperância de um “Brasil passado” com a racionalidade eficiente do novo Brasil, que, afinal, estava engendrando *Amazonas, Amazonas*.

Esse contraste é mais bem desenvolvido no Bloco IV, que volta a abordar o tempo em que o filme foi produzido. Aqui, a intenção não é mais realçar apenas os elementos arquitetônicos (essencialmente ligados ao passado) que reforcem o discurso da cidade em crise, mas atualizar o espectador em relação ao estado atual da cidade de Manaus, que passa a sintetizar a situação de todo o Amazonas.

Se a memória do “já teve” foi o que restou do fausto de outrora (“Manaus da memória da borracha”), a cidade que o filme procura mostrar a partir de agora “ressurgiu mais lenta e realista [...] à espera que o Amazonas seja incorporado ao Brasil, não como uma peça acessória, mas como agente do nosso processo econômico” (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966). Como Oliveira (2003) pontua, a atitude passiva de esperar pela ajuda nacional passou a ser um traço marcante da elite local desde a crise da borracha, e é nesse compasso que a História, na região, se tornou algo sempre por se fazer.

Neste sentido, o espaço-tempo da cidade para esse segmento é sempre inacabado, é o nunca chegar ao ponto final. Aqui se está sempre à espera das migalhas que nos são postas pelos de fora. Isso decorre de o espaço-tempo local se caracterizar pelo atraso, um processo que não se conclui, ações que não chegam ao fim (OLIVEIRA, 2003, p. 163).

Já o discurso segundo o qual o Amazonas, e a Amazônia como um todo, precisavam ser

incorporados ao processo econômico brasileiro pode ser interpretado à luz da produção de Arthur Reis, um dos principais influenciadores do debate sobre essa questão no período. O historiador defendia o reconhecimento da Amazônia como engrenagem estruturante (“não como uma peça acessória”, de acordo com o filme) do desenvolvimento do País e da sua consolidação como potência mundial. Não se tratava mais de uma integração meramente territorial, ainda que necessária, mas de fomentar um projeto desenvolvimentista que incluísse efetivamente a Amazônia em seu horizonte imediato.

Esse diagnóstico converge com a análise que Lobo (1994) fez de *Amazonas, Amazonas* no livro *A tônica da descontinuidade*. Para ele, o filme de Glauber, realizado com dinheiro público, tinha um discurso puramente oficialista e fazia,

pelo menos no plano da narração, o discurso ideológico da elite local que se achava abandonada “pelo Brasil” em termos de ajudas e financiamentos. [...] É o discurso da decadência em que vive a região naquele momento pré-Sudam, pré-Zona Franca, pré-Transamazônica, pré-Funai, pré-Projeto Rondon (LOBO, 1994, p. 132).

Na última parte desta sequência do filme, o narrador expõe mais uma vez um contraste de temporalidades, recurso dialético comumente usado ao longo de todo o documentário. Fazendo referência à sua intervenção anterior, na qual abordou os potenciais econômicos do Estado, ele diz:

Mas enquanto se pensa no futuro, a realidade do presente faz pensar no mais remoto passado. Um estilo de trabalho que, no dizer do professor Arthur Reis, faz da Amazônia a região mais subdesenvolvida do País (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966).

É curiosa a menção explícita do narrador a Arthur Reis, que, munido do capital simbólico de professor, confere autoridade ao que está sendo dito e mostrado. Como Bourdieu (1989) ressalta, ao tratar do capital político como um crédito baseado na crença e no reconhecimento fora desse campo¹⁴, “basta que as ideias sejam professadas por responsáveis políticos para se tornarem em ideias-forças capazes de se imporem à crença ou mesmo em palavras de ordem capazes de mobilizar ou desmobilizar” (BOURDIEU, 1989, p. 187). É na citação direta ao então governador que o filme, procurando imprimir cientificidade à locução, descortina a relação de poder implícita ao seu discurso - que já não é mais apenas seu, mas também de Arthur Reis.

No Bloco V, que é uma sequência de transição, sugerindo um encaminhamento para o desfecho do documentário, a voz do narrador adquire um novo grau de performatividade ao falar na primeira pessoa do plural, como quem engloba o espectador no percurso feito até aqui através da História e da problemática amazonense: narrador e público fizeram lado a lado a mesma viagem.

A narração, porém, evidencia a posição (ou posições) da qual o discurso é enunciado, personificando em uma única sentença uma multiplicidade de vozes sociais. Assim, é o *conquistador* quem fala o quanto foi difícil vencer índios na ocupação do território; é o *estadista colonial* quem conta sobre como fez o colono português se cruzar com o índio, forjando a “nova raça”; e é o *burocrata moderno*, imbuído da missão de sanear a Amazônia, quem comenta sobre a luta contra mazelas como o impaludismo e a verminose. Em resumo, o narrador é uma figura de poder, que em diversas épocas empreendeu uma conquista diferente na região. Mas, no trecho seguinte, a voz volta a se revestir de impessoalidade:

Parintins, Itacoatiara, Manacapuru, Cacau-Pirera, estranhos nomes que abrigam gentes prisioneiras dos grandes distantes desconhecidos. Dos grandes distantes demais para apenas 800 mil pessoas que ainda vivem da mais rude agricultura, da pesca, do diluído artesanato indígena, apenas de uma vontade inconsciente de sobreviver. População que necessita de condições humanas de cultura, moradia, saúde (AMAZONAS, AMAZONAS, 1966).

Esse é o retrato não mais de uma cidade, mas de um povo em crise, cuja representação se dá por meio de uma hipérbole: a população amazonense, especialmente a do interior, achava-se prisioneira na própria terra, vivendo precariamente. Nesse estágio de subdesenvolvimento, nem a rude agricultura e a pesca, nem o diluído trabalho artesanal, seriam capazes de levar essa gente a uma saída.

De acordo com esse discurso, o amazonense é antes de tudo um sobrevivente, desassistido em suas necessidades básicas de saúde, moradia e cultura - este último elemento surge no filme a partir de uma concepção conservadora, que ignora as dinâmicas internas de produção simbólica em uma sociedade, apesar de todas as carências estruturais que possam definir seu modo de vida.

Dessa forma, a quinta sequência está conceitualmente ligada aos Blocos III e IV do

filme, no sentido de que todos esses trechos servem de alerta para o subdesenvolvimento local e para a falta de amparo por parte do governo central, seja pela ausência de planejamento ou pelo desinteresse das autoridades em interceder pela região. Com isso, *Amazonas, Amazonas* se insere numa linha de produções realizadas entre as décadas de 50 e 60 que, longe de serem efetivamente populares, como desejavam seus diretores, acabavam estabelecendo uma via de comunicação com os dirigentes do País, conforme escreveu o crítico Jean-Claude Bernardet:

Aparentemente, são filmes feitos para o povo, mostrando-lhe sua situação e incitando-o à reação. [...] Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social, das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país. É com estes últimos que os filmes pretendiam dialogar, sendo o povo assunto do diálogo. É aos dirigentes que se apontam as favelas e as condições sub-humanas de vida (BERNARDET, 1978, p. 51-52).

Por último, as menções feitas ao indígena nesta sequência merecem um olhar mais crítico. Em *Amazonas, Amazonas*, o índio é retratado como a-histórico, o elemento vencido no processo de conquista e dominação da região. A cultura dos povos tradicionais tampouco encontra espaço no documentário, a não ser pela herança linguística identificável nos “estranhos nomes” que batizam cidades como Itacoatiara e Parintins e por um “artesanato diluído”. E, assim como o artesanato, o índio também se acha diluído no povo amazonense: quando este é mostrado ou citado, é sempre sob o viés da miscigenação, da “nova raça” forjada pelo colonizador.

Apesar da disposição inicial do diretor em incorporar o indígena ao documentário, afinal, “sem índio [...] não é um filme do Amazonas” (ROCHA, 1997, p. 264), a representação desfavorável que o curta-metragem acaba fazendo dessa população estava em sintonia com a historiografia tradicional amazônica, elaborada sempre sob a perspectiva do vencedor, nunca do vencido. Conforme Hélio Dantas (2014) explica, ao atribuir um papel civilizador, heroico, disciplinador e nacionalista ao elemento português, o próprio Arthur Reis ajudou a escrever uma História do Amazonas do ponto de vista do conquistador cristão ocidental, que ele considerava a verdadeira matriz fundadora da civilização

tropical. Nesse processo, indígenas, caboclos e negros se tornaram residuais, coadjuvantes e instrumentais, pois a influência cultural maior foi de origem lusitana.

A sequência final (Bloco VI) retoma o tom épico do início, agora num registro enunciativo mais sentimental, fazendo uma espécie de exaltação de um Amazonas que tenta se reerguer acima das adversidades elencadas e mostradas anteriormente. Para exaltar as múltiplas potencialidades do Amazonas, descortinando perspectivas de um futuro mais próspero que o passado e o presente, o documentário conclui seu discurso com um vaticínio: “[...] de tudo isto, Amazonas, te fazes canto e símbolo de um novo mundo”. Com isso, Glauber tenta sintetizar o que entendia ser o devir histórico do estado e da região, reforçando o seu interesse constante pelo novo.

O FILME SOB PERSPECTIVA

A partir do que foi exposto, *Amazonas, Amazonas* suscita algumas problematizações quanto às representações que faz da realidade amazônica e dos seus componentes sociais. Em primeiro lugar, identificamos que o filme recorre ao anonimato como principal ferramenta de generalização das situações retratadas, de modo que os comentários do narrador onisciente se apliquem à totalidade da sociedade local. Assim é que, nem o personagem entrevistado no Bloco II é nomeado, nem as feições da maioria das pessoas que aparece na tela são identificáveis. Já a discussão em torno da questão agrária, se não é completamente ocultada no documentário, tem a sua potencialidade crítica silenciada e reduzida quando o diretor interrompe a entrevista com o trabalhador rural.

Embora o documentário de Glauber procura representar o povo, a este não cabe o poder final da enunciação no filme. Quando ele se pronuncia, é apenas para ilustrar um argumento que já chega pronto até nós. Essa é, aliás, uma limitação linguística do modelo sociológico de filmes documentais, de acordo com Bernardet (2003). Mesmo que o interesse social estivesse embutido nesse tipo de filme, ele não necessariamente conseguia abrir espaço para a plena emergência do outro, ainda que este tivesse a oportunidade de se manifestar por meio de entrevistas como a que vimos em *Amazonas, Amazonas*.

Aqui, chegamos a uma questão central que permeia toda a análise: se sabemos a quem o discurso de *Amazonas, Amazonas* se dirige, resta-nos inferir sobre a sua origem. Nesse processo, não só o caráter interdiscursivo da obra ganha relevância, mas também as relações de poder e micropoder nas quais o documentário esteve envolvido. Tomemos como exemplo o silêncio do filme acerca da presença do indígena na sociedade regional.

Apesar do interesse inicialmente manifestado por Glauber, o filme não se atém a essa questão e nem se preocupa em registrar a imagem desse grupo social. De certa forma, pode ter havido um direcionamento por parte do governo ou do Depro para que o cineasta não privilegiasse essa temática, possivelmente para que a obra se distanciasse do perfil etnográfico que havia marcado filmes anteriores produzidos na região. Afinal, a ideia que se tinha do indígena naquele momento era completamente integracionista, isto é, o nativo precisava ser assimilado pela sociedade e pelo mundo do trabalho. Como observado na análise do Bloco V, essa visão etnocêntrica estava presente sobretudo na historiografia clássica e no pensamento social em circulação na Amazônia nos anos 60, embora ela ainda tenha bastante lastro nos dias de hoje.

Ao mesmo tempo, vale destacar que Glauber chegou ao Amazonas alheio à realidade local e cheio de ideias pré-concebidas, como ele mesmo revelou, e por isso a sua capacidade de assimilar as complexidades de um novo contexto em tão pouco tempo pode ter se tornado permeável às pressões externas. Certo é que *Amazonas, Amazonas* não se aventura em inovações argumentativas; ao contrário, seu discurso está histórica e sociologicamente referenciado, basta lembrarmos da citação direta a Arthur Reis no Bloco IV.

Esse processo de entrecruzamento discursivo pode ser compreendido por meio do conceito de dialogismo (BAKHTIN, 2014), desenvolvido pelo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Da ideia de dialogismo provém a noção de que os sentidos não são puros ou indivisíveis, pois carregam sempre a perspectiva de outras vozes sociais. Segundo essa concepção, a relação dialógica é o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso (BARROS, 2003).

De acordo com Bakhtin, nossa fala no cotidiano contém palavras de outrem em abundância, o

que também faz do dialogismo uma relação de alteridade, pois se caracteriza como o diálogo com o discurso e as palavras de outros, isto é, com os discursos alheios sobre o mesmo objeto. O dialogismo implica, ainda, um processo de elaboração da memória discursiva, como explica Orlandi (2009). Segundo ela, seria uma ilusão acharmos que somos a origem do que dizemos, uma vez que estamos sempre retomando sentidos acionados anteriormente.

Essa ancoragem discursiva/dialógica, que se encontra diluída ao longo de *Amazonas, Amazonas*, pressupõe a existência de um corpus de conhecimentos prévio, fora do qual o documentário não estaria legitimado. Essa percepção nos remete, de igual modo, àquilo que Foucault (2009) genericamente chama de “sistemas de sujeição do discurso”, que impõem limites à prática discursiva por meio de regras de funcionamento, interdição, separação e rejeição, pondo em xeque a ideia de autonomia do enunciado.

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2009, p. 8–9).

Diante disso, é possível que a entrevista que Glauber relatou ter feito com o governador Arthur Reis, embora não utilizada no corte final do filme, foi uma forma encontrada (pelo governo?) para mediar o “acontecimento aleatório” do documentário, mitigando seus potenciais perigos.

Nos autos da CPI que investigou, dentre outras coisas, o valor pago ao cineasta pelo filme, o diretor do Depro, nos esclarecimentos prestados à comissão, também deu indicativos sobre a base conceitual que o cineasta teria usado como ponto de partida para a produção:

O documentário *Amazonas... Amazonas* é a primeira obra séria de divulgação cinematográfica feita na região Amazônica. Nela o Amazonas se apresenta estudado sociologicamente e o autor, Glauber Rocha, leu, durante um mês, as principais obras escritas sobre o nosso Estado e foi obrigado a reescrever, por várias vezes, seu roteiro (grifo nosso)¹⁵.

As “principais obras escritas” sobre o Amazonas, portanto, surgem na fala de Luiz Maximino munidas de uma função reguladora sobre o que “podia e devia ser dito” (ORLANDI, 2009) no filme.

Levando em conta que, por seu caráter expositivo/argumentativo, a obra busca predispor a opinião pública a aceitar as soluções oficiais para os problemas apresentados, também não se pode negligenciar o peso simbólico do aparato governamental que possibilitou a produção de *Amazonas, Amazonas*. Para Nichols (2008), a existência de uma estrutura institucional por trás de um documentário acaba impondo uma maneira também institucional de ver e falar. Em outras palavras, tanto o cineasta quanto o público estão cercados por um conjunto de limites e convenções.

Quando entramos em uma estrutura institucional que patrocina essas maneiras de falar, assumimos um poder instrumental: o que dizemos e decidimos pode afetar o curso dos acontecimentos e acarretar consequências. Essas são maneiras de ver e falar que são também maneiras de fazer e atuar. O poder atravessa-as. [...] Eles são veículos de ação e intervenção, poder e conhecimento, desejo e vontade (NICHOLS, 2008, p. 68–69).

Assim é que o documentário de Glauber sela um compromisso com uma visão então hegemônica acerca da problemática amazônica. O filme apresenta determinada leitura sobre a “verdade” e a “realidade” da região, assumindo um caráter “positivo” em relação às perspectivas para o futuro, atrelado ao desenvolvimentismo e à ação estatal, numa clara contraposição aos discursos fatalistas de outrora. Apegado a uma lógica essencialmente expositiva, que é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme, *Amazonas, Amazonas* “aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento” (NICHOLS, 2008, p. 144).

Nisto reside a maior ambiguidade do filme: em essência, Glauber não conseguiu ir além (por não poder ou não saber) do que pregava o discurso oficial. A obra assume o discurso da elite intelectual e política da época, em detrimento de uma perspectiva mais crítica e emancipadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Crítico dentro de limites impostos de modo mais ou menos explícito pela estrutura institucional que o financiou, *Amazonas, Amazonas* faz um discurso sobre a Amazônia que se associa à ideia de modernização conservadora e centralizadora adotada pelo regime militar, pois não se tratava de

desenvolver a região a partir de seus padrões de vida e cultura, mas de integrá-la economicamente ao corpo da nação, o que sugere um processo a ser realizado de cima para baixo. Retomando Foucault (2009), diríamos que é a essa formação discursiva dominante que o filme se filia e a partir da qual ele se expressa.

Desse modo, vemos na tela uma representação de Amazônia enquanto espaço propício ao desenvolvimento, aberto à expansão capitalista a ser incentivada pelo Estado, com destaque para o potencial de exploração das riquezas do solo. Por outro lado, o filme busca ressaltar o que considera ser o drama contemporâneo da população local em sua tarefa de “sobreviver” apesar do isolamento e das adversidades impostas pelo meio. Ao operar um apagamento de possíveis conflitos estruturantes, como a questão da terra, *Amazonas, Amazonas* mantém seu foco na representação da carência da região, o que por si só justificaria os projetos de integração.

Expositivo sem ser excessivamente didático, o documentário foge às referências elogiosas a autoridades ou ao regime e evita obviedades como a apresentação de programas e ações de governo, e por isso ele parece abordar apenas vagamente as perspectivas e soluções para os problemas citados. O próprio projeto inicial da Zona Franca de Manaus, que a partir de 1967 se estruturaria como centro industrial, comercial e agropecuário, é ignorado. A “exaltação” dos minutos finais assume, então, um tom mais épico/literário do que propriamente político, embora esteja implícita a sua finalidade.

É preciso destacar, ainda, as relações de poder que permeiam o filme de Glauber. Levando em consideração as suas condições sociais de produção, o documentário faz o discurso *possível* sobre a Amazônia naquela conjuntura. Com isso, não pretendemos relativizá-lo, mas compreendê-lo à luz das diferentes forças que o cercam.

Entendemos, por exemplo, que *Amazonas, Amazonas* é fruto de uma relação estratégica entre prestígio e conveniência. Se o governo buscava chamar a atenção para os problemas e as potencialidades regionais, e por isso contratou um diretor que, por seu reconhecimento, poderia transferir visibilidade e capital simbólico ao próprio governo e à sua causa, Glauber encarou

a encomenda como uma forma de viabilizar a realização do seu próximo filme, *Terra em Transe*, e aliviar sua condição financeira (ROCHA, 1982; VENTURA, 2000).

A conveniência política também estava em jogo, pois o diretor havia acabado de se livrar de um embate com a ditadura, embora não estejamos inclinados a endossar a tese de cooptação que a contratação do cineasta poderia sugerir. Sem dúvida, o filme não expressa necessariamente a visão e os ideais de Glauber, mas podemos encontrar nele algumas características do seu pensamento de país, como o sentimento nacionalista e o interesse pela ideia do “novo” enquanto categoria social, artística e política.

Mesmo que se trate de uma encomenda governamental, o documentário não deve ser posto ao lado de outras produções que fazem propaganda institucional mais explícita, ao modo de verdadeiros panfletos, mas tampouco ele se aproxima da inventividade de outros trabalhos documentais do diretor, como *Di Cavalcanti* (1977). *Amazonas, Amazonas* tem a sua peculiaridade: é como se Glauber, consciente da posição em que se encontrava, subitamente tendo que agenciar suas obrigações e seus desejos entre os campos político e artístico, tivesse buscado produzir algo nesse meio termo.

O filme desperta interesse, sobretudo, por seu viés histórico e sociológico, como registro de uma visão sobre a Amazônia que, em alguns aspectos, perdura na atualidade, especialmente no discurso de parcela da classe política. A diferença é que, hoje, os pensamentos divergentes também ganham visibilidade dentro desse campo, ampliando a pluralidade de vozes e discursos disponíveis na sociedade. Mesmo sob ataque, movimentos como o indígena e o ambientalista oferecem ao debate público novas maneiras de encarar a problemática amazônica, num apelo ao respeito à diversidade cultural, à sustentabilidade e às diferentes formas de ser e estar na região.

NOTAS

1. Disponível em: <https://youtu.be/tN48q7yLWnA>.
2. CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Carta] 08 set. 1965, Rio de Janeiro [para] REIS, Arthur César

Ferreira, Manaus. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

3. CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Carta] 02 nov. 1965, Rio de Janeiro [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

4. CORRÊA, Luiz Maximino de Miranda. [Carta] 08 set. 1965, Rio de Janeiro [para] REIS, Arthur César Ferreira, Manaus. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

5. ESTADO DO AMAZONAS. Diário Oficial. Termo de contrato de locação de serviços. Manaus, 28 de outubro de 1965, p 6–7.

6. A CRÍTICA. “Glauber Rocha em Manaus”. Manaus, 15 de dezembro de 1965, p. 1.

7. JORNAL DO COMMERCIO. “Astro cinematográfico vem a Manaus”. Manaus, 2 nov. 1965.

8. A CRÍTICA. “Cansaço de valores e conflito moral–ciência”. Manaus, 20 dez. 1965, p. 8.

9. Glauber estava se referindo, provavelmente, ao diretor de produção e montador do filme, o baiano Roberto Pires.

10. Logo em seguida, contudo, Glauber foi para o Maranhão, onde foi incumbido de registrar a posse do governador recém–eleito, José Sarney. O trabalho resultou no curta–metragem *Maranhão 66*, mais conhecido e citado que *Amazonas, Amazonas*.

11. A CRÍTICA. “*Amazonas Amazonas* hoje em avant–première no Avenida”. Manaus, 17 mai. 1966, p. 1.

12. DEPRO. Relatório de atividades. Manaus, 28 jan. 1967. Acervo da Biblioteca Arthur Reis, Secretaria de Cultura do Amazonas, Manaus.

13. POSITIF 91. “Entretien avec Glauber Rocha”. Paris, janeiro de 1968, p. 20.

14. No caso de Arthur Reis, o capital político de que ele dispunha era fruto da reconversão de um capital de notoriedade e de qualificações específicas granjeados lenta e continuamente em outros domínios, como nos campos cultural e científico (BOURDIEU, 1989).

15. ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO AMAZONAS. Relatório da Comissão Parlamentar de Inquérito: anexos sobre o Departamento de Turismo e Promoção. Manaus, 1966.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 2003, pp. 1–9.

BARROS, José D’Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (Orgs.). **Cinema–história: teoria e representações sociais no cinema**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 55–105.

BATISTA, Djalma. **O complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento**. Manaus: Valer, 2007.

BERNARDET, Jean–Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

BERNARDET, Jean–Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BIZARRIA, Fernanda. **A construção das identidades no documentário: os povos amazônicos no cinema**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 9ª ed. Campinas: Papyrus, 1996.

COSTA, Selda Vale da. **Eldorado das Ilusões. Cinema & Sociedade: Manaus (1897/1935)**. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

CUNHA, Euclides da. **Amazônia: um paraíso perdido**. Org.: Tenório Telles. 2ª ed. Manaus: Valer, 2011.

DANTAS, Hélio. **Arthur César Ferreira Reis: trajetória intelectual e escrita da história**. Jundiá: Paco Editorial, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 19ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazônias**. São Paulo: Contexto, 2001.

LOBO, Narciso J. Freire. **A tônica da descontinuidade:** cinema e política em Manaus nos anos 60. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1994.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 3ª ed. Campinas: Papyrus, 2008.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). **Cinema-história:** teoria e representações sociais no cinema. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 19-54.

OLIVEIRA, Francisco de. In: D'INCAO, Maria Angela; SILVEIRA, Isolda Maciel da (Org.). **A Amazônia e a crise da modernização.** 2ª ed. ICSA-UFPA/Museu Paraense Emílio Goeldi: Belém, 2009, p. 83-94.

OLIVEIRA, José Aldemir de. **Manaus de 1920-1967:** a cidade doce e dura em excesso. Manaus: Valer/Edua/Governo do Amazonas, 2003.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso:** princípios e procedimentos. 8ª ed. Campinas: Pontes, 2009.

REIS, Arthur César Ferreira. **O impacto amazônico na civilização brasileira.** Rio de Janeiro: Paralelo/MEC, 1972.

ROCHA, Glauber. A destruição dos mitos (ou o paraíso perdido). In: GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica.** Petrópolis: Vozes, 1982.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo.** Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** 5ª ed. Campinas: Papyrus, 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** 7ª ed. Campinas: Papyrus, 2012.

VENTURA, Tereza. **Poética política de Glauber Rocha.** Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

Universitário Senac; Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia (UFAM). Atua como jornalista cultural desde 2012, tendo experiência como repórter e editor nos cadernos Bem Viver e Vida&Estilo do Jornal A Crítica, em Manaus. Como assessor de imprensa, tem experiência no segmento artístico independente, no setor público e em organizações não governamentais. Desde 2020, exerce o cargo de Produtor Cultural na Faculdade de Artes (Faartes) da UFAM. E-mail: rosielmendonca@gmail.com

Sérgio Ivan Gil Braga é licenciado em História (UFRGS); Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais (UFRGS); Mestrado em Antropologia Social (UFRGS); Doutor em Antropologia Social (USP). Desde 1991, é professor e pesquisador da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Professor Titular com Dedicção Exclusiva do Departamento de Antropologia, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da UFAM. E-mail: sigbraga@hotmail.com

SOBRE OS AUTORES

Rosiel do Nascimento Mendonça é bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (UFAM); especialista em Gestão Cultural pelo Centro

CIRCUITO BQUEER: TEMPO E IMAGEM NEGRA LGBTQI+ NA AMAZÔNIA PARAENSE¹

BQUEER CIRCUIT: TIME AND LGBTQI+ AFRICAN AMERICAN IMAGE IN PARÁ AMAZON

John Fletcher
ICA-UFPA

Resumo

O presente artigo apresenta uma leitura de aspectos memoriais, visuais e conceituais em torno das experiências artísticas de Rafael Bqueer na cidade de Belém durante o ano de 2019. Nesse sentido, propõe identificar, nestas produções, facetas ligadas às temporalidades das imagens, à remontagem de imaginários locais e amazônicos e ao ativismo negro e LGBTQI+. Como base teórica, o diálogo se dá com Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Ernani Chaves, Djamilla Ribeiro e Achille Mbembe, articulados em uma perspectiva dialógica com relatos dx artista. As proposições artísticas de Bqueer aqui são tomadas como disparadoras de chaves sígnicas para se acessar determinados dilemas e enfrentamentos de uma produção visual amazônica de alta voltagem política.

Palavras-chave:

Rafael Bqueer; Imagem; Amazônia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Durante o ano de 2019, Rafael Bqueer estabeleceu alguns dos debates artísticos de destaque para a cidade de Belém, bem como para o panorama das artes visuais brasileiras. Inserido em uma série de investigações também legíveis a partir da teoria do ponto de vista², artista e sua rede de memórias, agenciamentos e imagens reiteraram forte crítica à continuidade da experiência colonial, deflagradora de violências e desigualdades étnico-sociais.

As individuais de Rafael Bqueer realizadas neste contexto - *POC!!! Perfeita aos Olhos de Cristo e Tupiniqueer* -, mais sua participação no *Arte Pará 2019* orbitam, portanto, em um raio de experiências

Abstract

This article presents a reading of memorial, visual and conceptual aspects of Rafael Bqueer's artistic experiences in the city of Belém during 2019. In this sense, it proposes to identify, in these productions, facets linked to the temporalities of images, to the reassembly of local and Amazonian imaginary and to black and LGBTQI + activism. As a theoretical basis, the dialogue takes place with Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Ernani Chaves, Djamilla Ribeiro and Achille Mbembe, articulated on a dialogical perspective with reports provided by the artist. Bqueer's artistic propositions here are taken as triggers of sign keys to access certain dilemmas and confrontations of a political high-voltage Amazonian visual production.

Keywords:

Rafael Bqueer; Image; Amazon.

interrelacionadas, oportunas para se compreender circuitos visuais amazônicos politicamente engajados para a sensibilização e a transformação social. Nesse sentido, com o intuito de contribuir com uma leitura de marcadores memoriais, visuais e conceituais deste Circuito Bqueer, o presente texto propõe também identificar, nestas produções, facetas ligadas às temporalidades das imagens, à remontagem de imaginários locais e amazônicos e ao ativismo negro e LGBTQI+.

O ano de 2019 já era testemunha de uma Necropolítica³ em curso no Brasil, isso antes dos novos capítulos disparados pelo Governo em exercício durante as condições de precariedade



Figura 1 – Rafael Bqueer na *Pride* de aniversário de 50 anos de *Stonewall*.
Fotografia: Alex Korolkovas.

afloradas pela Pandemia do Covid-19. 2019, por conseguinte, ficaria marcado como novo estopim cronológico para se dar continuidade a um pensamento plural de resistência e de crítica a modelos de exclusão, de conservadorismo moral e de hierarquização étnico social.

Uma vez que as imagens podem assumir posições, situam-se no tempo, destacamos, a partir do instante que imagens são pensadas em termos de posições, uma dupla faceta, a de afronta e a de aliança com tudo aquilo de que nos afastamos. Ao observar que “tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15), tomamos estas proposições artísticas de Bqueer como disparadoras de chaves sígnicas para se acessar determinados dilemas e enfrentamentos de uma produção visual amazônica de alta voltagem política.

TEMPOS BQUEER

Rafael Bqueer tem formação pela Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal do Pará (FAV/

UFPA), e sua produção assume posição no debate visual e político a favor das agendas representativas negras e LGBTQI+ a partir da segunda década do século XXI. Logo no primeiro semestre de 2019, desenvolveu trabalho artístico na *AnnexB*, espaço de residência artística para brasileiros em Nova York, fruto de bolsa de pesquisa amparada pela própria *AnnexB* em parceria com a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ).

Foi neste primeiro semestre, vale acrescentar, que ocorreu o aniversário de 50 anos da Rebelião de *Stonewall*, data marco para a luta da comunidade LGBTQI+ por direitos civis nos EUA. A rebelião, cuja linha de frente foi composta pela comunidade negra e trans americana, deu início ao enfrentamento contra o autoritarismo e perseguições da polícia de Nova York. Nesse sentido, Rafael Bqueer, ciente do momento único de sua residência e para uma simbologia da luta para o Brasil, desfilou na *Pride* de aniversário (Figura 01), em companhia do fotógrafo de moda Alex Korolkovas (paulista residente nos EUA) e do grupo da *House of Yes* em mais de 03



Figuras 2, 3 e 4 – Imagens de Jorge Lafond, Leona Vingativa e Madame Satã, respectivamente, componentes da série UóHol, de Rafael Bqueer. Estas imagens foram integrantes da individual POC!!! Perfeita aos Olhos de Cristo. Fonte: arquivos dx artista.

horas de performances, fotografias e vídeos. Em seu percurso, atravessou a *Fifth Avenue* e terminou em *Greenwich Village*, passando pelo *Stonewall Inn*, que foi o local da Rebelião de *Stonewall*, em 1969 (FLETCHER, 2019).

Além do desenvolvimento de projetos conceituais e performativos em Nova York, a exemplo do desfile na *Pride*, destacamos que as experiências de Bqueer apresentadas em Belém e aqui neste texto organizadas também tiveram ligação direta com sua residência. Conforme declarado⁴:

As exposições POC!!!, *Tupiniqueer* e minha participação no *Arte Pará – Malhas Afetivas* marcam meu retorno a Belém. Em pleno mês que se comemora a maior procissão católica do Brasil, o Círio de Nazaré. Galerias e instituições da cidade foram invadidas por diversas obras produzidas por mim desde 2014. Uma retrospectiva de imagens profanas e iconoclastas, que desafiam o sagrado e os clichês regionalistas. O corpo e a presença como arte política, como reinvenção, como afirmação de um momento de pensar arte contemporânea a partir de uma perspectiva Decolonial (Rafael Bqueer, Comunicação Pessoal).

*POC!!! Perfeita aos Olhos de Cristo*⁵, apresentada na Kamara Kó com minha curadoria e curadoria assistente de Camila Freire (PPGARTES/ UFPA), teve sua abertura no domingo de 06 de outubro de 2019, dentro da programação do *Projeto Circular Campina–Cidade Velha*. As obras desta individual,

realizadas em uma colaboração de Bqueer com Matheus Aguiar, artista paraense, residente em Belém e performer *drag*, somaram um total de 07 imagens⁶ (Figuras 02, 03 e 04), complementadas com a apresentação da performance *Montação*, na qual artista compartilhou o passo a passo de seu processo de auto maquiagem para a plateia de visitantes no *vernissage*.

A noção de Anacronismo ganha ressonância nesta exposição em foco, já que ilustra um debate contrário a uma perspectiva ainda estrutural e estanque de se compreender imagens e atos criativos. A tônica de Bqueer, a qual se delineou também voltada para questionar uma concepção absoluta de tempo por sua interlocução com a memória, “uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 23), pode então ser tomada como operação capaz de revelar os diferenciais cronológicos operando em cada ato criativo e em cada imagem, legíveis pela interlocução com sua vida pessoal e pelas próprias fontes originárias, respectivamente.

A imagem de *Madame Satã* (Figura 04), por exemplo, é bem ilustrativa para esta significação, pois, além de agregar, implicitamente, a infância da personagem título marcada pela escravidão em uma fazenda na cidade de Glória de Goitá, interior de Pernambuco, com posterior simbologia de luta



Figura 5 – Registro da performance orientada para o vídeo *Sereia/zentai*. Esta ação ocorreu em Mosqueiro, Pará, com participação de Rafael Bqueer como performer e produção de material fotográfico e em vídeo de Allyster Fagundes (PPGArtes/ UFPA). Fonte: arquivo dx artista.

contra a pobreza, o racismo e a homofobia após sua ida para o Rio de Janeiro (BQUEER, 2020), também apresenta conexões com a infância de Bqueer.

Na minha infância em Ananindeua, no Pará, muitos se dirigiam a mim com apelidos homofóbicos. Faziam do *bullying* uma maneira de reprimir aquilo que não consideravam “padrão”, reproduzindo a visão opressora de uma sociedade que não permite que crianças gays, negras e afeminadas possam exercer sua liberdade. Alguns termos com que me cobriam eu só pude compreender com o tempo; dentre eles, o apelido de Madame Satã. Na pré-adolescência, quando gradativamente fui perdendo o medo causado pela culpa de minha criação cristã, comecei a mergulhar sem auto-julgamentos nas referências LGBTQI+ que me fascinavam. Lembro que, aos 12 anos, vi uma revista com uma fotografia do filme *Madame Satã* (2002), protagonizado por Lázaro Ramos e dirigido por Karim Aïnouz. Como bom amante dos desfiles das escolas de samba que já era, me conectei com a imagem daquele corpo negro todo purpurinado, usando batom, gargalhando e extremamente sensual (BQUEER, 2020, p. 02).

Madame Satã, mais o conjunto visual apresentado em *POC!!! Perfeita aos Olhos de Cristo* firmaram outro marco pluritemporal e crítico em torno das memórias e das ausências de narrativas negras e *queer* na história oficial. A anacronia das imagens realocadas por Bqueer iluminaram tempos distintos de silenciamentos questionados, tempos distintos de resistências celebradas.

A contrapartida de reinserção destas imagens e narrativas nos circuitos institucionais das artes visuais de Belém pode igualmente ilustrar como os espaços das artes são também locais de poder e de disputa por narrativas. Sendo assim, a convocação de representações por Bqueer, retrabalhadas pela interferência irônica e digital de intertextualidade Warhol desde sua residência em Nova York, ilustraram e ilustram mais um capítulo em prol de uma sociedade que se deseja dialética, por tensionar diferenças, e antirracista, por partir de ações ativas.



Figura 6 – Monique Lafond, uma das sereias, dialoga com Paes Loureiro na abertura do *Arte Pará 2019, Malhas Afetivas*, sob curadoria de Orlando Maneschy e curadoria adjunta de Keyla Sobral. Fotografia: Guido Elias.

MONTAGEM BQUEER

Em meu trabalho eu não peço permissão, eu invado as instituições. Sou corpo-guerrilha, sou um vírus que hackeia o sistema. Que debocha de títulos, reinvento palavras, mato a língua portuguesa, mato o colonizador. Em meu trabalho eu exponho que as imagens da cultura de massa nunca foram inofensivas. A fantasia que alegra o capitalismo é a mesma que esconde corpos negros dissidentes por de baixo de suas imagens de poder, seja na avenida paulista, na Disney ou na Time Square (Rafael Bqueer, Comunicação Pessoal).

A segunda experiência de Rafael Bqueer no segundo semestre de 2019 está ligada ao *Arte Pará, Malhas Afetivas*⁷, realizado no Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), com curadoria de Orlando Maneschy (ICA/ UFPA) e curadoria adjunta de Keyla Sobral (PPGArtes/ UFPA). Bqueer, neste caso, retomou sua própria poética sobre zentais⁸, de maneira a relacioná-los com o signo das sereias, presentes em vários espaços públicos da capital, como é o caso da Praça Waldemar Henrique e da Praça da Sereia (Figura 05), sereias estas da cidade em uma configuração *Art Nouveau*.

Para o dia da abertura deste Arte Pará, ocorrido na quinta-feira do 10 de outubro de 2019, Bqueer também agenciou quatro artistas - Danilo Pontes, Sarita Themonia, Monique Lafond (Figura 06) e Demmora Damasceno -, as quais, vestidas igualmente de sereias em distintos cômodos do Museu, puderam se alinhar ao seu vídeo e reverberaram crítica artística sobre um sistema de narrativas e sobrevivências abraçadas pelo capitalismo tardo moderno⁹ para o silenciamento de performances desviantes ou para o silenciamento de corpos negros. O clímax da ação eclodiu a partir da revelação de quem se mostrava indefinível pelos trajes, em um possível diálogo com a premissa benjaminiana de que todo documento de cultura é também um documento de barbárie (ver BENJAMIN, 2011).

A percepção de montagem, delineada por Walter Benjamin e por Georges Didi-Huberman, pode ser articuladora eletiva para esclarecer este subtexto questionador. Já que a mesma pressupõe lugares assumidos estrategicamente por seus interlocutores - no caso de Bqueer e de sua rede



Figura 7 – Tristan Soledade, S1mone, Gigi Híbrida, Monique Lafond, Uhura Bqueer, Aurora Blondie, e Condessa Devonriver, da esquerda para direita, se apresentam no palco da instalação *Tupiniqueer*. Fotografia: Paula Sampaio.

de artistas, os lugares das identidades negras e LGBTQI+ no campo artístico -, pela montagem se desenha a construção de um saber histórico que, além dos fatos constatados, nesse caso a violência sofrida pelos grupos negros e LGBTQI+ no Brasil, pode carregar o que toca a pré e a pós-história¹⁰ destes mesmos fatos constatados, com vistas para seus lugares ressignificados e desejados (DIDI-HUBERMAN, 2017).

Por saber que “não há ‘remontar’ histórico senão pela ‘remontagem’ de elementos previamente dissociados de seu lugar habitual” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 121), Bqueer, filosófica e artisticamente, se engaja em uma visualidade polissêmica sobre as anacronias¹¹ e as contradições dos elementos que enredam os lugares e os tempos da história. Em sua operação artística de transgressão, reflete sobre novos espaços possíveis, espaços de representatividade e dignidade poética e política, com vias para a consciência e a convocação das memórias de corpos negros e LGBTQI+ – relação constantemente tensa entre “memória e presente, entre presente

e desejo, entre conhecimento descritivo e magia prospectiva” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 228).

ARTIVISMO BQUEER

A terceira e última experiência deste circuito já se liga à instalação *Tupiniqueer*, homenagem às *Manifestações Ambientais* de Helio Oiticica, relidas como possibilidade de território simbólico de resistência e representatividade de grupos negros e LGBTQI+. Esta instalação foi apresentada no Sesc Ver-o-Peso, dia 04 de outubro de 2019, com minha curadoria e coordenação geral de Carol Abreu e Paula Sampaio. *Tupiniqueer* reuniu uma seleção das fotografias de Alex Korolkovas em torno da *Pride 2019* e da ação performática de Bqueer na mesma, os vídeos *Sex Ranger-Super Zentai* e *LeNoir*, ambos apresentados no Instituto Tomie Ohtake por conta de sua premiação no EDP das Artes 2018, mais a participação das artistas e integrantes do coletivo *Noite Suja*¹² (Figura 07 e 08), mediadas pela persona de Uhura Bqueer.

Como bem pontuado por Bqueer (Comunicação pessoal), a noite de 04 de outubro de 2019



Figura 8 – Uhura Bqueer foi a pessoa que mediou a apresentação das artistas e *Drag-themônias* do *Noite Suja* na abertura da instalação *Tupiniqueer*.
Fonte: arquivo do autor.

apresentou um caráter de ampla significância para o circuito artístico belenense e nacional, não somente por conta da já prevista diminuição da programação artística do equipamento em face a uma política de sucateamento educacional e cultural nacional. *Tupiniqueer*, igualmente, agregou, através de uma equipe de produção e coordenação sensível e propositiva, um marco contra a LGBTfobia num momento chave para a história recente da Amazônia e do país.

O termo Artivismo, nesse sentido, se revela como uma possível opção conceitual para iluminar os bastidores constituintes desta instalação. Com sua factual união de artistas e produtores não somente de Belém, a mostra do Sesc Ver-o-Peso apresentou um caráter coletivo de realização e apoio, com destaque para as estratégias poéticas e performativas que subtendem vetores legíveis no terreno da arte política como alternativas de fruição e emancipação (RAPOSO, 2015), o nós político e histórico que parte do plano perceptual para o prático (DIDI-HUBERMAN, 2017).

À medida que a noite de apresentações de *lip syncs*¹³ transcorria, com mediação de Bqueer para a apresentação das artistas e *drag queens*, eram hasteadas bandeiras intangíveis da resistência de grupos postos no silenciamento, na exclusão e vítimas da violência. Uma vez que o caráter lírico e o caráter político se faziam entrelaçados para uma fruição artística e crítica em *Tupiniqueer*, tomo a compreensão de Georges Didi-Huberman (2017) sobre a escritura de afrontamento, em que a interrogação, para efeitos de duração, deve sobreviver à afirmação e à exclamação. Esta seria uma resposta, eletivamente análoga, para pensar em *Tupiniqueer* como faceta legítima e plural para se carregar o tempo de outras escrituras e resistências.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

É preciso deseducar tudo que foi educado, reescrever todas as mentiras que nos foram narradas. Cabe a nós, pesquisadorxs, narradorxs dissidentes, pretxs, indígnxs, travestis, não-binárias, que sempre existimos fora dessas

instituições acadêmicas. Que agora exigimos responsabilização de uma culpa imposta sobre nós. Queremos reparação sobre os traumas impagáveis que fizeram com nossas tataravós escravizadas, com nossos avós que não puderam ter nem o ensino fundamental completo. Exigimos reparo por nossas bisavós que foram domésticas, amas de leite, que tiveram que deixar a criação de seus próprios filhos para criar os filhos brancos que os brancos não cuidam. Queremos reparo e responsabilização pela morte de Miguel Otávio, que caiu do 9º andar de um prédio enquanto sua mãe Mirtis passeava com o cachorro de sua patroa, mulher branca, classe média alta de Recife. Nossos inimigos nunca usaram disfarce, tem cara, cor, imagem e semelhança dos mesmos corpos que chegaram em caravelas de além mar (Rafael Bqueer, Comunicação Pessoal).

Segundo dados do IBGE 2019, a população negra é a maior vítima de homicídios no Brasil, ao passo que, pelo relatório de 2020 do Grupo Gay da Bahia, nosso país é, ainda, o que possui o maior índice de violência contra as populações LGBTQ+ no mundo. Nesse sentido, um ponto significativo para destacar em torno das experiências artísticas de Rafael Bqueer na cidade de Belém em 2019, com as individuais *POC!!! Perfeita aos Olhos de Cristo* e *Tupiniqueer*, mais sua inserção no *Arte Pará 2019* é o de que estas redes articuladas em equipamentos culturais locais e com parceiros e parceiras multilocalizadas não trazem perspectivas acrílicas, mas de circuitos visuais amazônicos politicamente engajados para a sensibilização e a transformação social.

Desde sua primeira individual em Belém, intitulada *As Aventuras de Alice no país do Baurets*, realizada sob minha curadoria em 2015 no Atelier do Porto, de propriedade do artista Armando Sobral, que Rafael Bqueer projeta um papel político ativo para refletir sobre as condições assimétricas de existência na paisagem amazônica e em grupos negros e LGBTQ+ (ver mais em FLETCHER, 2018). Não por coincidência, sua produção tem se tornado um dos destaques em diversas exposições por assumir posição contra um projeto necropolítico em curso no Brasil, manejado por grupos hegemônicos que trazem a sobrevivência de um passado escravocrata e colonial para as fronteiras do presente.

Por seguir a premissa da filósofa Djamilla Ribeiro (2019), em interlocução com a poeta e ativista Maya Angelou, ou seja, a de que não basta não ser racista, mas antirracista, podemos tomar esta rede vasta de parcerias e equipamentos a partir da

produção e agenciamento de Rafael Bqueer como historicidade construída, assumida entre lugares de fala e de escuta. A poética, bem dizem certas críticas, pode até ser considerada mero artifício sem resultados efetivos, todavia, assumimos defesa distinta, uma vez que compreendemos que quem esquece o passado ou mesmo o presente - e aqui imagens assumem posição pedagógica -, não poderá lhes escapar.

NOTAS

1. Agradecimentos ao Professor Dr. Ernani Chaves (PPGFIL/ UFPA) e a Rafael Bqueer pelas preciosas interlocuções.
2. A teoria do ponto de vista, ligada às expressões *lugar de fala* e *lugar de escuta*, apresenta uma observação crítica a um sistema patricarcal, heteronormativo e racista que condiciona os discursos de grupos sociais, de maneira a lançar uma proposição de consciência combativa a este sistema (RIBEIRO, 2017; RIBEIRO, 2019).
3. A Necropolítica reflete criticamente sobre a prática de um regime de terror nos regimes coloniais tardo-modernos. Direciona seu debate para os manejos adotados por governos para decidir quem viverá, quem morrerá, e como viverão e morrerão certos corpos sociais, com ênfase para a vulnerabilidade de corpos negros (MBEMBE, 2011).
4. Relato realizado de forma remota pelo artista no dia 12 de agosto de 2020.
5. POC, gíria inicialmente empregada como ofensa aos grupos das performances sociais negras e desviantes, é uma apropriação irônica, cínica e politizada. Também lida como *Perfeita aos olhos de Cristo*, esta tradução agrega corpos que não aceitam o encarceramento de regimes de exclusão e de violência.
6. Através da apropriação de imagens na Internet de figuras emblemáticas e negras, pertencentes ao universo LGBTQ+ brasileiro, Rafael Bqueer estabeleceu uma intertextualidade com o universo da *Pop Art* americana de Andy Warhol, com seus retratos reproduzidos em *silk screen*. Estes deslocamentos, já sob o título de *UóHol*, congregaram retratos de *Jorge Lafond*, *Leona*

Vingativa e Madame Satã, neste recorte, mais *Linn da Quebrada, Paulette, Márcia Pantera e Eloína dos Leopardos*. A maioria destas imagens foram dispostas nas ruas de Nova York no formato de cartazes. Já em Belém, em produção em *Fine Art*, grande parte foi adquirida pelo Museu de Arte do Rio (MAR) a partir da exposição na Kamara Kó. Por sua vez, o MAR realizou uma mostra, com o mesmo título da série, *UóHol*, no primeiro semestre de 2020, sob curadoria de Marcelo Campos.

7. A premissa curatorial desta edição buscou homenagear o poeta e pesquisador João de Jesus Paes Loureiro, com uma interlocução propositiva para o debate deste em torno de sua poética do imaginário e de sua conceitualização sobre cultura amazônica (ver também PAES LOUREIRO, 2001).

8. A produção de Bqueer sobre zentais resultou no projeto *Sex Ranger–Super Zentai*, reflexão sobre erotismo, identidade e pós–pornô, a partir da apropriação de ícones da cultura de massa japonesa. Este projeto congregou fotografias e vídeos, de maneira a evidenciar relações entre o imaginário infantil hiper sexualizado dos anos 1990 e a influência dessas referências para se construir as relações entre os corpos e as identidades contemporâneas.

9. O capitalismo tardo moderno, conforme explicitado por Garcia Canclini (2008), implica em uma compreensão da porosidade das então fronteiras rígidas estabelecidas pelo racionalismo de Estados modernos. Nesse sentido, destaca-se o papel de diversos setores atuantes para uma *heterogeneidade multitemporal* de cada nação, com vias para cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam, gerando outras figuras complexas.

10. A pré e a pós história de fatos constatados traz como pano de fundo um debate de Walter Benjamin, como destaca Ernani Chaves (2003, p. 46), acerca de categorias ingênuas como a de desenvolvimento (*Entwicklung*). A posição de Benjamin contesta “concepções continuístas de histórias dominantes e, por consequência, com o próprio conceito de cultura e com a crença de que a história da cultura representava um ‘avanço do conhecimento’”.

11. A propósito da discussão sobre anacronia, Nicole Loraux (1992, p. 64) também desenha leitura sobre a eficácia de certos aspectos constituintes

desta, desde que tomados com cautela, em um “sempre se deslocar para proceder às necessárias distinções”. Em períodos de incertezas, fazer uso do que ultrapassa a narração ordenada, segundo a autora, pode garantir outra complexidade de compreensão do presente.

12. O coletivo *Noite Suja* vem fomentando um estilo–conceito de monstruosidade para a cena *drag* de Belém, estilo que se diferencia das demais cenas *drag* nacionais. Nesse sentido, termos como *Drag–themônias* ou *drag(Themônias)* são utilizados para destacar esta nuance conceitual do grupo.

13. *Lip sync* é um termo estrangeiro e popularmente conhecido para as dublagens de canções populares. Também influenciado pelo alcance do *reality show* americano *RuPaul’s Drag Race*, este agrega apresentações de *Drag Queens* e *Drag Kings* que vão do espectro do dramático ao celebratório.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 222–232.

BQUEER, Rafael. Madame Satã: identidades negras LGBTQI+ e desfile das Escolas de Samba. **Revista Caju**, 2020. Disponível em < <http://revistacaju.com.br/2020/06/17/madame-sata/>>. Acesso em 30/07/2020.

CHAVES, Ernani. É possível uma história materialista da cultura? Walter Benjamin (re)lê Friedrich Engels. In: CHAVES, Ernani. **No Limiar do Moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin**. Belém: Paka–Tatu, 2003, p. 35–50.

DIDI–HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens tomam Posição: O Olho da História I**. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

DIDI–HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

FLETCHER, John. Paisagens Impermanentes: Enredos Artísticos na Grande Belém. **Jornal da Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA)**, v. 16, n. 47, 2018.

FLETCHER, John. Rafael Bqueer: Arte e Ativismo nos 50 anos de Stonewall. In: O LIBERAL, Revista Troppo +, v. 74, 2019, p. 28 - 29.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade.** São Paulo: Edusp, 2008.

LORAUX, Nicole. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História.** São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 57-70.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** São Paulo: N-1 Edições, 2011.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica: uma Poética do Imaginário.** São Paulo: Escrituras, 2001.

RAPOSO, Paulo. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 04, nº 02, 2015, p. 03-12.

RIBEIRO, Djamilla. **O que é: lugar de fala.** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamilla. **Pequeno Manual Antirracista.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SOBRE O AUTOR

John Fletcher é Professor Adjunto dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais, Faculdade de Artes Visuais (FAV/ UFPA), e do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPatri/UFPA). É membro da Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA). E-mail: coustonjf@gmail.com

MECARÕ, AMAZONIA IN THE PETITGAS COLLECTION

Leonor Veiga
Universidade de Lisboa

The exhibition *Mecarõ*, Amazonia in the Petitgas Collection should have run in MO.CO. Hôtel des Collections (HC) in Montpellier, France, from March 3, 2020 to May 31, 2020. As the coronavirus pandemic altered the programming of the institution, *Mecarõ* ran through September 30, 2020.¹

Having seen at the HC the exhibition concerning the minimalism masterpieces of the collection of Japanese entrepreneur Yasuharu Ishikawa, I was drawn to *Mecarõ* for several reasons: 1) I am Brazilian, and the Amazon remains a fascinating subject to me; 2) at the time of my first visit on June 25, 2020, I was actively working as co-curator for a women-only show Biennale in which the theme is *Natura*, the Latin word for nature; 3) among the artists that I showcase in the exhibition is Gabriela Noujaim, an artist from Brazil who chose to contribute to *Natura* with an artwork that touches upon the subject of the Amazon, especially the Guardians of the Forest and the demarcation of the land of the Fox Sun Sierra, in Brazil.²

Because I thoroughly enjoyed the show, I decided to write a review for this specific dossier, "Art and the Amazon". As a researcher on the subject of collections, and more precisely on the activity of the individual collector - but with a regard on other geographies - the project that French essayist and curator Nicholas Bourriaud - who serves Montpellier Contemporain as Chief Executive Officer of MO.CO - interests me particularly. Bourriaud's project and vision has brought to this city in Southern France a cosmopolitan dimension that I believe is creating a growing interest in contemporary art of the highest standard among the city's population. His vision encompasses three main premises, that together create a new ecosystem for the arts: the Faculty of Fine Arts, the Cultural Center of the Panacée and the Hôtel des Collections.³ This way, it hopes to serve current and future generations, who will enjoy a new, more 'hands-on' way of learning and being in contact with contemporary art.

THE COLLECTOR, CATHERINE PETITGAS: "A COLLECTOR IS AN ARTIST WITH FOUR WALLS"⁴

To write this review, I went to the exhibition twice, the second time on September 6, 2020. In regard to the collector, what I could apprehend in the first time was different from what I could retrieve from the second visit. At first, it was evident that, while I am not a specialist on Latin American art like Petitgas, the list of names was of the highest standard. It comprised various world-renowned artists from Brazil, that I knew of, namely Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ivan Serpa and Paulo Nazaré. Equally, I could sense the "underlying tension" that she suggests in the interview to Anna Kerekes, Senior Curator at MO.CO, as a strong component of her collection.⁵ Petitgas affirms that while the works she chooses may at first "seem attractive at first sight, [they] contain a deeper critical and political message."⁶

Catherine Petitgas's collection of Latin American art is one of, if not, the most important collection of art from this region by a woman collector. Petitgas admits giving priority to women, not because of a gender bias, "but [rather] because I am more touched by their work."⁷ This aspect of her collection and her interest in "the sublimation of the banal", she says, are the two underlying features of her entire collection that, she hopes, make the collection a "coherent whole".⁸

Petitgas is a collector since 2000. Having grown up in North Africa, she admits she was drawn into collecting the art of Latin America because it recalled her upbringings.⁹ Her decision to collect art from this region led her to study Art History and allowed her to fairly quickly join groups of collectors who shared equal interests.¹⁰ Also, being the member of the Tate Gallery Latin America Acquisitions Committee (Tate LAAC) since 2002 and the Latin American Circle of the Guggenheim in New York, has given her much substrata that she then uses to acquire new works.¹¹ In addition,

she frequently attends art fairs and meets artists. She says: "meeting the artists and being able to have interesting exchanges with them is the very essence of my collection."¹²

Petitgas's interest in Latin America, of which the Amazon collection, "unveiled for the first time in its institutional scale" in MO.CO is a substantial part,¹³ reflects a global movement that, in reinterpreting modernity, has permitted the inclusion of what once were "peripheral scenes that were excluded arbitrarily" from institutional discourses.¹⁴ The Amazon theme is a more recent interest of Petitgas, and one that has inspired her to foresee herself curating one day.¹⁵ The Amazon basin represents almost 40% of the total land of South America, distributed unevenly between 9 nations, all incorporated in this show.¹⁶

Petitgas's collection importance is renowned; another important show, ArtParis2019, also comprised works from this collection. Similarly, a recent individual exhibition of Ivan Serpa in London featured her collection. This demonstrates the elasticity of her acquisitions - one that allows her collection to navigate institutions and create "links between artists of a same generation, between one generation and another, or between one country and another."¹⁷ Petitgas suggests that her act of collecting is intertwined with her life; she lives surrounded by her collection and enjoys showing it in the form of small intimate exhibitions that reveal her collecting journey. This is why she paraphrases Marcel Duchamp, who said that "A collector is an artist with four walls."¹⁸

THE EXHIBITION AT MO.CO.

The exhibition is divided into four sections: "Historic Context", comprising geometric abstraction especially that of the neo-concretism; "Rottenness and Rebirth: Urban Mutations", an ensemble that evokes a return to natural (re)sources; "Amazonian Cosmology", which accentuates ethnic and social inequalities including deforestation through fires and massive cut, and equally refers to human rights violations, especially those of ethnic minorities; and finally "Tropical Feminism", a group of works that regards the forest through a feminine lens. The result is a collection of 120 works, which can be divided in three parts: those that refer to global concerns, those that mention sensibilities acquainted with those from other parts of the

world and finally those that describe regional and local understanding of life.

As Brazilian independent curator and art critic Kiki Mazzucchelli describes, "the Amazon has been historically portrayed both as an untouched, mysterious territory and a land filled with innumerable riches for commercial exploitation that has attracted travellers and explorers since the 16th century."¹⁹ The accounts on the Amazon since the 1500s are marked by an European bias: a narrative based on ideas of conquest of the vast wilderness. Yet, as Mazzucchelli points, "the region was already inhabited by several highly populated hierarchical societies who had created monumental earthworks - known as "geoglyphs" - that are believed to have served as ceremonial sites."²⁰ In recent years, the Amazon has been at the center of the worlds' debates, especially since its massive fires in 2019. And, as Bourriaud points, "the Amazon basin is now a key battlefield for the future of the planet; A slow-motion genocide, an ecological disaster, the extinction of countless animal species: Amazon has become the centre of the world, because it is there that much of our future will be decided."²¹ This global socio-political context makes the exhibition both topical and necessary. Despite European colonization's division between nature and culture that objectified the Amazon, nature is resilient, and regeneration has continued. The problem we face today is that collectively humanity is reaching several 'tipping points', that may signify the end of this inherent ecosystems' capacity to regenerate. This exhibition proposes to change these accounts, by demonstrating how post-1950s artists from Latin America have contributed with "individual perspectives that touch upon the social and political relationships of hundreds of ethnic groups, nine nation-states, and several national and international interest groups."²² [Fig. 1]

While the Amazon remains exoticized in most discourses, it is and has been a source of inspiration for all humankind. In 1992, Thai artist Montien Boonma was at its basin as a participant of "Arte Amazonas, an international workshop for artists in Brazil."²³ In 2020, as advanced, Noujaim produced a polyptych about the subject of the Fox Sun Sierra in silkscreen on paper. This interval demonstrates that the Amazon is explored artistically by local artists as well as artists from overseas. The



Figure 1 – The Amazon, and its scale within South America.



Figure 2 – Chelpe Ferro, *Jungle Jam* (2010).

exhibition that this text aims to review, *Mecarõ*, is rich in cross-cultural encounters; it comprises 47 artists - one of which from Southeast Asia, the Vietnamese Danh Vo.

Referring to the global catastrophe that the destruction of vast areas of land in the Amazon, is a poignant work by the Chelpe Ferro group. The installation *Jungle Jam* (2010) is comprised by several colorful plastic bags originating in Brazilian shops, suspended by motorized blenders. By showing how urgent it is to understand the difficulty in destroying a single plastic bag, it constitutes an act of social agency. This omnipresent symbol of contemporary life is responsible for much of the deterioration of fragile ecosystems, including rainforests and coral reefs. The blenders provide each person a unique experience of color, sound, and movement by means of an algorithm.²⁴ [Fig. 2] Another work about environmental degradation is by Colombian artist Oswaldo Maciá's *The Opera of Cross-Pollination* (2018). This work, the first

in the exhibition, constitutes a sound piece within a yellow room - a color that conveys the sun and the human solar plexus - but before, he or she must put feet protection on his or her shoes. This aspect becomes part of the experience, especially during COVID-19 times, in which much humanity wears facial masks. The installation, comprised of multiple sounds of insects that pollinize plants - an important aspect of crops maintenance -, expects to reduce the importance of sight for museum visitors while bringing to the fore the value of sound.

There are several works that contain a global stance, but through traditional material manifestations that are equally found in other geographical areas. Brazilian artist Clarissa Tossin's suspended baskets, made in plaited arts - said to be the "humblest of crafts"²⁵ - recall Vietnamese artist Dinh Q. Lê's renowned photographic weavings, precisely because of the use of photographic paper. Plaited arts, like other



Figure 3 – Nohemí Pérez, *Panorama Catatumbo* (2012–16).

crafts, know no boundaries. For its width, the large-scale drawing by Colombian artist Nohemí Pérez, *Panorama Catatumbo* (2012–16) [Fig. 3], a cotton cloth drawn with charcoal and depicting a dense forest, recalls landscape Chinese traditional paintings on rice paper. The subject matter – nature – and its depiction – the use of solely black ink on a white background – transports the viewer to large-scale paintings that Chinese artists such as Mio Pang Fei explore through his renowned experimental brush strokes. What differentiates Pérez from Mio is that her work contains a political message, relating to the excessive mining of the native lands of the forest of Catatumbo.²⁶

The work of Brazilian artist Valeska Soares, *Palimpsest* (2016), depicts a global tree – the palm tree, typical of tropical destinations (some tempered climates have other species of palm trees). Made from found objects, which the artist collected, these nineteenth-century sewing boxes made in tropical and rare woods denote

the continued vanishing of local trees.²⁷ Danh Vo's piece – one which memorializes cannibalism and recalls Oswald d'Andrade's 1928 *Manifesto Antropófago* – recalls blue and white glazed ceramics. Most concretely, its rough imagery remembers the images of Portuguese tiles of the second part of the seventeenth-century, which equally contained several animal and human figures.

The exhibition also contains several interesting works, which in socio-political terms transport the viewer to other societies: this is the case of Mexican artist Teresa Margolles in the work *Trocheras Gargando Piedras de 50kg* (2019), a series of photographs depicting women transporting their own body weight in their shoulders. Looking like laborers, they call to mind the Indonesian women from the island of Bali, who work in civil construction and are frequently seen carrying heavy weights. This kind of gender equality shocks the Western viewer – one who differentiates the

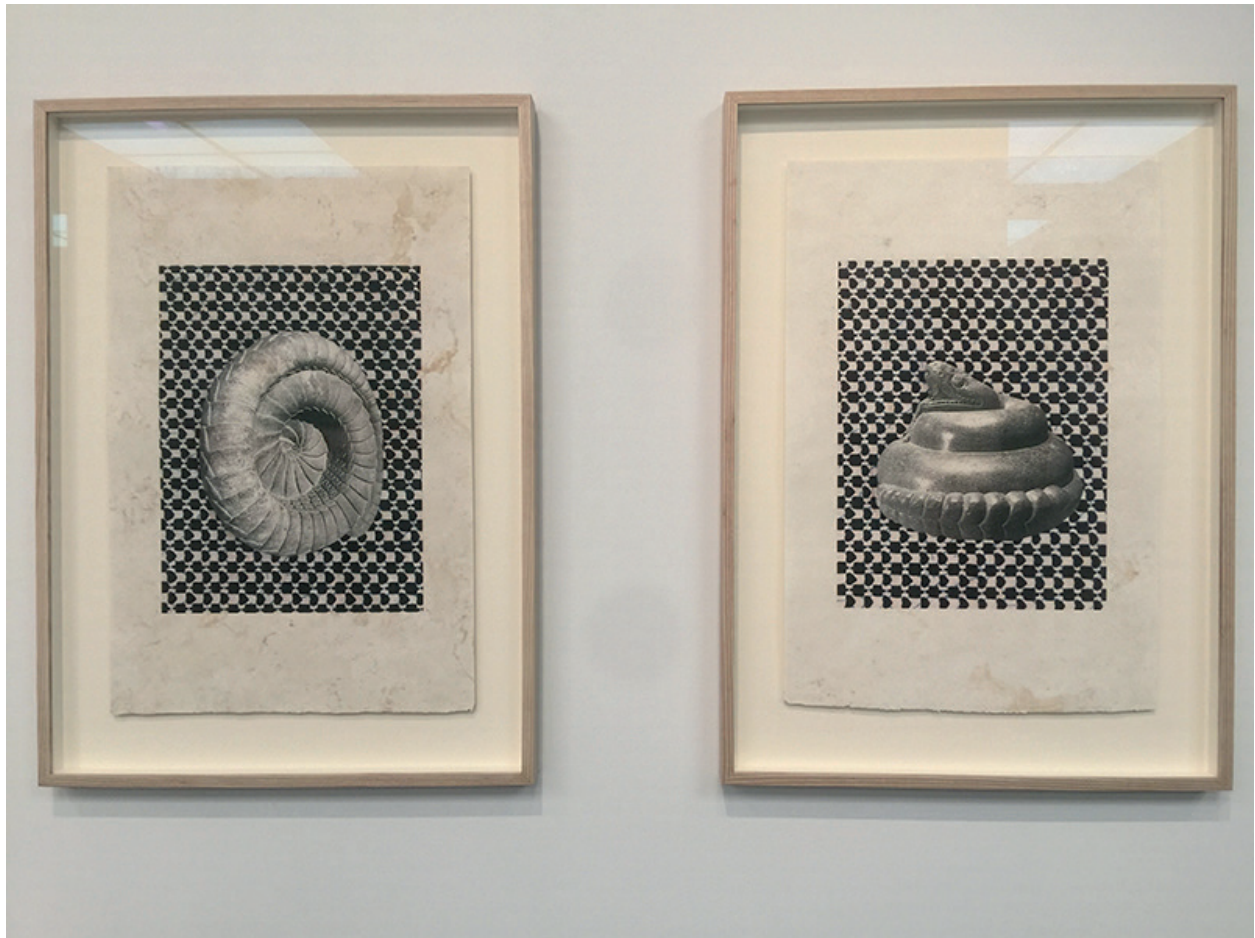


Figure 4 – Lucia Pizanni, *Sagario Series* (2015).

roles of each gender, while claiming equal rights and duties for women and men.

Interestingly, some other works - namely Venezuelan artist Lucia Pizzani's triptych from the *Sagario Series* (2015) [Fig. 4] and Peruvian Ximena Garrido-Lecca *Organismos – Sistema I* (2019), bring to mind the Hindu-Buddhist culture of Southeast Asia's most powerful empire to date, the Majapahit (approximately the twelfth and thirteenth centuries). Pizanni's works recalls the stone carving of this époque, which was equally highly naturalistic and heavyweight and depicted serpents, while Garrido-Lecca's installations while not anthropomorphic, contain a sexual connotation, derived from the 'phallic' and 'yonic' elements that it presents in two colors from the materials it is made of - aluminum and clay - and which can be related to the Southeast Asian *lingga-yoni*, a symbol of unity between genders.

Many other works presented demonstrate regional sensibilities, such as *Mecarõ*, or spirit of the

forest. In the language of the Krahô indigenous peoples, *mecarõ* refers to *mehim*; it considers men, animals, plants, rituals, the spirit of the forest (*mecarõ*) and the defunct as intertwined with one another.²⁸ In this regard, the work of Brazilian Ernesto Neto, *Nosso Canto* (2018), is one of the most intriguing. Made to be used by visitors, it reveals Neto's vision of the artist as a shaman. Neto's crowns, tied together, support telepathic communication and advance access to a 6th sense and parallel worlds.²⁹

Brazilian artists Beatriz Milhazes and Maria Nepomuceno's works transport us to a color code and a materiality that is specifically Brazilian. While Milhazes's works derived from her conceptual art period can be regarded as decorative,³⁰ [Fig. 5] Nepomuceno's are antiform and born form encounters with native communities with which the artist exchanges crafting methods.³¹

Finally, the neo-concrete group, specifically Lygia Clark and Ivan Serpa. Clarks' *Bicho Caranguejo* (1960s) were a turning point in her



Figure 5 – A view of Beatriz Milhazes room.

career, instigating her to start procuring modes of expression beyond the visual. Serpa's minimal representations entitled *Série Amazônica* (1970) constitute a synthesis of the natural world through movements such as Tropicália, that emerged at this time.

Brazilian artist Anna Bella Geiger's *História de Brazil: Little Boys and Girls I, II and III* (1975) was chosen to market the show. This was an effective method to attract audiences, because the superposition of the images of Native Indians onto the eyes of an urban and sophisticated woman transmit the notion of regard of the other through the popular notion that 'the eyes are the window to the soul'. [Fig. 6] It equally suggests the urgency in knowing coexistent worlds, that hardly touch each other but live in coeval coexistence.

The *Mecarõ* exhibition, the third in Bourriaud's project at the MO.CO., also reminds the Third Havana Biennale, *Tradition and Contemporaneity*, curated by Gerardo Mosquera. Its program is

focused, down to earth, and its message is highly visible: the Amazon basin must be regarded as an essential part of life, and as a source of riches beyond those that are exploitable through mining and massive deforestation.

Each work was given room to 'breathe', space to be contemplated; there is enough room to profit from the numerous sensorial pieces. Moreover, the staff was readily prepared to explain any aspects one might want to know further. Unlike the work of Equatorian artist Manuela Ribadaneira / *Asked Directions for Getting Lost* (2012) suggests as the forest's experience, in this exhibition one navigates the space in quiet contemplation, while sensing Petitgas's aforementioned underlying tension.

The materials provided - namely the 40-page booklet and the 184-page publication - are aimed at aiding the audience to journey the exhibition on the one hand, and to learn more about the prejudice that remains perpetuated on



Figure 6 – Anna Bella Geiger, *História do Brasil: Little Boys and Girls* (1975).

the subject of the Amazon, on the other hand. Together, alongside with works, they provide the visitor with a complete experience and a much-needed multimedia information on the 'lungs of the Planet'.

NOTE: This work is financed by national funds through the FCT - Foundation for Science and Technology, I.P., under the project CEECIND/01949/2018.

NOTES

1. "MO.CO.Montpellier Contemporain," MO.CO. Montpellier Contemporain, 2019, <https://www.moco.art/en/home-page>.

2. See, Boaventura de Sousa Santos, "As Estátuas Do Nosso Descontentamento," June 18, 2020, <https://www.sul21.com.br/opiniaopublica/2020/06/as-estatuas-do-nosso-descontentamento-por-boaventura-de-sousa-santos/>.

3. "MO.CO."

4. Catherine Petitgas quoting "her hero Marcel Duchamp". See, Anne Kerekes, "Interview with Catherine Petitgas," in *Mecarõ: Amazonia in the Petitgas Collection*, Montpellier Contemporain: One Institution, Three Sites 3 (Milano: Silvana Editoriale, 2020), 41.

5. Kerekes, 40.

6. Kerekes, 40.

7. Kerekes, 39.

8. Kerekes, 39.

9. Kerekes, 40.

10. Catherine Petitgas received a diploma in Modern Art Studies from Chistie's and a Master's degree in the History of Modern Art from the Courtauld Institute in London. See Kerekes, 39.

11. Kerekes, 38.

12. Kerekes, 39.
13. Nicolas Bourriaud, "Introduction," in *Mecarõ*, 8-9.
14. Kerekes, "Interview with Catherine Petitgas," 40.
15. Kerekes, 41.
16. *Mecarõ: L'Amazonie dans la Collection Petitgas, 06.03.2020 > 31.05.2020* (Montpellier: MO.CO.Montpellier Contemporain, 2020), 7.
17. Kerekes, "Interview with Catherine Petitgas," 42.
18. Kerekes, 40-41.
19. Kiki Mazzucchelli, "A Partial Account of Contemporary Art in the Amazon Basin," in *Mecarõ*, 21.
20. Mazzucchelli, 21.
21. Bourriaud, "Mecarõ," 8.
22. Mazzucchelli, "A Partial Account of Contemporary Art in the Amazon Basin," 22.
23. Montien Boonma interview: Arte Amazonas (1992), interview by Alfred Pawlin and Montien Boonma, August 6, 2010, <https://www.artdesigncafe.com/montien-boonma-interview-1992?fbclid=IwAR3AzpaTgERUjSYGzZmENbFgGJcNe7dGLwbR1qVU38hrGnZQ57rO2Frv3xE>.
24. Kerekes and Kok, eds., "Chelipa Ferro: Jungle Jam," in *Mecarõ*, 71.
25. Bernard Sellato, "Art and Identity in the Plaited Arts of Borneo: An Introduction," in *Plaited Arts from the Borneo Rainforest*, ed. Bernard Sellato (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012), 4.
26. Kerekes and Kok, eds., "Nohemí Pérez: Panorama Catatumbo," in *Mecarõ*, 126-27.
27. Kerekes and Kok, eds., "Valeska Soares: Palimpsest," in *Mecarõ*, 134-35.
28. "MO.CO.," 7.
29. Kerekes and Kok, eds., "Ernesto Neto: Nosso Canto," in *Mecarõ*, 112.
30. Kerekes and Kok, eds., "Beatriz Milhazes: Férias de Verão," in *Mecarõ*, 106-7.

31. Kerekes and Kok, eds., "Maria Nepomuceno: Untitled," in *Mecarõ*, 110-11.

SOBRE A AUTORA

Leonor Veiga é historiadora de arte, atualmente associada à Universidade de Lisboa através do projeto "A History of Presence: a dialogue between Portuguese collections of material culture from Southeast Asia and Southeast Asian artists". A sua dissertação de doutoramento, intitulada *The Third Avant-Garde: Contemporary Art from Southeast Asia Recalling Tradition* (Leiden University, 2018) foi vencedora do Prémio 'Melhor Dissertação em Humanidades' pela International Convention of Asian Scholars (2019). A sua escrita nas artes (2010-2021) foca maioritariamente o Sudeste Asiático e arte não-ocidental, e o seu trabalho curatorial (2006-20) inclui exposições na Indonésia, Moçambique, Londres, Macau e Lisboa.

Leonor Veiga is an art historian, currently associated with the University of Lisbon through the project "A History of Presence: a dialogue between Portuguese collections of material culture from Southeast Asia and Southeast Asian artists". Her Ph.D. dissertation, entitled The Third Avant-Garde: Contemporary Art from Southeast Asia Recalling Tradition (Leiden University, 2018) was awarded the 'Humanities Best Dissertation' Prize by the International Convention of Asian Scholars (2019). Her writing on the arts (2010-2021) focuses mainly on Southeast Asia and non-Western art, and her curatorial work (2006-20) includes exhibitions in Indonesia, Mozambique, London, Macau and Lisbon.

IDENTIDADE E DIFERENÇA DE QUEM PINTA O CORPO PARA A GUERRA OU PARA A FESTA: A TRAJETÓRIA DA POÉTICA DE RESISTÊNCIA DO GRUPO URUCUM (2001-2005)¹

Arthur Leandro
ICA-UFGA

Orlando, é daqui pro güera...

Minha análise segue esse raciocínio de que o circuito de mercado “matou” socialmente a produção de arte, e daí eu me aproveito principalmente do güera, diferenciando-o vivo do morto (só é carne viva no corpo do animal, só que é o bife na tua panela) para pensar na possibilidade do güera no sentido inverso – pegar o circuito morto e reviver a nossa produção como uma produção socialmente periférica feita como um hiato conceitual da arte, um güera, mas que mesmo que não seja reconhecida como “arte” ainda assim estará viva na sociedade.

PREÂMBULO

Minha intenção é analisar a produção de trabalhos coletivos do Grupo Urucum² no período de 2001 a 2005, período em que participo ativamente do grupo, perguntando se pode chamá-la de uma produção de arte contemporânea, e mais, qual a necessidade de caracterizá-la assim.

São nove as ações do universo dos trabalhos do grupo que tomo como objeto: 1) “Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar” (Macapá - 2001); 2) “Desculpem o transtorno - estamos em obras” (Rio de Janeiro - 2002); 3) “projeto rejeitados” (2002/03); 4) “Mensagens Vazias” (Macapá - 2002/03); 5) “Divisória-imaginária” (Macapá - 2003); 6) “Bicicletas elétricas” (Nova Iorque - 2003/04); 7) “Lotação de paus mandados” (Macapá - 2004); 8) “Corpo Fechado” (Rio de Janeiro - 2004); 9) “Concerto de Roque-roques” (Macapá/Kassel - 2005).

Estas ações coletivas do grupo são realizadas a partir de motivações baseadas na realidade local, mesclando questões poéticas com a tensão social, a vivência na cidade de Macapá, as relações entre a cultura amazônica e a globalização, ou tensionando a relação entre artistas e instituições, mesmo quando são ações realizadas para participação em eventos em instituições culturais.

A participação do Grupo em eventos de instituições culturais acontece pela conexão em rede de comunicação com outros artistas, como no “Desculpem o Transtorno - estamos em obras”, realizado no Palácio Gustavo Capanema - sede da FUNARTE no Rio de Janeiro; do “projeto rejeitados”, pensado para o Museu de Arte Moderna da Bahia e nunca realizado; e do “Bicicletas elétricas”, realizado no American Society, em Nova Iorque³; e a partir de então por convite direto, como no “Mensagens Vazias”⁴, “Corpo Fechado”, realizado na praia de Ipanema no Rio de Janeiro⁵; e “Concerto de Roque-roques”, realizado simultaneamente na feira maluca em Macapá e no Kunsthalle Museum Fridericianum, em Kassel - Alemanha. Apesar de em Macapá não haver espaços de exposição integrados ao circuito oficial da arte brasileira, de alguma forma os membros do grupo puderam tomar contato e se relacionar diretamente com o universo institucional impositivo que legitima e controla a produção artística brasileira, assumindo o trânsito institucional sem integrar-se totalmente a ele, numa postura crítica que tenta não ser submissa ao poder.

O meu interesse por essa parcela da produção do Grupo Urucum dá-se pelo uso de estratégias diferenciadas do procedimento tradicional

e secularizado de legitimação artística, pela experimentação poética de relação direta com a sociedade e realização de propostas em espaços urbanos - sem a mediação institucional, pela participação crítica quando em eventos no interior das instituições culturais, ou pela participação em redes de comunicação e ações conjuntas com outros artistas e coletivos artísticos. O que pressuponho é que o uso dessas estratégias caracteriza as ações do coletivo como atividades de resistência política e cultural.

Na minha proposição e no meu texto eu falo na primeira pessoa, alternando o posicionamento do singular com o plural, mas em todo caso declarando a proximidade com o objeto de pesquisa. E não havendo o distanciamento para com o objeto proposto, a pesquisa torna-se uma pesquisa participante, eu também faço parte do objeto⁶ e não separo o artista do teórico, do ativista. Mesma mistura, ou alternância de posições, com que caracterizo minha participação nas ações do grupo Urucum.

IDENTIDADES, DIFERENÇAS E ESTRATÉGIAS DIANTE DO SISTEMA

O exemplo dos projetos modernistas - de uma arte "desinfetada" - que acompanham a racionalização imposta pela modernização acaba por gerar códigos artísticos que impossibilitam, cada vez mais, o acesso do homem comum às produções simbólicas consideradas legítimas. Estes projetos implantados na América Latina são denunciados por Néstor García Canclini como um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo os que se ocupam da arte e da cultura, mas que por isso mesmo os torna irrepresentativos e inverossímeis da cultura viva e híbrida que se manifesta paralela ao crescimento da vida urbana. As elites - que pretendiam manter sua distinção em relação às outras classes através do monopólio dos códigos estéticos considerados superiores quando comparados aos populares ou massivos - não consideravam as desigualdades em seus projetos modernos, sendo estes sempre excludentes da maioria da população, à qual restam as opções do folclore popular ou das produções massivas geradas pela indústria cultural (CANCLINI, 2001).

No início do século XIX, a história luso-brasileira foi marcada por dois grandes acontecimentos:

a invasão de Portugal pelo exército francês, e a transferência da família real e da Corte portuguesa para o Brasil. Consequência direta da invasão francesa, a chegada da Corte lusitana, em 1808, representou para o Brasil um momento de profunda mudança institucional e cultural. Diante da nova condição de sede do governo metropolitano, a colônia americana passou por uma importante reestruturação político-administrativa⁷, dando início à construção do aparato burocrático-estatal necessário para atender as novas exigências de sede do governo português. Como parte da (re)estruturação administrativa e política, em 1816, D. Joao VI contrata um grupo de artistas franceses encarregados de implantar a Academia de Belas Artes⁸, cujo objetivo era o ensino e propagação das artes e ofícios artísticos, segundo os modelos vigentes na Europa⁹.

A missão francesa oficializa a arte produzida segundo o gosto do governante e relega a planos inferiores todas as demais produções artísticas, fruto da diversidade cultural brasileira. A história registra esse período como de grande efervescência cultural, mas analisada pela ótica da dominação cultural, a história da arte brasileira torna-se ambígua. Se a política oficial para a cultura registra em nossa história alguns governantes como grandes incentivadores e financiadores das artes, a política aqui aplicada, inclusive a cultural, também é responsável pela imposição de uma identidade única, hegemônica, dominadora e opressora.

Então, a história da arte brasileira pode ser entendida como fruto da tensão pelo embate entre a manutenção de identidades culturais diversificadas, frente à hegemonia da herança da modernidade europeia, ou como ocorre na contemporaneidade, com a expansão da sociedade de consumo norte-americana no mundo neoliberal do mercado globalizado, em constante conflito com identidades dos povos dominados, escravizados ou imigrantes¹⁰.

O Brasil, não possuindo meios de produção, está sujeito à imposição de interesses dos países industrializados, e suas corporações econômicas transnacionais, inclusive no meio artístico. Na crítica "Arte e burocracia", de 1967, Mário Pedrosa diz que o "Brasil é assim, o único país do mundo que reconhece duas espécies de arte,

uma 'acadêmica' ou 'clássica' e outra moderna" (PEDROSA, 1986, p. 104). Sua crítica propõe a reflexão sobre a confusão na prática artística provocada a partir do duplo investimento da política cultural brasileira que, nos últimos anos da década de 1960, concedia prêmios de viagens e bolsas para o exterior em dois salões de arte distintos e divergentes, mas que permitia aos artistas concorrerem em ambos¹¹. Talvez porque nesse período fosse necessário responder com investimentos à produção "acadêmica", para a elite que sustentava a política interna, ao mesmo tempo em que o país deveria parecer "moderno" para as conexões internacionais, mas, ainda assim, discriminatório a produções artísticas que não se enquadrem em suas regras. O próprio Pedrosa afirma que os "artistas jovens (não apenas de idade) e revolucionários dos nossos dias estão marginalizados, conservados bem a distância dela [a arte], enquanto burocratas, confinados no seu isolamento, tratam de montar ali uma arte oficial, a seu gosto e pequena dimensão", e com isso especula sobre os interesses oficiais que classifica como "fora do compasso da atualidade, indiferente ou estranho ao que se faz hoje no Brasil de mais arriscado, de mais vivo e de mais... brasileiro"

Em meados da década de 1980 a função de "montar ali uma arte oficial" e indiferente ao que se produz de "mais vivo e de mais... brasileiro", migra do aparato estatal para outros os agentes, desta vez ligados ao mercado, que criam, também isoladamente, as novas regras para a arte brasileira. São agora os jornalistas e dirigentes de instituições culturais no Rio de Janeiro e São Paulo¹² quem investem na inserção de artistas brasileiros na tendência do mercado internacional chamado de Transvanguarda¹³, ou o retorno à pintura¹⁴, investimentos que resultam na exposição "Como vai você geração 80", no Parque Lage, Rio de Janeiro¹⁵. Mas Ricardo Basbaum esclarece que o corpo teórico formulado por Bonito Oliva, crítico italiano criador da transvanguarda, foi gerado a partir da produção de seu país e, devido ao seu amplo e rápido destaque, foi estendido a outras tendências internacionais da nova pintura (BASBAUM, 1988).

Em outras palavras, novamente o Brasil absorve tendências que lhe são estranhas através da invenção intencional de uma situação que lhe aproxima da produção internacional dominada

pelo mercado. A história da arte brasileira absorveu facilmente os preceitos ditados por Oliva e relegou ao esquecimento parte da produção "mais viva e (talvez) mais... brasileira" de toda a década. Marcia X, artista performática atuante na década de 1980¹⁶, disse que o problema é a incompreensão que existe no meio das artes plásticas, o descrédito que existe no Brasil em relação à performance, à arte política das minorias e que "é preciso lembrar que a geração 80 não produziu somente pintores. É que junto com os pintores o mercado de arte se fortaleceu, e fez surgir essa versão oficial da década" (MÁRCIA X, 2001)¹⁷.

Essa prática invencionista de regras, adotada pelos agentes das instituições culturais no Brasil, é implantada pela monarquia absolutista portuguesa e permanece na contemporaneidade, como se fosse um DNA que passa como herança do Estado para a sociedade, ou do financiamento estatal para o mercado - através do desmanche dos serviços públicos, desde o governo Collor de Mello, e da criação das Leis de incentivos fiscais que afastam a arte oficial do gosto e dos interesses do governante para jogá-la no seio do mercado. A história da arte brasileira relacionada às políticas culturais oficiais é a história do controle da produção, manipulação e circulação de bens simbólicos que visam a manutenção do poder sob o domínio político e cultural de uma elite conectada com interesses internacionais, que oficializa a arte que lhe interessa e marginaliza qualquer tentativa de diferença.

Talvez o melhor exemplo dessa prática tenha sido a política adotada pela ditadura militar, depois do golpe de 1964. Se por um lado o governo militar implanta a censura e a repressão à produção ideologicamente contrária ou crítica ao regime opressor, por outro foi o regime militar um grande financiador da arte brasileira. É nesse período que é criado - como já havia acontecido na ditadura anterior, a de Vargas - o aparato institucional, e a dotação orçamentária, que até hoje dita as regras da política cultural no Brasil, instituições como a FUNARTE, EMBRAFILME, Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, Pró-Memória, que, ainda sobreviventes ou remodeladas em outras siglas (juntamente com outras entidades oficiais criadas posteriormente), também permanecem na estrutura do Estado brasileiro.

Se não é possível afirmar que os governantes da ditadura militar eram intelectuais preocupados em criar incentivos estatais para a produção artística, podemos especular que a criação desse aparato visava a utilização da produção de bens simbólicos para a legitimação do poder constituído. No discurso proferido pelo presidente Médici¹⁸ sobre a economia brasileira, no início de seu governo, ele afirmou ser muito simples a política econômica dos militares, resumindo tal pensamento na frase “os ricos devem ficar mais ricos para que, por sua vez, os pobres possam ficar menos pobres” (Departamento de estudos MB-75, p. 121 apud ORTIZ, 2001). É possível transpor esse pensamento para a política cultural da ditadura militar, aliás, para uma analogia mais razoável, temos no Manual Básico da Escola Superior de Guerra as diretrizes do tratamento dado aos meios de comunicação, ditando que quando estes forem “bem utilizados pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento da Expressão Política; [mas quando] utilizados tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo”¹⁹. Renato Ortiz diz que, para a cultura brasileira, a Lei de Segurança Nacional não detinha apenas o poder de repressão, mas interessava-se no desenvolvimento de uma determinada produção cultural submetida à razão do Estado, reconhecendo as relações de poder na produção cultural e entendendo a produção cultural como benéfica quando circunscrita no poder autoritário (ORTIZ, 2001, p. 116).

A ditadura militar fortaleceu, economicamente, a elite brasileira e ampliou o aparato institucional para controle ideológico dos meios de comunicação, e fez o mesmo com a produção cultural, transformando a produção artística em aparelho ideológico para manter o conformismo na população e, com isso, atingir sem muito esforço a manutenção do poder político.

Embora em ambiente hostil, artistas promoveram a resistência no seio das instituições culturais, como Artur Barrio que lançou em 1969 seu “manifesto contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte (Manifesto Estética do Terceiro Mundo)”. Contra, portanto, o sistema de arte e suas categorias, considerando-as uma imposição aos artistas latino-americanos, Barrio considerava sua situação econômica particular

e dos artistas como um todo, quando dizia que “no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros para nossa, minha realidade, num aspecto sócio-econômico de 3º mundo (América Latina inclusive)”, e, ainda, avaliando a imposição do uso de material ao dizer que “devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que eu contesto”, lança sua proposta libertária, afirmando que “... a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre”. E acrescenta num manifesto escrito à mão distribuído na abertura do II Salão de Verão, em 1970, que os Salões estão “desestimulando novos valores e revelando o que já deixou de existir há muito tempo” (BARRIO, 2000).

Para ele a utilização de materiais caros e convencionais em trabalhos artísticos representava a continuidade dos “serviços” da arte ao gosto das elites, e em contraponto propõe materiais baratos e perecíveis para problematizar a questão econômica na arte. Fernando Cochiarale (2000, p. 17-18-19) explica que “a partir da crítica a essa realidade socioeconômica, étnico-política e estética Barrio deduz, com uma clareza rara na arte brasileira, o eixo fundamental de sua singular poética: conspirar contra o gosto das classes dominantes - no campo em que essas exercem seu poder cultural e operatório (poder assentado na crença da existência de um campo verdadeiro e puro da arte) - pela utilização de materiais precários e perecíveis, colhidos nos rejeitos de nossos trânsito no fluxo da vida”. “Trouxas de carne”, situação proposta por Artur Barrio para o evento “Do corpo à terra”²⁰, é composta de pedaços de carne e ossos embrulhados em trouxas de pano espalhadas em espaços públicos, segue o princípio da transcendência da natureza cotidiana na qual se origina para a transposição de resquícios dessa vivência para o mundo da arte, onde, segundo Cochiarale (2000), eles perdem a conotação da propriedade física, visual e, por vezes, olfativa para assumir um estatuto crítico.

Para sua conspiração contra o gosto das elites, Barrio vai às ruas e intervém no cotidiano das cidades sem perguntar às pessoas se é isso que elas queriam, age a partir da sua percepção da realidade, inclusive a econômica, usando os rejeitos da sociedade de consumo para fazer seu trabalho em relação direta com a sociedade.

Paulo Herkenhoff diz que a atitude de Barrio sustentou dois debates: o primeiro pela liberdade de expressão na ditadura e o segundo contra a desigualdade de expressão no capitalismo (HERKENHOFF, 2000, p. 26).

A consciência dos efeitos da economia mundial na economia e na produção artística latino-americana, somado aos aspectos socioeconômicos dos artistas brasileiros, é o que impulsiona o manifesto de Barrio, uma declaração da existência de imposições econômicas externas à arte e ao contexto da arte brasileira, inclusive das indústrias de materiais, ele reconhece a interferência na crítica, nos juris, nas premiações, e nos salões que mantém a classificação e distinção das categorias das artes plásticas em pintura, escultura, desenho e gravura²¹; e a contestação política, reflexão crítica das relações de poder, ou mesmo proposições provocativas à reação e enfrentamento feitas direto ao público (como: 'lute', "go home" ou 'crie seu espaço de liberdade') impulsionam a experimentação poética dos artistas plásticos²², distanciam a produção brasileira da filiação à obra dos chamados 'mestres' consagrados pela história da arte universal²³; e, assim, os artistas, os críticos e o público criam condições para que o ambiente artístico brasileiro subverta o interdito oficial e funcione como espaço vivo de debate e circulação de ideias, bem como de resistência política e cultural²⁴.

A EMERGÊNCIA NEO-CABANA

Na Amazônia a situação é agravada pelo isolamento histórico da região, o reflexo da segregação colonial e imperial também atinge a arte, que importada para o deleite da elite é negada à maioria da população. João de Jesus Paes Loureiro afirma que do ponto de vista oficial da classe dominante sobre a cultura amazônica, e "refletindo a separação qualitativa entre o alto e o baixo, [a visão oficial] tem entendido rigidamente como alto a produção alienígena e, como baixo, a produção local, regional" (LOUREIRO, 1985). E explica que no período da borracha, ápice na economia regional, consagrou-se esse modelo que legitima o 'importado' como boa arte, relegando a produção local à sua própria sorte na luta por sobrevivência e afirmação. Esse entendimento chega aos anos de 1980 como o que

Paes Loureiro chama de 'história trágica de uma queda', que instituiu a marca da elite em depressão psicossocial, a história de uma tristeza generalizada pela perda do refinamento artístico que o declínio econômico trouxe como consequência.

Olhando de uma outra perspectiva, Osmar Pinheiro Junior afirma que o isolamento cultural da região em relação à produção artística brasileira, ou mesmo de outro país, criou "formas agudas de esquizofrenia cultural", pois na Amazônia "discutia-se questões de arte, sem obras, e caminhos sem referenciais, movimentos de arte sem cronologia ou seja, sem história" [sic], resultado da "prática de uma elite sequiosa de diferenciação cultural, [que] determinou uma forma de estagnação cujas consequências se fazem sentir ainda hoje". Para ele, a história da arte amazônica é culturalmente dependente de modelos externos, uma "sucessão de episódios isolados sem nenhuma organicidade" (PINHEIRO JR, 1985).

Osmar Pinheiro percebe nas coloridas pinturas de fachadas de casas, de embarcações, e em toda a produção de cultura na mestiçagem amazônica, a revelação de "condições particulares de uma outra ordem, onde não existe mercado de arte, onde o suporte da obra é a casa, o barco, o boteco, o papagaio, o brinquedo. Onde o artista são todos [...]. Onde arte e trabalho são parte de um mesmo movimento cuja razão é o afeto; que quatro séculos de violência colonizadora não foram capazes de destruir" (PINHEIRO JR, 1985). Paes Loureiro acrescenta, ainda, que essa produção subalterna é nossa contracultura, forma de resistência. É uma inversão na ótica da exploração, já que propõe a apropriação da herança cultural do colonizador para que se 'capture o capturante', e a região passe "a ser vista por dentro, como quem olha 'da região', e não como quem, mesmo de dentro, olha 'a região'" (LOUREIRO, 1985).

Em outras palavras, a segregação, que foi marca da origem colonial, ainda é percebida como um colonialismo interno há cerca de vinte anos atrás, tanto na política cultural do Brasil pós-ditadura militar, quanto na historiografia regional que legitima a versão da decadente elite local.

A possibilidade de resistência cultural se apresenta, senão na hipótese improvável de se tornar pura, ao menos na consideração das nossas relações com a natureza, ordem social

e seus símbolos, que nos livra da mordida dos cânones modernistas e nos alforria daquilo que nada acrescenta. E, assim, fazer soar a voz dos marginalizados no processo controlador de desenvolvimento regional. No nosso caso, no Grupo Urucum, entendo como um voltar-se pra si que não exclua um expandir-nos para os outros, que entendo como questionamento à autonomia moderna na instituição arte, percebida pela população como pertencente a um espaço separado e sem comunicação com outras esferas da vida, o que afasta a arte da sociedade para outro mundo onde a arte quer bastar-se em si mesma, essa separação a torna entorpecente e inofensiva. Aliado a ações que visem a consciência de existência e possa contribuir com a mobilidade social de capacidade transformadora.

Macapá, capital do Estado do Amapá, ainda hoje não possui espaços físicos que lhe possa garantir um circuito de arte consolidado, apenas a galeria do SESC funciona regularmente e não há nenhum museu de arte; tem, ainda, uma escola de artes plásticas que funciona com cursos livres de ensino de técnicas; outra de música, e o curso de licenciatura em artes visuais da Universidade Federal do Amapá²⁵. Situa-se, geograficamente, na Amazônia oriental, na foz do rio Amazonas, sendo conhecida por ser a única cidade brasileira cortada pela linha do Equador.

Urucum é palavra da linguagem indígena, *uru'ku*, 'vermelho', cuja polpa é usada como pigmento, e também evoca rituais dos povos indígenas, ditos primitivos, porque com ela se faz sulcos cor de sangue na pele e que é, ao mesmo tempo, identidade e diferença de quem pinta o corpo: para a guerra ou para a festa.

Quando em 1996 eu fui para o Amapá, o Grupo Urucum já existia, minha integração ao grupo acontece em 2001, quando retornava novamente para a cidade, depois de passar uma temporada no Rio de Janeiro. Particpei de alguns debates no atelier de trabalho do grupo, onde discutimos sobre a política cultural do Amapá, as questões propostas na produção individual dos membros do grupo, inclusive na minha, e sobre a realidade da cidade de Macapá²⁶. O grupo, que havia se formado como alternativa solidária para realização de propostas individuais, na perspectiva de formação de mercado, experimentava a criação coletiva em

esculturas/monumentos, marcos comemorativos em Macapá e Kourou, na Guiana²⁷, e planejava uma ação para a 'esquina das andorinhas'²⁸, no centro de Macapá.

Da realidade local, e do debate público sobre as consequências do fenômeno natural da migração das andorinhas que param na cidade durante sua rota migratória, e afetam a vida urbana, fizemos uma ação: ocupamos a 'esquina das andorinhas', cruzamento das avenidas Padre Júlio Maria Lombaerd e Cândido Mendes, espalhando penicos coloridos pelos quatro cantos das duas vias. Éramos "Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar" (título do trabalho). Chegamos vestindo uniforme preto com touca de natação, meias brancas e óculos de descanso, no mesmo momento que iniciou o "balé" do pouso das andorinhas na rede elétrica, passamos a noite toda velando o descanso dos pássaros e movimentando cores na esquina, andando, dançando e mudando de posição para procurar o melhor lugar para acertar no alvo do penico a mira dos projeteis fisiológicos das andorinhas, a merda que gera o debate entre os ambientalistas e o poder público e tanto incomoda o comércio e agências bancárias localizadas na esquina.

Nossa presença e a falta de reconhecimento de objetivos práticos para aquela movimentação em torno das andorinhas resultou em interpretações diversas no público passante, e tensões que por pouco não resultaram em conflito. Tensão com o poder político-econômico, ao ser interpretado como ação da administração pública ou do comércio para afastar - ou matar - as andorinhas e seus dejetos da área comercial²⁹. Poética e política confundem-se na ação que provoca a reação popular ao poder constituído, e que quer transformar merda em orvalho e proporcionar o encontro da felicidade, a felicidade de presenciar a revoada das andorinhas, de parar na esquina para ver o que acontece, de reconhecer o diferente, de movimentar objetos coloridos pelos prédios cinzentos. Criamos um evento, uma tragédia - no sentido sociológico de quebra da rotina - que permitiu o deslocamento da percepção de alguns dos próprios habitantes sobre a realidade de Macapá.

Mário Pedrosa (1986, p. 87) identifica a integração da arte na vida social como o problema em

questão, e a integração do homem ao seu trabalho e às relações sociais implícitas nesse processo, com isso cria a possibilidade da arte se afastar do circuito oficial -dos seus agentes e da lógica do mercado -, para integrar-se na coletividade, dissolvendo o artista e a autoria da obra de arte na sociedade. Buscamos essa situação de inserção no corpo social, em outras palavras, podemos até veicular os registros dos trabalhos em instituições culturais, mas as ações desenvolvidas pelo grupo visam atingir diretamente a população e suas questões, e assim colocamos nosso trabalho no debate [embate] das tensões da natureza do lugar em que vivemos.

A população e seus anseios é a questão do "Mensagens vazias"³⁰, realizado a partir do convite para uma intervenção na sala de experimentação da Casa das Onze Janelas³¹, o grupo aceitou fazer um trabalho para o Museu, desde que não fosse uma obra, mas os registros de uma proposta de ação relacionada à vida amazônica, e para realização nas duas capitais da foz do rio Amazonas³².

Trabalhamos com a ideia de evento, e mais especificamente da festa, mas na fissura temporal, na passagem... onde não podemos definir exatamente em que ano estamos. Nos instalados próximo à Fortaleza de São José de Macapá, durante a passagem de ano, de 2002 para 2003, abordávamos as pessoas pedindo que escrevessem seus desejos em pedaços de papel para colocar esses bilhetes em garrafas que foram lançados ao rio Amazonas. Integrada a essa ação criamos uma instalação/intervenção com garrafas vazias na área de Santa Inês durante a maré seca, também levada pelo movimento de maré³³.

O real e a representação são parte do jogo proposto pelo grupo. Se a arte sintetiza emoções através de sua representação, convocávamos todos a exporem suas emoções ao escreverem seus desejos, e com isso lembrarem os motivos que os fazem desejar. O sentimento não é mais escamoteado, está todo aqui no momento do agora! Dessa forma não emolduramos representações, mas engarrafamos as emoções da população em um escambo onde a arte está no campo da vida - não se trata de trazer a vida para a arte, mas confundi-las - e ao se completarem caminham para o domínio do real e não mais da representação³⁴. A postura é

inversa à garrafa do gênio que surge da fumaça para realizar seus desejos, aqui você os coloca nas garrafas, as garrafas vão para o rio e é você quem pode realizá-los.

Richard Huelsenbeck, no manifesto Dada de 1918 [sic], apontava para a necessidade de uma prática cultural de caráter libertária no seio da sociedade, para ele "a arte, para sua execução e desenvolvimento, depende do tempo no qual vive", e que a arte maior será aquela que apresentar conteúdos conscientes dos múltiplos problemas de seu tempo, "aquela que se fará sentir como sendo sacudida pelas explosões da semana precedente, aquela que tenta se recompor depois das vacilações da noite anterior", pois para ele os artistas são um produto de sua época, e "os melhores e mais insólitos artistas são aqueles que a qualquer momento arrancam pedaços do próprio corpo, do caos da catarata da vida e os recompõe".

Na experiência coletiva a arte se aproxima das questões cotidianas daqueles que se envolvem no trabalho, e por isso mesmo tende a atingir diretamente a vida dos membros da comunidade e tornar-se reflexo da sociedade em contrapartida da ideia de arte como produto de gênios criadores que vivem em um mundo inalcançável aos 'seres comuns'. A concepção é da arte com função social, como pregava Huelsenbeck, em contrapartida da doutrina da arte pela arte, que Benjamin identifica como antecessora da 'teologia negativa' da arte - sob a forma de arte pura, que rejeita toda função social e determinação objetiva (BENJAMIN, 1994, p. 171), e ele mesmo já havia dito, em relação às práticas dadaístas, que "o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais do que a (representação pela) pintura" (*Id.*, p. 128).

À formulação de exigências revolucionárias na política artística, que Benjamin propõe na introdução de 'A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica' (*Id.*, p. 166), e que já estavam no manifesto dadaísta, encontra ressonância em Jean-Jacques Lebel, que aponta com a possibilidade de falar de arte e política em termos dionisíacos. Sem importar-se se é uma formulação legítima, ele conceitua anarco-dadaísmo como 'um sentimento de alegria que faz dançar'. Para ele é necessário dadaizar "o discurso e a ação revolucionários, conferindo-lhes um corpo" (LEBEL, 1998). Lebel reclama do 'reino da

ordem mortífera', com que chama a calma absoluta, a glaciação, provocada pela submissão resignada obtida por narcose medial, e aponta o incentivo musical, poético, artístico e filosófico à dança (no sentido anarco-dadaísta) como alternativa à imobilidade social, "de modo que essa [sociedade] possa recomeçar a dançar os próprios desejos, em vez de nega-los ou militariza-los" (*Id.*).

Mesmo que a história da arte, o manifesto dadaísta ou os textos de Lebel sejam desconhecidos da maioria dos integrantes do Grupo Urucum, o debate público, a mobilidade social e outros preceitos artísticos estão presentes nas ações do grupo, bem como a intensão de agir no seio da sociedade e de que nossos trabalhos tenham ressonância social. O que me faz acreditar que nossa produção é uma produção de resistência política e cultural.

NOTAS

1. Texto escrito em 2005, conforme o autor, "não terminado e não publicado". Enviado em 14 de fevereiro de 2012, como opção de publicação para o livro "Amazônia, lugar da experiência - processos artísticos da região Norte dentro da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA (Belém: Edufpa, 2013), organizado pelo artista, curador e professor Orlando Maneschy, juntamente com o texto "Güera". Este último, pela escolha editorial, fora publicado no referido livro, deixando acordada a publicação do presente ensaio em outro momento oportuno. Acreditamos que o Dossiê Amazônia da Revista Arteriais seja ambiente significativo para a presença dos posicionamentos e atuações de Arthur Leandro sobre o sistema da arte brasileira/amazônica, além de contribuir para a disseminação do seu legado. Razão pela qual os editores da revista compreenderam a importância deste ensaio na presente coletânea sobre a arte na Amazônia.

2. Me interessa a análise sobre a produção coletiva, mesmo sabendo da prática de outras estratégias de agenciamento dos integrantes do grupo.

3. E também nas duas participações do Grupo no "Dia do Nada", em 2003 e 2004, com os trabalhos "Estamos em pleno rio-mar... Doido espaço... Estamos em pleno rio-mar... Dois infinito..."; e "Farofa de ovo - ou Tudo o que há no rio, nada!", respectivamente.

4. A convite para intervenção na Casa das 11 janelas - Museu de Arte Contemporânea do Pará, o trabalho foi pensado e realizado para uma intervenção, para a qual fomos convidados e que nunca aconteceu.

5. Proposição para o projeto de intercâmbio INTERFACES, da EBA/UFPA com o Réseau L'Age d'Or, o Grupo Urucum participa a partir da argumentação de que minha pesquisa para doutoramento naquela escola tratava da poética do coletivo do Urucum e não caberia uma proposição individual se meu trabalho era no Grupo.

6. Para mim é difícil especificar qual é a pessoa que fala, a do singular ou a do plural, e para usar a alegoria poética: me imagino como um peixe na pirapora>>> pira=peixe, pora=salto>>>. Como quem salta para encontrar sua singularidade fora do coletivo (o plural) e novamente mergulhar na massa social líquida tentando analisar aquilo que percebeu tanto na convivência coletiva quanto na singularidade do salto que realizou na tentativa de vencer a corrente do rio, na contracorrente.

7. Entre 1808 e 1810 o governo lusitano promove a abertura dos portos às nações amigas; revoga as proibições à manufatura; cria instituições como escolas de medicina na Bahia e Rio de Janeiro, academias militares e intendência de polícia, entre outras.

8. Que passa a funcionar a partir de 1826.

9. Marx e Engels, no Manifesto do Partido Comunista, apontavam, alguns anos depois, a necessidade de expansão de mercados para a produção industrial, que revoluciona constantemente a tecnologia de seus instrumentos de produção e arremessa todas as nações para a torrente da civilização, dizem ainda que, para a inserção no seio da chamada civilização, a burguesia obriga "todas as nações [...] a adotarem o [seu] modo de produção", imposição que identificam como o projeto de reprodução das relações burguesas por toda parte, para assim conquistar a terra inteira" (MARX; ENGELS, 2002, p. 28-32). O Manifesto do Partido Comunista se refere apenas aos meios de produção de bens e de capital, mas facilmente podemos projetar esse universo para a produção artística e cultural, pois, para Antonio Gramsci, o conceito de hegemonia

caracteriza a liderança cultural que garante a dominação, considerando que os mundos imaginários funcionam como matéria espiritual para se alcançar um consenso reordenador das relações sociais, conseqüentemente orientado para a transformação, ele explica que as formas históricas da hegemonia nem sempre são as mesmas e variam conforme a natureza das forças sociais que a exercem. Sérgio Buarque de Holanda exemplifica o caso brasileiro ao dizer que a tentativa de implantação da cultura europeia no extenso território e em condições naturais hostis está nas raízes do Brasil, e que somos desterrados na nossa terra, e, ainda, pergunta se podemos representar as formas de convívio, instituições e ideias das quais acreditamos que somos herdeiros.

10. O manifesto do partido comunista prevê a globalização do mercado para a manutenção do sistema capitalista, que traz em si as relações de domínio, subordinação e dependência, pois os instrumentos de produção de bens e o conhecimento tecnológico que impulsiona o progresso, inicialmente posse exclusiva da burguesia, que Marx e Engels criticavam, e que permanecem sob o domínio de uma elite econômica agora representada pelas corporações transnacionais na economia neoliberal, cujos interesses de mercado passam a interferir em todas as instancias de decisão, inclusive nas políticas nacionais, em escala mundial.

11. O exercício do sistema já criou mesmo a aberração. Como? Permitindo a um participante do Salão acadêmico [...] no dia seguinte apresentar-se ao salão "moderno" e ganhar neste o grande prêmio de viagem cobijado. Assim reconhece-se oficialmente a possibilidade de um sujeito, já consagrado como artista "acadêmico" ou "clássico" ser meses depois consagrado como artista "moderno" (PEDROSA, 1986, p. 104).

12. Em São Paulo, Sheila Leirner defende uma geração feliz no Estado de São Paulo. No Rio de Janeiro, Roberto Pontual, autor do opúsculo *Explode Geração!*, encomendado pelo galerista Thomas Cohn, apresentava os jovens artistas no contexto do pós-modernismo internacional e da abertura política brasileira, situando-os como opositores do "isolacionismo e do autoritarismo conceitual da geração precedente"(1984). No O

Globo, Frederico Morais dava seqüência a uma série de artigos, que vinha escrevendo desde 1982, difundindo as teorias do crítico italiano Achille Bonito Oliva, mentor da transvanguarda e interlocutor do neoconservadorismo artístico no cenário internacional.

13. As exposições Europa 79, Bienal de Veneza, Documenta 7, e Bienal de Paris (1) difundem a transvanguarda e dão impulso ao mercado internacional de arte nos fins dos anos 70 e início dos anos 80.

14. O Retorno à Pintura enquanto "última tendência da arte contemporânea" – tal como na ocasião chegou a ser festejado pela crítica – representou mais do que uma confissão do mercado quanto a sua limitação para continuar absorvendo as transformações da linguagem da arte contemporânea que havia décadas vinham sendo promovidas por sucessivos movimentos vanguardistas. Em verdade, o Retorno à Pintura foi um movimento artístico e teórico representativo de diversos grupos de artistas, críticos e acadêmicos defensores de uma cultura pós-moderna opositiva à cultura do chamado alto modernismo (...) De fato, analisando as edições da Bienal de São Paulo de 1983 e de 1985, além da mostra "Como vai você, Geração 80?", realizada no Rio de Janeiro em 1984, chega-se facilmente à constatação de que esses eventos não apenas introduziram o fenômeno do Retorno à Pintura e sua estética anti-historicista como símbolos da "chegada" do pós-modernismo no Brasil, como também serviram para propagar na órbita do mercado de arte e do mecenato institucional do país a "pirâmide da felicidade" em que havia se transformado mundialmente aquele fenômeno (REIS, 1998).

15. Participam da exposição: Antônio Dias, Cildo Meireles, Ivens Machado, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson, Roberto Magalhães, Sérgio Romagnolo, Tunga e Victor Arruda.

16. Uma entre tantos esquecidos pela história da arte oficial dos anos 80, como, apenas no contexto carioca: "Alex Hamburger", "Dupla especializada", "Grupo A Moreninha", "Aimberê Cesar" e outros.

17. X, Marcia. Entrevista datada de 2001. Disponível em: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=5&sText=3>

18. CNN, Para além de cidadão Kane. Videodocumentário. Londres: CNN, 1992.

19. Como no conceito de Gramsci, o controle serve para obter a hegemonia, que leva à liderança, que garante a dominação cultural, que funciona como matéria espiritual para se alcançar um consenso (re)ordenador das relações sociais.

20. Realizado no Parque Municipal de Belo Horizonte, em abril de 1970. "O evento Do Corpo à Terra durou três dias, durante os quais foram realizadas ações, rituais e celebrações tais como a queima de animais vivos por Cildo Meireles, a explosão de granadas coloridas por Décio Noviello, o lançamento de 'trouxas ensanguentadas' por Barrio num ribeirão que corta a capital mineira, a queima de faixas de plástico com napalm por Luiz Alphonsus, trilhas de açúcar na terra por Hélio Oiticica ou o emprego de carimbos com frases de impacto por Teresa Simões. O crítico Francisco Bittencourt referiu-se a esse grupo de artistas como Geração Tranca-Ruas, e Frederico Morais, organizador do evento, no texto Contra a Arte Afluente: O Corpo É o Motor da Obra (Revista Vozes, 1970), afirmava: "O artista hoje é uma espécie de guerrilheiro" (MORAIS, 1991).

21. E que hoje podemos acrescentar a fotografia, o vídeo e demais meios eletrônicos absorvidos sob o novo termo de Artes Visuais.

22. Se não de todos, ao menos de parte qualitativa e quantitativamente relevante de artistas atuantes nesse período. Ações e trabalhos classificados como 'de resistência' foram realizados por artistas desde a implantação da ditadura militar brasileira, e da sua política cultural autoritária. Antônio Manuel faz, em 1968, "Imagens da violência", em referência direta às imagens de conflitos entre a sociedade civil e o governo militar, um ano antes Carlos Zilio havia exposto "Lute (Marmita)", uma marmita de alumínio, objeto do cotidiano de operários e outros trabalhadores assalariados, com um rosto anônimo em papier maché e coberta com um filme plástico com a inscrição: LUTE. "Do It Yourself: freedom Territory" (1968) [Faça você mesmo: território de liberdade], de Antônio Dias, apresentada no Museu Nacional de Arte Moderna de Tokio, demarcações de espaços quadrados demarcados no chão com adesivos ou plotagem de um metro de comprimento, formando um retângulo de 6x4 m., nos dá várias

possibilidades de significações, inclusive a de provocação ao público do museu. Para fora do circuito oficial da arte, mas nem por isso fora da crítica ao sistema, Cildo Meireles veicula seus trabalhos em meios cotidianos e oficiais de uso popular. Assim são suas "Inserções em circuitos ideológicos" - uma operação provocadora da ordem pública, interferência nas estruturas que simbolizam e garantem o poder estabelecido. Em 1970 realiza o "Projeto coca-cola" - garrafas de coca-cola com a inscrição "yankees go home", em branco, frase que somente era vista quando as garrafas estavam cheias do refrigerante símbolo do poder do Imperialismo norte-americano. A mesma garrafa que difundia o império capitalista divulgava - como uma imprensa oculta - a mensagem anti-imperialista, da mesma forma a mensagem "Quem matou Herzog?" carimbada em notas de cruzeiro de baixo valor agia contra a violação dos direitos individuais na ditadura. Na mesma direção provocativa, Carlos Vergara apresenta a obra "Fome" (1972) na 'EX-Posição', com as letras da palavra FOME escritas com grãos de feijão sobre algodão umedecido. Os grãos germinam e as letras se misturam, entrelaçam e perdem a forma original não podendo mais haver a leitura da palavra, referência direta ao slogan dos governos militares "em se plantando, tudo da".

23. Através do estudo dos códigos de representação de artistas consagrados para depois atualiza-los, adapta-los à temáticas locais, subverte-los, contesta-los etc., procedimento moderno de produzir arte referendada na própria (história da) arte - arte pela arte.

24. Tanto quanto nas artes cênicas e na música.

25. Criado em 1991 como licenciatura plena em Educação Artística do Núcleo de Educação de Macapá - NEM/UFPA.

26. Como o grupo é formado pelas pessoas que dividem o espaço de trabalho naquele local, e eu não ocupei o espaço físico do Urucum para o desenvolvimento das minhas propostas individuais, a mim passou despercebido o momento em que fui reconhecido como parte integrante da comunidade.

27. Encomendas oficiais por parte do governo estadual para esculpir totens, na realidade marcos-monumento, com elementos da cultura

amazônica na estação rodoviária de Macapá em 1999, e em 2000 para um entroncamento rodoviário entre Kourou e Cayenne, que é o símbolo da integração entre o Amapá e a Guiana, Brasil e França. Existe um outro inacabado em Laranjal do Jarí, de 2002–03.

28. Cruzamento das avenidas Padre Julio Maria Lombaerd e Cândido Mendes, na área comercial de Macapá. É uma espécie de parada de descanso na rota migratória das andorinhas, fenômeno natural que gera um debate constante na cidade, inclusive de saúde pública, por deixar resíduos fecais nas vias públicas.

29. Raoul Vaneigem trata da familiaridade entre a vida cotidiana e aquilo que a destrói, e diz que existe um momento definido historicamente, pela força e fraqueza do poder, de superação nessa relação, e que a superação está na realização do projeto de liberdade individual, construído pela subjetividade e espontaneidade, o modo de ser da criatividade, que é um estado de subjetividade. Para ele a poesia é a organização da espontaneidade criadora que a difunde no mundo e gera novas realidades, gesto revolucionário por excelência. VANEIGEM (2002).

30. Concebido em conjunto com a poeta Josete Lassance.

31. Museu de Arte Contemporânea do Pará. O convite partiu da curadora Rosely Nakagawa, consultora do Museu.

32. Não sabemos os motivos pelos quais esses registros nunca foram expostos na sala para o qual foi concebido a convite do próprio museu.

33. Aqueles que aceitavam a sedução do grupo terminavam por compartilhar seus desejos com outros desconhecidos, misturando pedidos, vontades e desejos íntimos aos desejos também secretos de todos os outros. Independente de credos, origem social ou étnica, os transeuntes transformaram os garrafões numa grande integração dos anseios do povo de Macapá.

34. Claude Lévi-Strauss observa na arte dos Caduceus uma operação diferenciada dos estudos artísticos europeus, de percepção e representação (inclusive a mimética) do real, os caduceus, como a maioria dos povos autóctones, pinta, ou grava em tatuagens, sobre o corpo em carne e osso – diretamente no real. Da observação straussiana

Mario Pedrosa reflete sobre a diferença de atitude entre os povos (ditos) primitivos e a concepção de arte europeia: a tradição artística ocidental tende a representação do real, enquanto a manifestação e manipulação simbólica das sociedades tribais intervém no corpo, no real (PEDROSA, 1986, p. 222).

REFERÊNCIAS

BARRIO, Artur. Manifesto da estética do terceiro mundo. In: LENZ, André & BOUSSO, Daniela (Org.). **Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/2000.** Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM–RJ, MAM–BA, Paço das artes, 2000.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas. **Gávea Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, n.6. Rio de Janeiro. PUC–RJ, 1988.

BARROS, Aidil J.P. & LEHFELD, Neide A. de S. **Fundamentos da metodologia.** São Paulo: McGraw–Hill: 1996.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas:** magia e técnica, arte e política, Vol. I. São Paulo: Brasiliense. 1994.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas:** estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Barcelona, Mexico: Paidós. 2001.

CNN, Para além de cidadão Kane. Vídeo–documentário. Londres: CNN, 1992.

COCHIARALE, Fernando. Arte em trânsito: do objeto ao sujeito. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (Org.). **Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/2000.** Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM–RJ, MAM–BA, Paço das artes. 2000.

FREIRE, Paulo. **Cartas à Guiné Bissau.** Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1978.

HERKENHOFF, Paulo Barrio – liberdade, igualdade e ira. In: LENZ, André & BOUSSO, Daniela (Org.). **Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/2000.** Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM–RJ, MAM–BA, Paço das artes. 2000.

LEBEL, Jean–Jacques. Dadaizar a sociedade. In: **Revista Libertária.** São Paulo: Imaginário, janeiro de 1998.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Porto Alegre: L & PM. 2002.

MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Por uma fala amazônica. In: FUNARTE. **As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional**. Rio de Janeiro/Belém: FUNARTE/SEMEC. 1985.

PEDROSA, Mario. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PINHEIRO JR., Osmar A visualidade amazônica. In: FUNARTE. **As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional**. Rio de Janeiro/Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985.

REIS, Ronaldo Rosas. Conformismo pós-moderno e nostalgia moderna. In: **Revista Cyberlegenda**, n.1, Niteroi: UFF, 1998.

VANEIGEM, Raoul. **A arte de viver para as novas gerações**. São Paulo: Conrad. 2002.

X, Marcia. **Entrevista**. 2001. Fonte: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=5&sText=3>

SOBRE O AUTOR

Arthur Leandro (1967–2018) é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará (1992), Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000). Foi professor assistente da Universidade Federal do Pará; colaborador do Instituto Nangetu de Tradição Afro-religiosa e Desenvolvimento Social; coordenador da REATA – Rede Amazônica de Tradições de Matriz Africana. Tática Kisikar'Ngombaria Mansu Nangetu foi artista colaborador da Federação Paraense de Cineclubes; titular do conselho de beneméritos – ACESB Embaixada de Samba do Império Pedreirense; Conselheiro Titular no Conselho Municipal de Política Cultural de Belém; Conselheiro Suplente no Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial/CNPIR – Ministério das Mulheres, Igualdade Racial e Direitos Humanos; Conselheiro Titular no Colegiado de Culturas Afro-brasileiras do Ministério da Cultura; Conselheiro Titular representante das Culturas Afro-brasileiras no Conselho Nacional de Política Cultural do Ministério da Cultura/CNPC-MINC de 2012 a 2015. Com experiência na área de Artes, com ênfase em CULTURA, atuou principalmente nos seguintes temas: culturas afro-brasileiras, arte contemporânea, linguagens visuais, vivências, vídeo e intervenção urbana.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

a) A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser enviados por e-mail (revista.arteriais@gmail.com) à: Editora da Revista Arteriais.

b) A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do mesmo autor e ou coautor para um mesmo número ou em números sucessivos da revista.

c) O(s) autor(es) que tiver(em) seu texto aprovado deverá(ão) enviar à Editoria da Revista uma Carta de Cessão (modelo Revista Arteriais), cedendo os direitos autorais para publicação, em formato eletrônico, em regime de exclusividade e originalidade do texto, pelo período de 2 (dois) anos, contados a partir da data de publicação do artigo na Revista.

d) Os Artigos deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo resumo, abstract, palavras-chave, texto e referências.

e) As Resenhas deverão apresentar entre quatro e seis páginas e as Entrevistas, de dez a quinze páginas.

f) Todos os trabalhos deverão ser enviados anexados ao e-mail revista.arteriais@gmail.com, em arquivo no programa Word for Windows 7.0;

g) Os textos dos Artigos, Resenhas e Entrevistas devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens 2,5;

h) A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

TÍTULO

Resumo com cerca de 08 (oito) linhas, alinhamento à esquerda, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

Três (3) palavras-chaves, alinhamento justificado.

i) Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas e Entrevistas,

a) ARTERIAIS Journal accepts papers in Portuguese, English and Spanish. All the papers might be sent by e-mail (revista.arteriais@gmail.com) to: Arteriais Journal Editor;

b) Arteriais Journal will not accept the submission of more than one paper from the same author and/ or co-author for the same issue or for a successive issue of the journal;

c) The author(s) with an approved paper must send to the Editor of the magazine a Grant Letter (Arteriais Journal model), assigning the publication rights, in electronic format, due to the regime of exclusivity and originality of the text for the term of 2 (two) years, which might be counted after the publication of the paper in the magazine;

d) The articles might have an extension of 12 to 24 pages, including abstract, English and Portuguese, keywords, text and references;

e) The reviews must have four to six pages and interviews must have ten to fifteen pages;

f) All the papers must be sent attached to the e-mail revista.arteriais@gmail.com, in Word for Windows 7.0 format;

g) All the Articles, Reviews and Interviews must be written in Times New Roman, font 12, space 1.5, margins 2.5;

h) The first page of the Articles must contain:

TITLE

Abstract with an average of 08 (eight) lines, aligned to the left, containing field of study, objectives, methodology, results and conclusion. The Abstract must come right after the title and before the main text.

Three (03) keywords, justified alignment

i) A separate sheet must be sent containing the title of the Article, Review and Interview, followed by the identification of the author(s) - full name, institution, function, address mail, phone and e-mail;

seguido da identificação do(s) autor(es) – nome completo, instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

j) Incluir um Curriculum Vitae resumido com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) dos Artigos, Resenhas e Entrevistas.

k) Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

l) As notas dos Artigos devem vir ao final do texto, em espaço simples, fonte tamanho 12 e alinhamento justificado.

m) Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

n) As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor-data, devem ser estruturadas da seguinte forma:

Uma obra com um autor: (BARROS, 2011, p.30)

Uma obra com até três autores: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

Uma obra com mais de três autores: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)

Mesmo no caso das citações indiretas (paráfrases), a fonte deverá ser indicada, informando-se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

o) Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex. Tabela 1, etc.). No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

p) Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. O meta-artigo (template) pode ser visualizado em link da revista. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo

j) Include a brief Resume with no more than 150 words, containing the main activities in the area of the author(s);

k) The texts must be written on a clear and objective way;

l) The notes of the article must come at the end of the text, space simple, font 12 and justified alignment;

m) For the Articles, the quotes with less than three lines must come along with the text between quotation marks, followed by the indication of the reference by the system author-date. The quotations that exceed three lines must be emphasized, font 11, space simple, entry aligned at 4 cm of the margin, to the left, followed by the indication of the reference by the system author-date. In the case of quotations from works in foreign language, they must come according the original reference and may be translated to Portuguese, in the area for the footnotes, if the original language is not Spanish or English;

n) The indications of the references between parentheses, following the system author-date, must be structured according to the following way:

One reference with one author: (BARROS, 2011, p.30)

One reference with until three authors: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

One reference with more than three authors: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)

Even in the case of indirect quotations (paraphrase), the reference must be pointed out, also informing the page(s), even if there is a reference not to the general work, but to a specific idea presented by the author;

o) Tables and charts must be attached to the text, with the proper numeration (ex. Table 1 etc.). The place of the Tables must be indicated in the text;

p) Articles that do not follow the Editorial rules will not be accepted. The meta-Article (template) might be visualized through a link on the homepage of the magazine. At the discretion of the editors, a certain period can be set so that the author(s) can make a revision of the text (corrections of references, quotations, grammar, and spelling). In this case, the failure to follow the deadline and

determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

REFERÊNCIAS:

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

LIVROS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

PARTES DE LIVROS (CAPÍTULOS, ARTIGOS EM COLETÂNEAS, ETC.)

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. Título do Periódico, Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data

TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. Título. Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho.

IMAGENS

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto.

/ or inadequacy of the review may lead to the rejection of the paper for publication.

REFERENCES:

They must be typed simple-spaced, aligned just to the left, following the rules from ABNT, as it follows:

BOOKS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

CHAPTER IN BOOKS (CHAPTERS, ARTICLES IN SELECTIONS ETC.)

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. In: AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial from the work. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

ARTICLES IN JOURNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the Journal, Place of publication, number of the volume, number of the issue, Initial page - last page.

ARTICLES FROM SCIENTIFIC EVENTS ANNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the article. In: NAME OF THE EVENT, number of the event, year of realization, place. Title. Place of publication: Publisher, year of publication. , Initial page - last page.

IMAGES

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. Thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship must be inside the text.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PARTITURAS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF SCORES

A composição deve ser enviada em arquivo PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se mini currículo e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

The composition must be sent in PDF format with the maximum of 5MB. The score must contain the following elements, according to its use: title of the composition, instrumentation, author, date and place of composition, lyricist (if any), tempo markings, compass, dynamics and articulation, and numbering of bars and pages. For compositions using special features or extended techniques, it is recommended to send the leaflet. For works that use audiovisual media, they should be made available in the form of files: MP3 for audio, WMA for video and JPG for figure. These files must have a maximum size of 2 MB. It may also be provided a recording of the composition in MP3 file with maximum size 3 of MB. It is required a mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PORTFOLIO

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF PORTFOLIO

Pede-se que sejam submetidas até 10 imagens, acompanhadas de mini currículo e de um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. Deve acompanhar um arquivo com documento em Word trazendo as miniaturas das imagens contendo, ainda, as seguintes informações para cada imagem: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria. Caso haja dados desconhecidos, fazer uso de s.d., de acordo com a sequência de informações indicadas aqui.

It is required to be submitted up to 10 images accompanied by mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. It is required a document in Word file with bringing the thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship. If there is unknown data, use s.d., according to the sequence of information provided here.

CONTATO

CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: www.ppgartes.ufpa.br/site

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: revista.arteriais@gmail.com

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905

