

Arteriais

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



Dossiê Amazônia II

Arteriais



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

Dossiê Amazonia II

José Denis de Oliveira Bezerra, Orlando Maneschy e Sávio Stoco (Orgs.)

v. 07, n. 12 2021

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

Revista Arteriais, Ano 07, n. 12 – Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, jul. / jun. de 2021
216 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 07 | n. 12 | 2021

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.
Luís 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:

Breno Filo | Orlando Maneschy

Diagramação:

Breno Filo

Capa:

As Rotas de Paula Sampaio, Objeto (MDF e tinta guache, 30 x 28cm) construído por Eli Sumida a partir de traçados feitos a mão por Paula Sampaio em mapas usados em suas viagens realizadas entre 1990 e 2013.

Agradecimentos:

Maria Christina

Lúcia Gomes

Luciana Magno

Paula Sampaio

Armando Queiroz

Éder Oliveira

Luciane Viana Barros Páscoa

Khetllen da Costa Tavares

Renata de Fátima da Costa Maués

Juliano José de Araújo

Wesley Tavares Martins

Allan Gomes Freitas

Diego Omar da Silveira

Ericky da Silva Nakanome

Gil Vieira Costa

Márcia Mariana Bittencourt Brito

Inácio dos Santos Saldanha

Otoni Mesquita

Karen Cordeiro

SUMÁRIO

Editorial	10
PORTFÓLIO	13
DOSSIÊ AMAZONIA II - AMAZONIANA	
Maria Christina, Lúcia Gomes, Luciana Magno, Armando Queiroz, Paula Sampaio, Éder Oliveira	
ARTIGOS	
Últimos Dias de Carlos Gomes, de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi: uma abordagem iconográfica-musical	66
Luciane Viana Barros Páscoa	
Fotografia e Cidade: Três Poéticas em Manaus	79
Khetllen da Costa Tavares	
O Álbum do Artista Manoel Pastana: Memórias em Recortes	90
Renata Maués	
A Produção Audiovisual de Não-Ficção Rondoniense: uma Análise do documentário <i>Os Requeiros</i> (Lídio Sohn E Pilar De Zayas Bernanos, 1998)	103
Juliano José de Araújo Wesley Tavares Martins	
A Fome, a Guerra, a Peste e a Morte: cinema em Manaus durante a Grande Guerra	115
Allan Gomes Freitas	

O Boi-Bumbá de Parintins como Arte e História Pública: do Folgado de Terreiro ao Espetáculo de Arena e Além	124
Diego Omar da Silveira Ericky da Silva Nakanome	
Considerações em torno do conceito de Arte Amazônica	137
Gil Vieira Costa	
Conceito de Dialogicidade presente na obra de Paulo Freire e a contribuição para a formação de professores em Artes Visuais: Arte e Política em diálogo durante a pandemia da Covid-19 na Amazônia	149
Márcia Mariana Bittencourt Brito	
"Eu preciso por o corpo na rua": arte, medo e disputa nas eleições presidenciais de 2018 em Belém (PA)	160
Inácio dos Santos Saldanha	
ENTREVISTA	
Otoni Mesquita	177
Karen Cordeiro	
ENSAIO	
Entre a Europa e a Amazônia, do Ritual da Arte ao Poder da Arte do Ritual	189
Rui Mourão	
Instruções aos autores de textos	201
<i>Instructions for the authors</i>	

No rio Amazonas ocorre, frequentemente, a formação de ilhas que as cartas de navegação não registram. O viajante habituado a percorrer o Grande Rio, cansado da monotonia da paisagem, onde os verdes se amontoam sob uma luz solar demasiado intensa, surpreende-se ao encontrar, numa curva das águas, ou num meandro recente, pedaços de terra nova que nunca tinha avistado antes. São ilhas súbitas, ambulantes, geradas pelo ímpeto da correnteza que desgasta, remove e convulsiona a terra embrionária. Fadados a desaparecer no espaço de uma noite, esses blocos solitários ilustram bem a vida intelectual da Amazônia que se caracteriza por irrupções efêmeras de atividade criadora, logo transformadas em pequenas ilhas que se incrustam, como organismos estranhos, no meio de uma sociedade que não está preparada para contê-las.

O insulamento é o destino de quase todas as iniciativas culturais de sentido superior, tanto no campo das artes como das letras. E quase sempre, como regra geral, o grupo de teatro, a revista literária, o núcleo de estudos, já nascem isolados, conscientes de que o seu marginalismo fatal será sucedido pela morte prematura.

[...]

Enquanto não consolidarmos o nosso ambiente universitário e a vida econômica da região permanecer estacionária, tanto as artes e as letras como a pesquisa científica continuarão sendo atividades marginais, aleatórias. Por isso, a crônica de Belém oscilará ao sabor das contingências e o seu aparecimento será tão precário e tão descontinuo quanta o movimento cultural da Amazônia.

(Benedito Nunes, Panorama cultural: 1959. Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo, Crônica de Belém, 31/10/1959, p. 4).

Com a crônica de Benedito Nunes, sobre o contexto cultural da Amazônia em meados do século XX, abrimos a apresentação da décima segunda edição da Revista Arteriais, dedicada à segunda parte do Dossiê Arte e Amazônia.

Em diálogo com contextos socioculturais amazônicos de outrora, a partir do olhar crítico de Benedito Nunes, o qual destaca o campo das letras e das artes, na região, como um espaço

a ser amadurecido, principalmente a partir do ambiente universitário, em diálogo com as questões socioeconômicas, apresentamos o presente dossiê no qual observamos resultados de pesquisas em que a produção artística na e sobre a Amazônia, contemporaneamente, se mostra diversa e amadurecida. Dessa maneira, o conjunto de textos que compõem a segunda parte do Dossiê Arte e Amazônia é 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 é composto por doze produções, organizado em um portfólio, nove artigos, uma entrevista e um ensaio.

O Portfólio apresenta, a convite dos editores, um recorte de obras que fazem parte do acervo de artes visuais da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA e também documentos que estão presentes no]Arquivo[Amazoniana, refletindo a dimensão da produção e a presença dos artistas na Amazoniana.

Na seção de artigos, iniciamos com três textos sobre a produção visual na Amazônia. O primeiro deles, ÚLTIMOS DIAS DE CARLOS GOMES, DE DOMENICO DE ANGELISE GIOVANNI CAPRANESI: UMA ABORDAGEM ICONOGRÁFICA-MUSICAL, de autoria de Luciane Viana Barros Páscoa, aborda a produção pictórica acadêmica de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, a partir da obra Últimos dias de Carlos Gomes (1899), com o objetivo de apresentar um “estudo iconográfico musical da pintura que integra o acervo do Museu de Arte de Belém, relacionando os aspectos estéticos e simbólicos da representação da morte de Carlos Gomes com a construção do culto à sua personalidade e à permanência de sua música, notadamente Il Guarany, no repertório brasileiro”.

Em seguida, Khetllen da Costa Tavares apresenta o artigo FOTOGRAFIA E CIDADE: TRÊS POÉTICAS EM MANAUS, no qual investiga as formas em que a cidade de Manaus é fotografada na contemporaneidade, a partir

dos artistas Carlos Navarro, Ricardo Oliveira e Raphael Alves, de gerações e percepções diferentes, para observar as facetas da cidade.

O **ÁLBUM DO ARTISTA MANOEL PASTANA: MEMÓRIAS EM RECORTES**, de Renata Maués, é um estudo documental, de caráter histórico e museológico, voltado para a compreensão do contexto sociocultural em que Manoel Pastana viveu a partir do trânsito entre as cidades de Belém e Rio de Janeiro.

O dossiê segue com o trabalho de Juliano José de Araújo e Wesley Tavares Martins intitulado **A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DE NÃO-FICÇÃO RONDONIENSE: UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO OS REQUEIROS (LÍDIO SOHN E PILAR DE ZAYAS BERNANOS, 1998)**. Nessa abordagem, os autores estudam o documentário *Os requeiros* (1998), de Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos, para revelar as condições de sua produção, além das escolhas estéticas dos artistas na “representação fílmica da história do garimpo de Bom Futuro, em Ariquemes, interior de Rondônia”.

O quinto artigo, **A FOME, A GUERRA, A PESTE E A MORTE: CINEMA EM MANAUS DURANTE A GRANDE GUERRA**, de Allan Gomes Freitas, propõe-se a analisar os processos de modernização da cidade de Manaus, no início do século XX, seu desenvolvimento socioeconômico e como o cinema aparece como a principal elemento do entretenimento da cidade no contexto da Primeira Guerra Mundial.

Diego Omar da Silveira e Ericky da Silva Nakanome, em **O BOI-BUMBÁ DE PARINTINS COMO ARTE E HISTÓRIA PÚBLICA: DO FOLGUEDO DE TERREIRO AO ESPETÁCULO DE ARENA E ALÉM**, abordam o fenômeno como elemento artístico e espaço dialógico contemporâneo nos campos da cultura e sua relação com o patrimônio e a tradição na região.

Em **CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO CONCEITO DE ARTE AMAZÔNICA**, Gil Vieira Costa investiga, conceitualmente, a terminologia “arte amazônica”, a partir de textos críticos e curatoriais que se

dedicam ao termo. As análises estabelecem relação entre o conceito e as formulações sobre identidade cultural amazônica, para propor compreensões na relação entre o local e o global.

O oitavo artigo, **CONCEITO DE DIALOGICIDADE PRESENTE NA OBRA DE PAULO FREIRE E A CONTRIBUIÇÃO PARA A FORMAÇÃO DE PROFESSORES EM ARTES VISUAIS: ARTE E POLÍTICA EM DIÁLOGO DURANTE A PANDEMIA DA COVID-19 NA AMAZÔNIA**, de Márcia Mariana Bittencourt Brito, apresenta um estudo sobre processos de ensino-aprendizagem no curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, durante o período pandêmico da Covid-19.

Em seguida, Inácio Saldanha desenvolve uma análise de processos históricos e políticos a partir das *drags* themônias, movimento artístico presente na cidade de Belém do Pará. Com o título “**EU PRECISO POR O CORPO NA RUA**”: ARTE, MEDO E DISPUTA NAS ELEIÇÕES PRESIDENCIAIS DE 2018 EM BELÉM (PA), o autor parte de uma vivência em que se propôs observar a relação entre o evento *NoiteSuja* durante os festejos do Círio de Nazaré durante o processo eleitoral de 2018.

Na seção *Entrevista*, Karen Cordeiro aborda Otoni Mesquita, artista contemporâneo amazonense, a partir de suas múltiplas atuações nas artes. A pesquisadora apresenta o trajeto pessoal do entrevistado, destacando sua produção artística.

O dossiê encerra com o ensaio **ENTRE A EUROPA E A AMAZÔNIA, DO RITUAL DA ARTE AO PODER DA ARTE DO RITUAL**, de Rui Mourão, em que o autor se pauta nas discussões do antropólogo Viveiro de Castro para analisar a produção artística contemporânea a partir do Laboratório Huni Kuin, no qual desenvolveu um estudo de campo sobre práticas artístico-rituais do povo indígena Huni Kuin, no estado brasileiro do Acre.

José Denis de Oliveira Bezerra,
Orlando Maneschy e Sávio Stoco

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

RESILIÊNCIA AMAZONIANA

FRAGMENTO DE UMA HISTÓRIA DA ARTE

Ao sermos convidados para apresentar um pequeno recorte da Coleção Amazoniana no Portfolio da Revista Arteriais, uma preocupação se constituiu: como escolher, dentre tantas obras presentes em suas diversas seções, aquelas representativas para estar aqui.

A coleção é fruto de uma pesquisa que nasceu na Universidade Federal do Pará, no desejo de constituir acervo sobre a região Norte que permanecesse para futuras gerações. Baseada na vontade de congregiar obras, experiências de múltiplos atores que, no contato, na fricção com este ambiente dotado de diversas possibilidades, histórias, vozes e questionamentos que se espalham em suas seções, entre artes visuais, moda, e documentos.

Sua existência, fruto de um impulso de resistência e não apagamento, constituiu-se na necessidade de vida e de memória de um lugar para além de seu território que só existe na união dos quereres de *tantes* que operam para a reverberação de um mundo possível.

Se a Amazoniana nasce no propósito da investigação científica, intimamente vinculada ao ensino e a extensão, é no diálogo com artistas, bolsistas, pessoas da pesquisa, que ela se materializa também na conjugação com a comunidade intra e extra muros, conquistando espaços, escutas e ressonâncias.

Entre seminários, palestras, exposições, estudos e trocas sensíveis, a coleção se firma como um ambiente possível para várias pessoas abordarem questões sobre um campo sensível em constante luta, olharem para si e para essa zona tensa, quente e úmida em contínuo processo de atenção aos processos de colonialidade.

Aqui, apresentamos apenas um recorte que representa um pouco das relações que constituímos, ao longo do tempo, com alguns dos artistas que tanto contribuem para sua existência. São muitas as parcerias generosas da Amazoniana que não caberiam aqui, mas optamos por trazer algumas obras e imagens referenciais existentes em seu acervo e]Arquivo[para dar uma pequena dimensão de como, ao longo do tempo, produções relacionam-se; artistas, e documentos somam-se para alimentar nossas reflexões, sonhos e desejos.

São performances, fotografias, intervenções, vídeos que revelam acontecimentos que alimentam os artistas e chegam ao mundo germinando outras mentes. Começamos com Maria Christina que na transparência da imagem nos convida a olhar o que se teme ver pelo buraco da fechadura e encarar nossas feridas... Lúcia Gomes nos conclama a olhar o insustentável... Luciana Magno usa seu corpo para nos lembrar de nossas existências vulneráveis... Armando Queiroz põe o dedo na ferida aguda dessa terra, Paula Sampaio rasga estradas, conecta histórias e afetos de tantas pessoas que sonharam com cidades e um país maior do que este no qual vivemos e Éder Oliveira desvela a condição de exceção ao retratar pessoas que sofrem diversos tipos de exclusão e violência na Amazônia. Fica o convite para o leitor fazer o movimento, buscar os arquivos, os links, as imagens, as marcas e vestígios que essas pessoas deixam no mundo.

Essas vozes ajudaram a forjar a Coleção Amazoniana entre processos de resistência, permanência e porvir. E compartilhamos aqui como um chamado para se construir novas possibilidades, abordagens perspectivas e ambientes com o *outro*.

Paola Maués
Keyla Sobral
Orlando Maneschy

MARIA CHRISTINA



Todos Nós, instalação, Maria Christina
Acervo: Maria Christina |]Arquivo[Amazoniana
2004

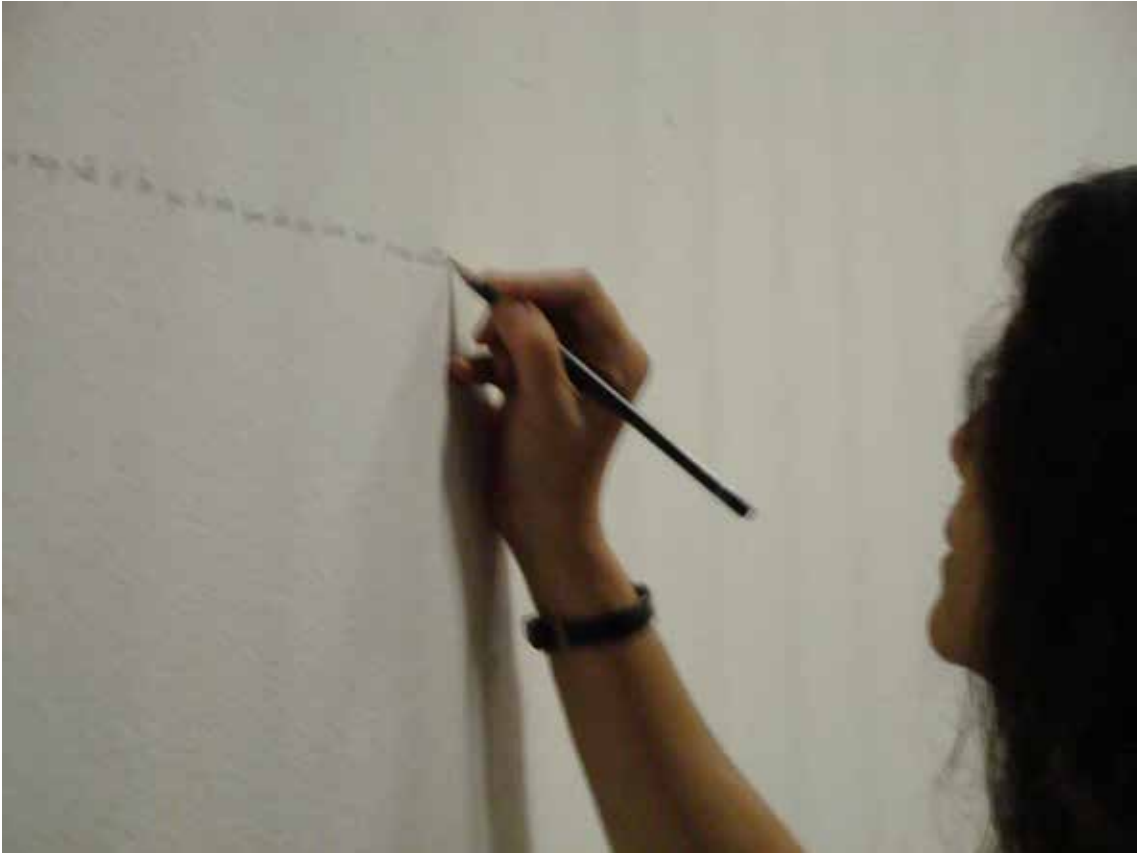


Não consegui pensar em nada para colocar aqui dentro, objeto, Maria Christina,
Fonte: Maria Christina | [Arquivo] Amazoniana
2005





E Deus Criou a Mulher, instalação, Maria Christina
Acervo: Maria Christina |]Arquivo[Amazoniana
1997





Ifigênia na sala dos passos partidos, site specific, Maria Christina
Acervo: Maria Christina |]Arquivo[Amazoniana
2008





Subindo a Serra, performance orientada para video, Maria Christina
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFFA
2010





Carta para Alice ou o nome da cidade, videoarte, Maria Christina
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFFA
2010

LÚCIA GOMES





Salão das Águas – Sanitário ou Santuário? Pororoca, intervenção, Lúcia Gomes
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2008



Nem que L faça 100 anos, objeto, Lúcia Gomes
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2008



IMPEACHMENT, performance para fotografia, Lúcia Gomes
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2008



Amai-vos, instalação e performance, Lúcia Gomes
Acervo: Lúcia Gomes |]Arquivo[Amazoniana
2008/2009



BUUUU, interferência, Lúcia Gomes
Acervo: Lúcia Gomes | [Arquivo] Amazoniana
2006

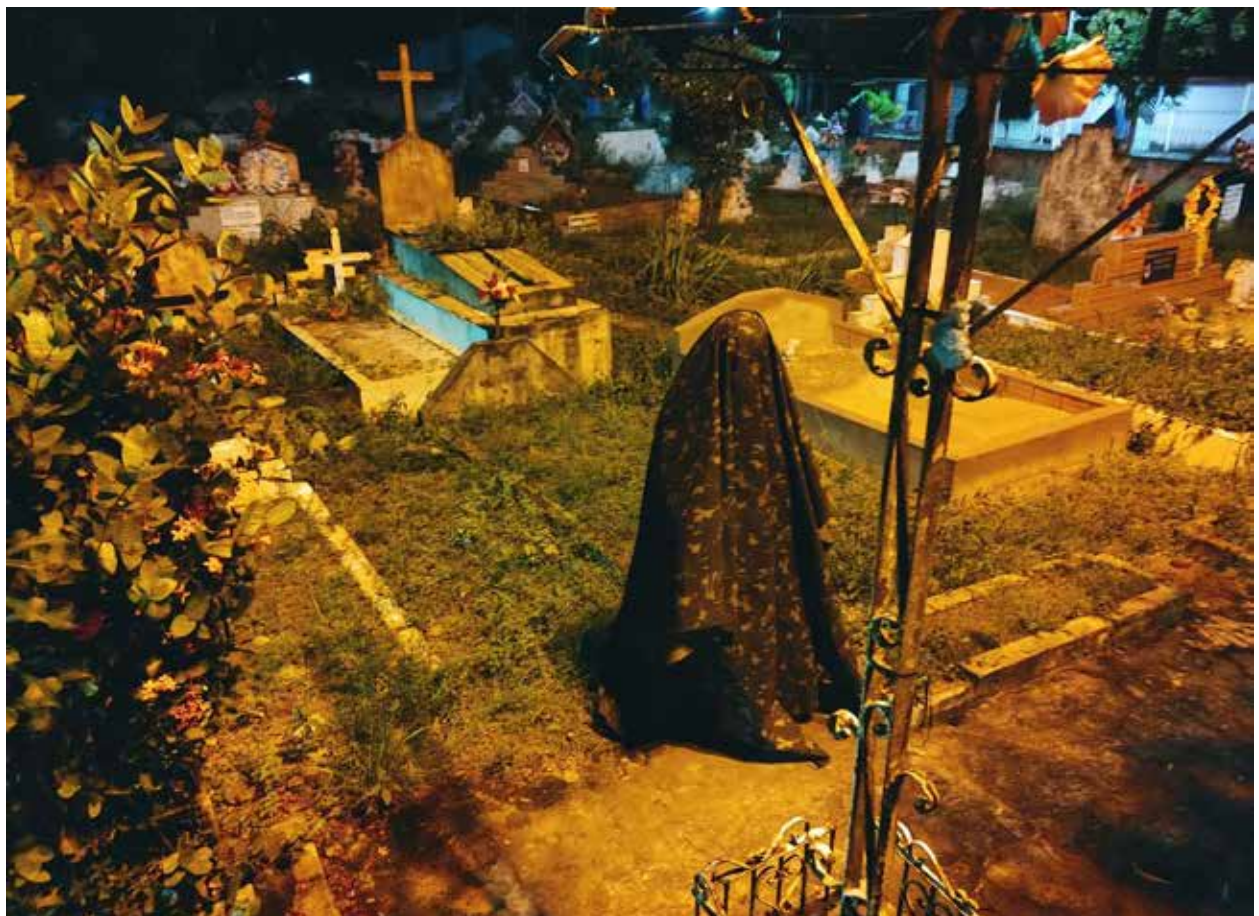




Mênstruo Mostra Monstro Mostarda, performance, Lúcia Gomes
Acervo: Lúcia Gomes | [Arquivo] Amazoniana
2006



Churrasco de Dez Mil, Churrasco de Gente ou Há Nefasta Tática de Hitler de Ocultar Cadáveres d/nos Campos de Concentração..., Performance, Lúcia Gomes
Acervo: Lúcia Gomes |]Arquivo[Amazoniana
2020



Viúvo da Ditadura, performance, Lúcia Gomes
Acervo: Lúcia Gomes | [Arquivo] Amazoniana
2021

LUCIANA MAGNO



Eko Kanhy, performance orientada para video e fotografia, Luciana Magno
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFFA
2012



Figueira Selvagem, performance orientada para video e fotografia, Luciana Magno
Acervo: Luciana Magno |]Arquivo[Amazoniana
2014



Belterra, performance orientada para video e fotografia, Luciana Magno
Acervo: Luciana Magno |]Arquivo[Amazoniana
2012



Eko Kany, performance orientada para video, Luciana Magno
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2012



Devir Tubérculo, performance orientada para vídeo, Luciana Magno
Acervo: Luciana Magno |]Arquivo[Amazoniana
2019





Douradouro, performance orientada para fotografia e vídeo, Luciana Magno
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFFA
2019





Jurema, uma proposta de bandeira pro Brasil, objeto, performance e video, Luciana Magno
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFFA
2019

ARMANDO QUEIROZ



Mar Dulce Barroco, videoinstalação, Armando Queiroz
Acervo: Armando Queiroz –]Arquivo[Amazoniana
2009





Ymá Nhandehetama, performance orientada para video, Armando Queiroz
Acervo: Armando Queiroz –]Arquivo[Amazoniana
2009





Ouro de Tolo, objeto, Armando Queiroz
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2009

Atestado de Óbito, objeto, Armando Queiroz
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2009

Talão nº

Pág.

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL



REGISTRO CIVIL

Estado de

Município de

Comarca de

Distrito de

ÓBITO Nº (.....)

..... oficial

Certifico que, a fis. do livro nº de registro de óbitos,

Foi hoje o assento de

Falecido aos de de, às horas, em

do sexo, de cor, profissão

natural de e residente em

Foi declarante, sendo o

atestado de óbito firmado por

que deu como causa da morte

o sepultamento foi no cemitério de

Observações:

.....

O referido é verdade e dou fé

..... de de 20

O oficial,

.....



Lanterna dos Afogados, performance orientada para video, Armando Queiroz
Acervo: Armando Queiroz –]Arquivo[Anazoniana
2013



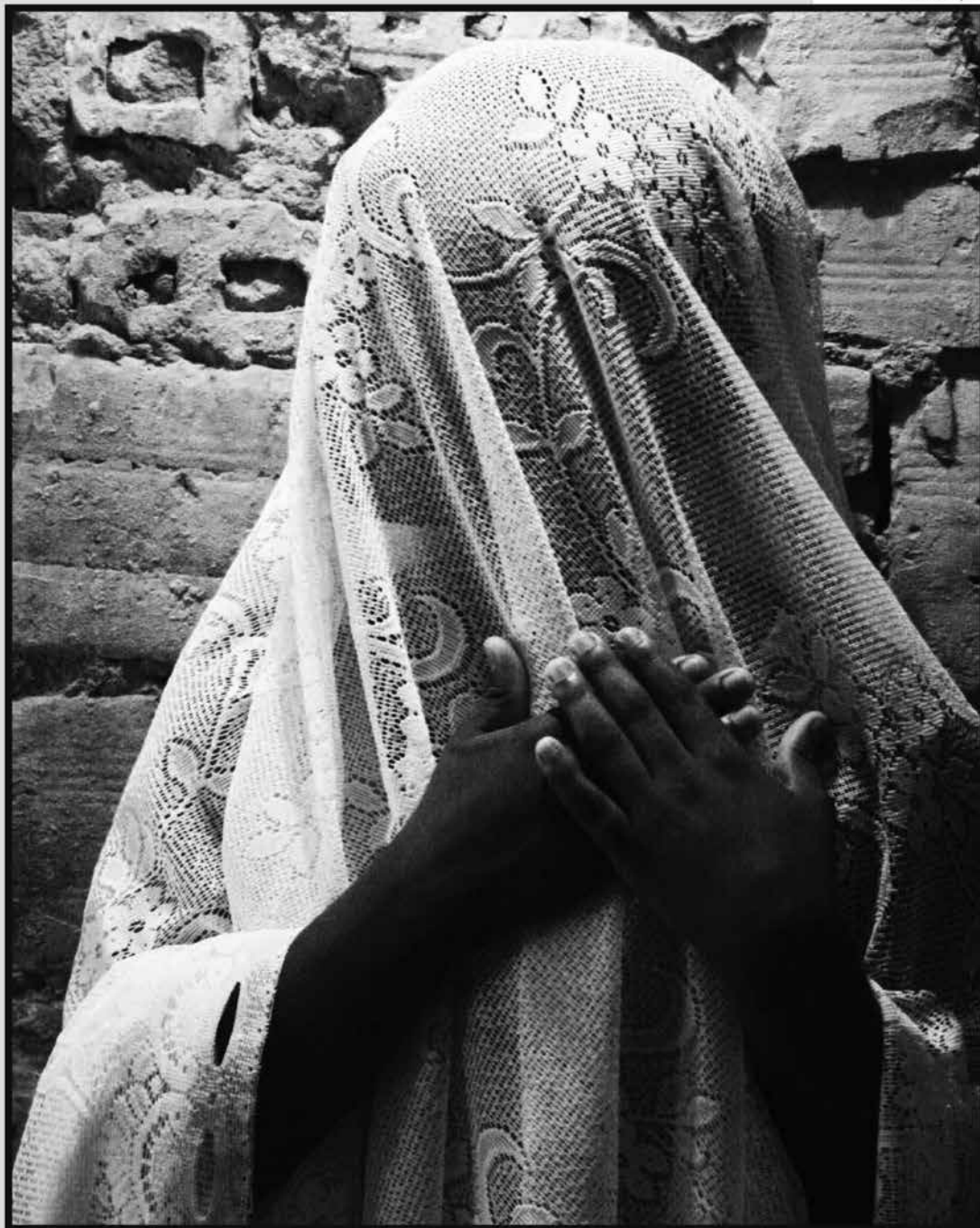
Midas, performance orientada para video, Armando Queiroz
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2019

PAULA SAMPAIO

Folha da Campina

Histórias e imagens do bairro da Campina | Belém | Pará

Paula Sampaio



Projeto No Porão | Bolsa Ipiranga de Artes Visuais | 2007

Folha da Campina (Bairro da Cidade Velha/2015), impresso – fotografias e entrevista, Paula Sampaio
Acervo: Paula Sampaio – JArquivo[Anazoniana
2015

FOLHA DO VER-O-PESO

Paula Sampaio



"O peixe tem vários tipos de beleza".

João Batista, o Cara-de-bicho, peixeiro.

"Tem gente que tem cara de bicho e bicho que tem cara de gente. É uma natureza só".

Edivaldo, o Mucurinha, feirante.

"A erva é vida, ela respira igual à gente".

Deuzarina, a Deuza, ervaíra.

"Aqui somos conhecidos como Os cachorros, e é isso mesmo".

Edilson Tunas, o Lobão, açougueiro.

Folha do Ver-o-Peso, (Complexo do Mercado do Ver-o-Peso no bairro do Comércio), impresso – fotografias e entrevista, Paula Sampaio
Acervo: Paula Sampaio – [Arquivo] Anazoniana
2006

2014

Folha da Cidade

Histórias e imagens do bairro da Cidade Velha • Belém • Pará



Fotos Paula Sampaio

Bolsa IAP de Divulgação e Mediação • Projeto Folhas Impressas

Folha da Cidade (Bairro da Cidade Velha/2015), impresso – fotografias e entrevista, Paula Sampaio
Acervo: Paula Sampaio – [Arquivo] Anazoniana
2015



Série Paragens – Comunidade de Remanescentes de Quilombos – Baixo Tocantins – PA, fotografia, Paula Sampaio.
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2003



Tatiane Nascimento – Rodovia Belém – Brasília, São Miguel do Tocantins TO, fotografia, Paula Sampaio
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
1998



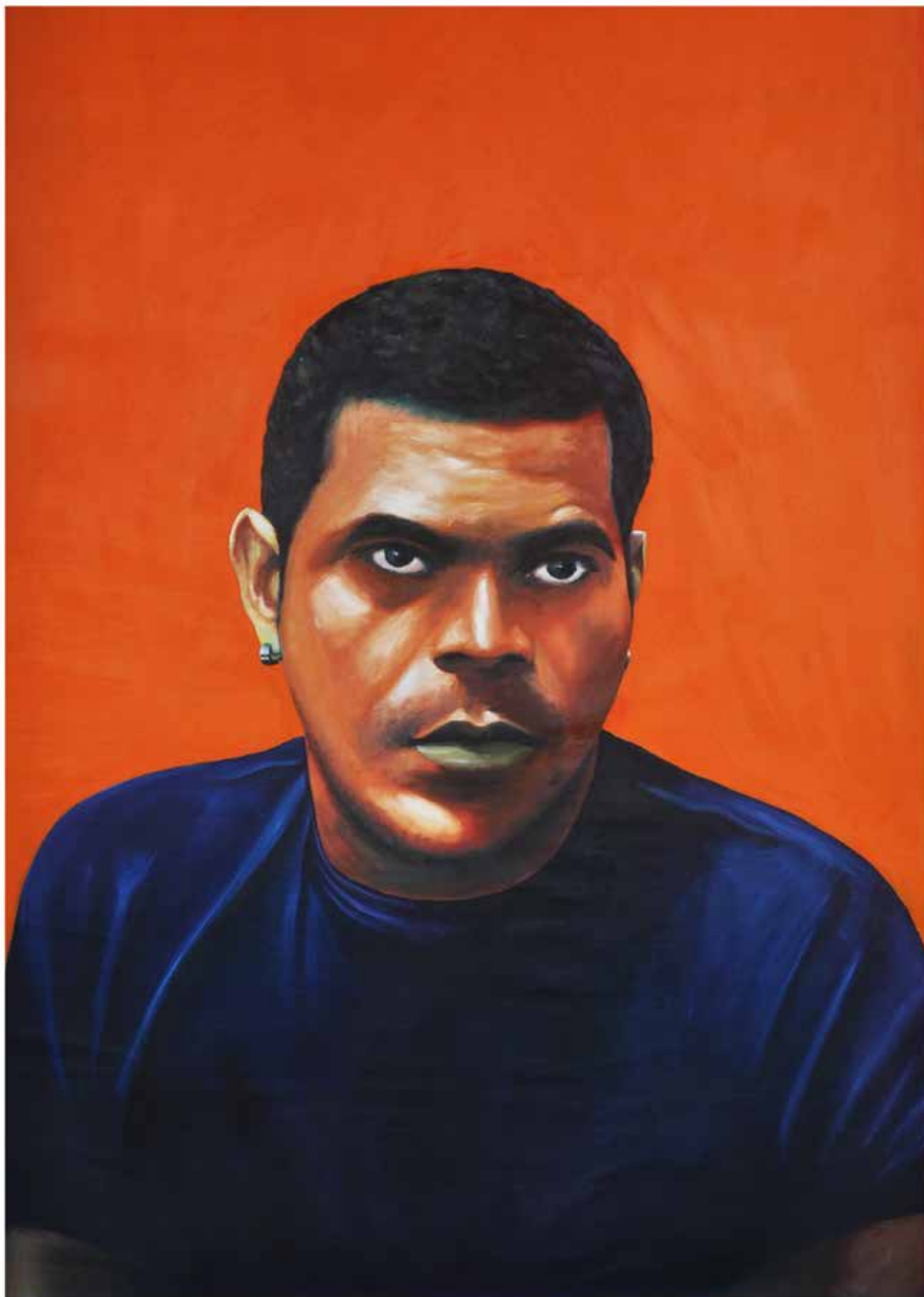


Árvore, video, Paula Sampaio
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2015

ÉDER OLIVEIRA



Sem título (Auto-Retrato), mista sobre papel, Éder Oliveira
Acervo: Museu Casa das Onze Janelas |]Arquivo[Amazoniana
2006



Sem título – Da Série Camisa Azul, óleo sobre tela, Éder Oliveira
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2012



Gatilheiro Quintino, óleo sobre tela, Éder Oliveira
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2012





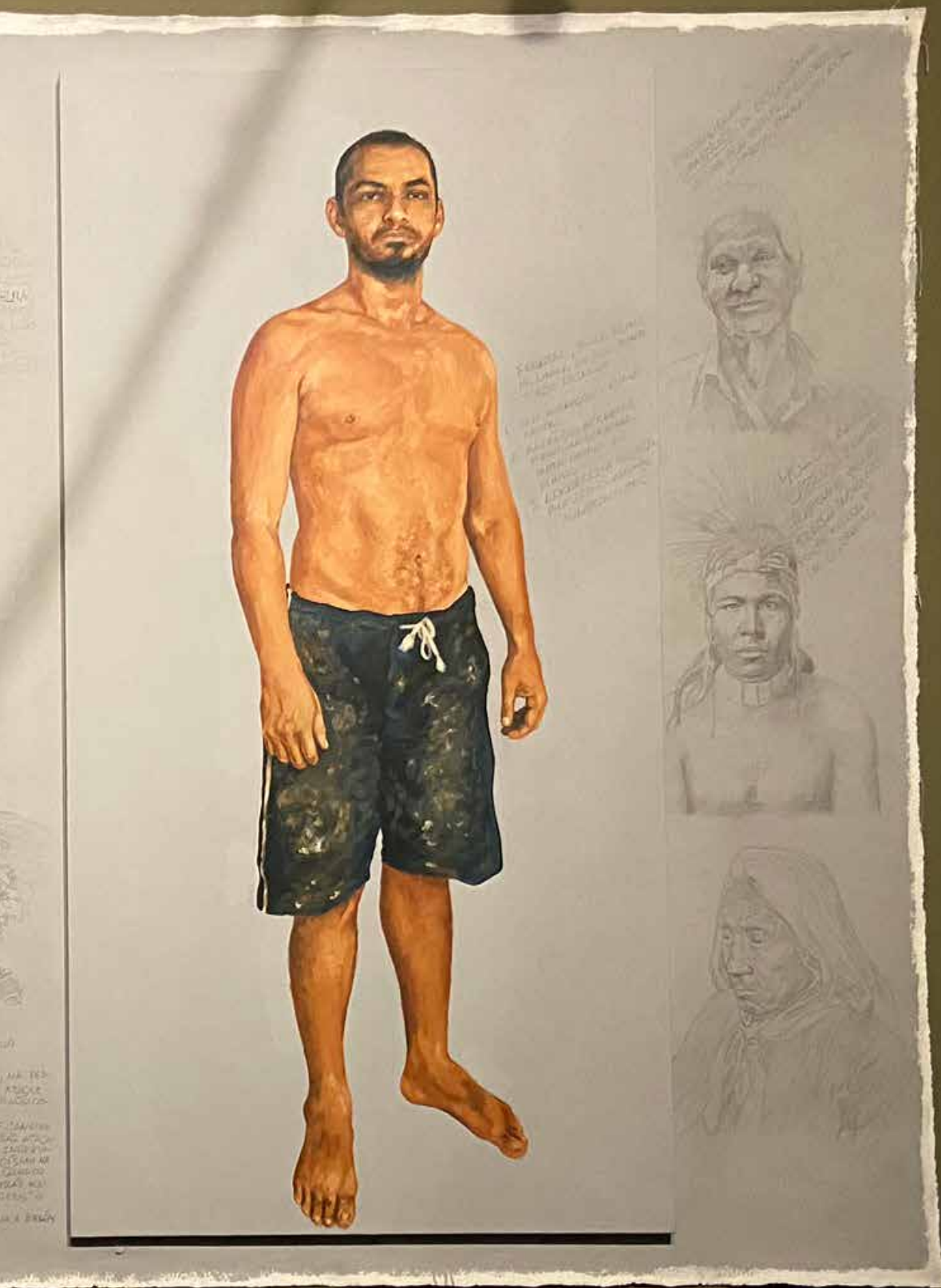
Intervenção na Rua da Marinha, Éder Oliveira
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFFA
2012



Sem Título (J.C.B.T.SET - 14) - Série Monocromos, óleo sobre tela, Éder Oliveira
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2016



Sem título, óleo sobre tela, Éder Oliveira
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2018



Sem título, óleo sobre tela, Éder Oliveira
Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA
2019

Maria Christina

Serra do Navio/AP. Artista visual e jornalista, gestora e produtora cultural, mestranda no programa de pós-graduação em artes da Universidade Federal do Pará, especialista em comunicação científica da Amazônia (NAEA/UFPA) e pesquisadora independente. Atua na cena cultural local, nos campos da pesquisa visual e produção. Foi gerente geral de artes plásticas no Instituto de Artes do Pará e é conselheira da Associação Fotoativa.

Lúcia Gomes

Artista visual. Desde 1994 atua na cena artística, e corrobora a ideia de que por meio da arte se modifica o pensar, o agir, o ver e sentir o entorno e o mundo. Participou de exposições coletivas dentro e fora do Brasil, convidada e/ou premiada em editais públicos. Foi artista convidada no Salão Arte Pará nos anos 2016, 2017, 2018 e 2019. Premiada no edital Rede Virtual de Arte e Cultura, pela Fundação Cultural do Pará (2020) e na categoria Reconhecimento do edital de artes visuais da Lei Aldir Blanc Pará. Voltou ao Brasil depois de morar sete anos na Suíça e se instalou na cidade de Quatipuru, onde vive e trabalha.

Luciana Magno

Belém - PA. (1987) É artista, graduada em artes visuais e tecnologia da imagem pela Universidade da Amazônia, Belém, e mestre em artes pela Universidade Federal do Pará, na mesma cidade. Atualmente cursa doutorado em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo. Trabalha com performance, frequentemente direcionada para fotografia e vídeo, objeto e website. Suas obras já foram exibidas no Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza (2014); no Arte Pará, Museu de Arte do Estado do Pará, Belém (2014), onde foi artista premiada; no Museu de Arte do Rio de Janeiro (2013). Foi ganhadora da 10ª edição do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais com o projeto Telefone Sem Fio. Possui Obras no acervo do Museu de Arte do Rio, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Museu da Universidade Federal do Pará, Fundação Romulo Maiorana, Instituto Pipa e Associação Cultural VideoBrasil. Vive e trabalha entre Belém e São Paulo.

Armando Queiroz

Belém, PA, 1968. Sua produção artística abrange desde objetos diminutos até obras em grande escala e intervenções urbanas. Detém-se conceitualmente às questões sociais, políticas, patrimoniais. Foi contemplado com a bolsa de pesquisa em arte do Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas 2009–2010. Em 2010, recebeu Sala Especial no 29º Arte Pará como artista homenageado do salão. Em 2011, participou da 16ª Bienal de Cerveira, Fundação Bienal de Cerveira (Portugal) e da III Bienal do Fim do Mundo, Ushuaia (Argentina). Em 2013, participou da XX Bienal Internacional de Curitiba. Em 2014, da 31ª Bienal de São Paulo. Em 2015, participou de exibição de videoarte no Pompidou-Metz (França) e do 19º Festival de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil e, em 2016, do Amazonian Video Art em Glasgow (Escócia) e do Festival de Ópera Münchner Staatsoper (Alemanha). Em 2017, participou do "Queermuseu", Santander Cultural (RS). Em 2018, participa do "Manjar", no Solar dos Abacaxis (RJ) Em 2019, participa da exposição "Sobre Sonhos, Abismos e Fronteiras - Fotoativa ontem e hoje" (Uruguai).

Paula Sampaio

Belo Horizonte/MG (1965). Veio ainda menina para a Amazônia com sua família, e em 1982 escolheu viver e trabalhar em Belém (PA). Durante o curso de Comunicação Social (UFPA), descobriu a fotografia, e em seguida foi aluna de Miguel Chikaoka, na Fotoativa (1986). Optou, pelo fotojornalismo e a principal referência nessa área é o Jornal O Liberal, onde trabalhou como repórter fotográfica entre 1988 e 2015. Desde 1990 desenvolve projetos de documentação fotográfica sobre o cotidiano de trabalhadores que vivem às margens dos grandes projetos de exploração e em estradas na Amazônia, principalmente nas rodovias Belém-Brasília e Transamazônica. Em seu percurso também recolhe sonhos e histórias de vida das pessoas com as quais se encontra nesses caminhos.

Eder Oliveira

Timboteua, 1983. Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará. Pintor por ofício, desde 2004 desenvolve trabalhos relacionando retratos e identidade, tendo como objeto principal o homem amazônico. Trabalha e vive em Belém. Trabalha em diversos suportes, como óleos sobre tela, intervenções, e site-specific, com esse tema realizou as exposições individuais Pintura ou a Fotografia como Violência (Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2017), Malerei – oder die Fotografie als Gewaltakt (Kunsthalle Lingen, Alemanha, 2016), além de participar de diversas exposições coletivas, entre elas Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos (MAM SP, 2017), Malereiaus der Kunstsammlung der Stadt Lingen (Kunsthalle Lingen, Alemanha, 2017), A Cor do Brasil (Museu de Arte do Rio, 2016), 31ª Bienal de Artes SP (São Paulo, 2014) e suas itinerâncias em 2015 em Campinas (Sesc Campinas) e Porto (Museu de Serralves).

Paola Maués

Graduada em Artes Visuais, mestre em Museologia e Patrimônio e doutoranda no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFGPA), onde atua como técnica em museologia responsável pela gestão da Coleção Amazoniana de Arte da UFGPA.

Keyla Sobral

Artista Visual, Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará e Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Como artista vem participando de mostras de arte, participando de residências artísticas no País e no exterior. Foi curadora assistente do Projeto Amazônia: Lugar da Experiência, bem como co-organizadora do livro Amazônia, Lugar da Experiência – Processos Artísticos da Região Norte (2013) e curadora assistente da Exposição Vertigem: Novas Aquisições da Coleção Amazoniana de Arte da UFGPA (2019).

Orlando Maneschy

Artista, professor-pesquisador e curador. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará. É coordenador do grupo de pesquisa Bordas Diluídas: Questões da Espacialidade e da Visualidade na Arte Contemporânea (UFGPA/CNPq). É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFGPA. Tem participado de diversos projetos, exposições, e foi contemplado com prêmios e bolsas de instituições como Funarte, CNPq e Capes. Seus focos de interesse são a arte brasileira e a museologia.

ÚLTIMOS DIAS DE CARLOS GOMES, DE DOMENICO DE ANGELIS E GIOVANNI CAPRANESI: UMA ABORDAGEM ICONOGRÁFICA-MUSICAL

ÚLTIMOS DIAS DE CARLOS GOMES BY DOMENICO DE ANGELIS AND GIOVANNI CAPRANESI: AN ICONOGRAPHIC-MUSICAL APPROACH

Luciane Viana Barros Páscoa
UEA

Resumo

O presente artigo aborda a pintura acadêmica histórica *Últimos dias de Carlos Gomes* (1899), de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. Esta obra de aspecto narrativo apresenta personagens reais num ambiente ficcional e alegórico, representa o momento da morte do compositor, rodeado por vinte e duas figuras masculinas que são identificadas como personagens históricos, tais como jornalistas, músicos, políticos, militares, um representante da Igreja e os próprios artistas que assinam a obra e se autorretratam. Na composição pictórica, além do retrato de Carlos Gomes, observam-se mais três elementos de iconografia musical: o piano do compositor, a partitura da ópera *Il Guarany*, e um quadro de gênero que cita o painel parietal *Peri e Ceci* do Salão Nobre de Teatro Amazonas, realizado pelos mesmos artistas italianos. A ópera *Il Guarany* foi levada aos palcos líricos europeus a partir de 1870 com grande sucesso, tornando-se uma das obras artísticas do século XIX que mais se identificou com o desejo nacionalista brasileiro. Vale ressaltar que as imagens de Carlos Gomes geralmente são associadas à sua obra, e este aspecto composicional pode ser visto na pintura de De Angelis e Capranesi e também na fotografia de Felipe Fidanza, que retrata o compositor em seu leito de morte. Apresenta-se aqui um estudo iconográfico musical da pintura que integra o acervo do Museu de Arte de Belém, relacionando os aspectos estéticos e simbólicos da representação da morte de Carlos Gomes com a construção do culto à sua personalidade e à permanência de sua música, notadamente *Il Guarany*, no repertório brasileiro.

Palavras-chave:

Pintura; Carlos Gomes; Iconografia Musical; De Angelis, Capranesi.

Abstract

*This article deals with the historical academic painting *Últimos dias de Carlos Gomes* (1899), by Domenico de Angelis and Giovanni Capranesi. This painting presents a narrative that shows real characters in a fictional and allegorical environment, which represents the moment of Gomes' death, surrounded by other twenty-two male characters: influential persons from politics, church, military, press, arts, including the painters themselves. In this scene, besides Carlos Gomes portrait, we can find three more musical iconography elements: a piano, probably the composer instrument; the *Il Guarany* score; and the great wall painting called *Peri e Ceci*, another De Angelis and Capranesi painting work, situated at the Honor room of the Manaus Opera House. *Il Guarany* was staged since 1870, achieving great success and a special symbol status for the Brazilian nationalism in the XIXth century. We can also consider many associative aspects of Gomes' music in his own portrait, this particular feature can be observed at De Angelis and Capranesi painting, as well as depicted in a Felipe Fidanza's photograph, which brings the Brazilian composer in his deathbed. This paper concerns this theme, proposing an iconographic analysis that contributes to know more about the personality cult procedure as a strategy for musical maintenance of Gomes' work, specially *Il Guarany* in the Brazilian cultural scene.*

Keywords:

Painting; Carlos Gomes; Musical Iconography; De Angelis; Capranesi.

“Expirou, com os grandes olhos abertos, como que fixos numa visão imponderável - quem sabe? - na das caras glórias pretéritas, que ainda vinha, cheia de flores e luzes, atenuar-lhe com todo o peregrino passado que evocava, a tremenda hora do aniquilamento (...)” (Folha do Norte. 17 set.1896)

Em 16 de setembro de 1896 o compositor Carlos Gomes faleceu em Belém, recebendo diversas homenagens. No mesmo ano, o intendente Antônio Lemos encomendou dos pintores Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi a criação de uma pintura que aludisse aos últimos momentos de vida do compositor. Esta obra ficou pronta em 1899, ocasião em que foi exposta pela primeira vez em Belém.

Últimos Dias de Carlos Gomes é uma pintura acadêmica histórica, que procura apresentar em aspecto narrativo personagens reais num ambiente ficcional e alegórico. Esta obra aborda a representação da morte iminente do compositor, rodeado por vinte e duas figuras masculinas que são identificadas como personagens históricos, tais como jornalistas, músicos, políticos, militares, um representante da Igreja e os próprios artistas que assinam a obra e se autorretratam.

Para Emerson Oliveira (2007, p.89), “trata-se de uma obra capital para a formação simbólica do mito ‘gomesiano’, um ícone para a história da cidade de Belém e um dos pontos essenciais para a configuração de um museu de arte, o Museu de Arte de Belém (MABE)”. Observa-se nessa obra um aspecto da própria tradição pictórica ocidental de expor, no leito de morte, personalidades públicas.

Para compreender a gênese desta pintura, é necessário observar o contexto em que Carlos Gomes desembarcou em Belém, no dia 14 de maio de 1896. Gomes chegou à cidade para presidir o futuro Conservatório de Música do Estado, a convite do governador do Estado, Lauro Sodré. O compositor tinha passado uma longa temporada na Itália, onde obtivera grande sucesso com a apresentação de óperas como *Il Guarany* (1870, no Teatro Alla Scala de Milão), *Fosca* (1873, no Teatro Alla Scala de Milão), *Salvator Rosa* (1874, no Teatro Carlo Felice de Gênova), *Maria Tudor* (1879, no Teatro Alla Scala de Milão), e *Lo Schiavo* (1889, no Imperial Teatro D. Pedro II, Rio de Janeiro) e *Condor* (1891, no Teatro Alla Scala de Milão). (OLIVEIRA, 2008, p. 90)

Doente e com o diagnóstico de câncer recebido em Portugal em 1895, Gomes deixava a Europa com muitas dívidas e o convite de Sodré “lhe cabia mais como uma homenagem do que propriamente como uma oportunidade de continuar sua carreira” (OLIVEIRA, 2007, p. 91).

Para Volpe (2004, p.2), os últimos anos da carreira do compositor se situaram numa época de crepúsculo, “na qual, no plano político se assistiu à queda da Monarquia e à ascensão da República, e no plano musical, ao declínio da hegemonia italiana, representada por Verdi, provocado pela disseminação do wagnerismo”. Desse modo, “o crepúsculo gomesiano envolve as últimas décadas da carreira do compositor, agravado pela enfermidade, e as primeiras décadas do século XX, quando já tornado um herói mitificado pela morte” (Idem.)

Após a Proclamação da República, Carlos Gomes ficou à margem da política institucional oficial da Capital Federal, ao retribuir com lealdade o apoio de D. Pedro II, recentemente deposto, e permanecendo coerente aos ideais monarquistas até o final. A hostilidade de Gomes com o regime republicano teve repercussão negativa em sua relação com as estruturas de poder do Rio de Janeiro durante muitos anos. As possibilidades de ingresso do compositor no Instituto Nacional de Música (anteriormente Imperial Conservatório de Música) foram reduzidas após Leopoldo Miguez assumir a direção daquela instituição. (VOLPE, 2004, p. 3)

De acordo com o historiador Geraldo Coelho, o retorno do compositor ao Brasil foi marcado pelo acompanhamento dos círculos musicais e da imprensa, que redirecionaram o imaginário sobre Carlos Gomes a partir de sua enfermidade e morte, “ao encontro da figura do herói romântico, apátrida, que de uma terra estranha à sua, decaído em seus últimos combates tornava aos braços da Mãe-Pátria à espera da hora da morte” (1995, p.32). Este herói, “nas arestas de suas identidades, nutria os discursos em torno de uma ideia de nação, de povo e de espírito brasileiro”. (OLIVEIRA, 2007, p.91). Tais características narrativas foram abordadas em obras como *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, associadas ao discurso indigenista e abolicionista, onde estão conjugados os elementos da cultura popular e os valores do romantismo, conforme observa Ismael (2012, p.16).

Em 1880, quando a Companhia Lírica Italiana, que apresentou *Il Guarany* no Theatro da Paz, e na sua ausência do compositor, “após o primeiro ato, como o público não podia vitoriar pessoalmente a Carlos Gomes, chamou à cena o maestro Bernardi, regente da orquestra, simulou que tinha em sua presença o imortal paulista e vitoriou-o estrondosamente” (PÁSCOA, 2006, p.18). Na repetição do espetáculo em 18 de setembro daquele ano, um retrato de Carlos Gomes ficou exposto constantemente em cena durante a ópera (Idem). Em 1882, o músico veio acompanhado da mesma Companhia para nova apresentação de *Il Guarany* e, sob sua regência, deu-se uma apresentação da ópera *Salvator Rosa*. No ano seguinte, Carlos Gomes, acompanhado de uma companhia lírica que ele mesmo organizou, voltou à cidade de Belém para uma temporada, ocasião em que apresentou novamente *Il Guarany*. Segundo o estudo do musicólogo Márcio Páscoa sobre a ópera em Belém, a recepção das obras de Carlos Gomes nesta cidade sempre foi acompanhada de entusiasmo: “Qualquer manifestação envolvendo Carlos Gomes era feérica, apoteótica” (PÁSCOA, 2006, p.35). A partir dessas experiências e contando com a simpatia da imprensa e dos artistas da cidade, quando retornou em 1896, Carlos Gomes encontrou um ambiente favorável em que seu prestígio não fora abalado. (OLIVEIRA, 2007, p. 92).

Em carta a Vincenzo Cernicchiaro, datada de 25 de novembro de 1895, seis meses antes de deixar a Europa, Gomes escrevia: “Eu, talvez, irei ao Pará, onde me ofereceram um cargo. Devo-te dizer que, pelo menos no Norte do Brasil, tem gente que me quer bem. (...)” (Gomes *apud* Vetro&Aguiar, 1998, p.271)

A Belém encontrada por Gomes, em 1896, não era apenas uma cidade exótica tropical, mas um local de confluência cultural de artistas brasileiros e europeus. Dentre os artistas que transitaram no norte na última década do século XIX, estavam os italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi.

De Angelis e Capranesi eram procedentes da Accademia di San Luca em Roma e, juntos, realizaram um conjunto pictórico e escultórico que revela o apreço pela estética italiana nas cidades de Manaus e Belém do final do século XIX. Artistas da tradição, eram adeptos de um vocabulário plástico que abrangia a pintura histórica, romântica,

neobarroca e clássica, podendo ser considerados os arquitetos do gosto naquele período.

Na Accademia di San Luca, Domenico De Angelis (c.1852–1900) teve como principais professores Cavaliere Carta e Francesco Podesti, bem como Alessandro Marini. Esta foi uma das instituições mais ativas desde o século XVI, considerada por Vagnetti, a “segunda na ordem de tempo, mas primeira pela sua importância e celebridade” (VAGNETTI *apud* DERENJI, 1996, p.17). Conhecido pela mestria no trabalho com temas sacros, De Angelis foi convidado para vir ao Brasil pela primeira vez por Dom Antônio de Macedo Costa, Bispo do Pará, que planejava um remodelamento para a Catedral de Belém.

De Angelis associou-se com o pintor Giovanni Capranesi, com quem manteve um ateliê de artes decorativas situado na Praça Vittorio Emanuele em Roma (VALLADARES, 1974, p.81). Capranesi nasceu em Roma em 1852. Sua família, relacionada com Giacomo Della Chiesa, o futuro Papa Bento XV, teve uma grande tradição humanista e cultura arqueológica. Foi discípulo de Alessandro Mantovani, com quem trabalhou na decoração das galerias do Vaticano concluídas em 1887, embora seu nome não conste nos registros de arquivo (ARCANGELI, 1976)¹. Aproximando-se do grupo acadêmico romano foi influenciado por Cesare Fracassini e por Francesco Podesti, e desde então suas pinturas revelaram grande ecletismo decorativo. Por volta de 1890, em parceria com Domenico De Angelis realizou sua primeira grande obra, a decoração da Capela do Sagrado Coração, na Igreja de São Inácio em Roma (a capela foi concluída no início de 1894). No mesmo ano, Capranesi e De Angelis partiram para o Brasil, para trabalhar na decoração dos teatros de ópera de Manaus e Belém.² Nesta cidade deixou as pinturas na catedral, assim como em outros edifícios públicos e privados, sempre em parceria com De Angelis. Como resultado deste trabalho conjunto, destacam-se na Itália: uma sala do Palácio Ferri (1882), as decorações do Salão do Banco da Itália e do Salão de Bailes do Palácio Campanari, toda a idealização da câmara do Imperador da Alemanha dentro do Quirinal, para citar apenas alguns (PÁSCOA, 2000). Nos últimos anos de sua vida, Capranesi colaborou regularmente com o Banco da Itália, fornecendo os projetos para as novas cédulas. Faleceu em 1921, em Roma, no mesmo ano em que foi eleito presidente da Accademia di San Luca³.



Figura 1 – Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. *Últimos dias de Carlos Gomes*, 1899. Óleo sobre tela, 224cm x 484cm, Coleção: Museu de Arte de Belém. Foto: Percival Tirapelli. Acervo digital: IA-UNESP.

Manaus e Belém viviam o fastígio do Ciclo da Borracha e estavam num processo de composição e aprimoramento tanto de sua infraestrutura quanto de seus aparelhos culturais. Por volta de 1886, a atuação do ateliê dos artistas italianos nas duas cidades amazônicas foi intensa. Em Manaus, na década seguinte, De Angelis destacou-se por produzir a pintura do teto no Salão Nobre do Teatro Amazonas, denominada *A Glorificação das Bellas Artes no Amazonas* (1899). Na mesma época em que estavam dedicados à produção da obra *Últimos dias de Carlos Gomes*, De Angelis e Capranesi debruçam-se, também sobre um conjunto de painéis parietais no ateliê romano para o Salão Nobre do Teatro Amazonas.

Últimos Dias de Carlos Gomes (Fig.1), de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, é uma pintura a óleo sobre tela, assinada e datada em 1899, com grandes dimensões (2,24m x 4,84m), pertencente ao Museu de Arte de Belém. A narrativa visual expressa na obra está entremeada com aspectos culturais, políticos, e certamente com a história da arte e da música de um lugar que vislumbrou seu desenvolvimento citadino construído pela economia

do Período da Borracha. Vale destacar que é uma obra que contém a assinatura de seus autores, mesmo sendo produto de um ateliê. Nem sempre De Angelis e Capranesi assinaram suas obras, como é o caso do conjunto de painéis parietais do Salão Nobre do Teatro Amazonas. A omissão da assinatura na obra no final do século XIX, era uma atitude incomum para artistas ligados ao circuito acadêmico, às tradições das competições nos salões e ao mercado de arte. Esta ausência poderia ser justificada pela característica do trabalho de equipe em ateliê, que prolongava muitas vezes a tradição das guildas. (HAUSER, 1995, p.249)

Após a morte de Gomes, os artistas italianos receberam a encomenda do intendente municipal Antônio Lemos, e começaram a elaborar a obra que foi concluída e exposta três anos depois:

A 17 de setembro de 1899, inaugurei no salão de honra da Intendência uma grande tela alegórica, representando os últimos dias de Carlos Gomes, falecido nesta capital a 16 de setembro de 1896. É um formosíssimo trabalho artístico dos pintores Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, os quais receberam por ele inúmeros elogios da crítica europeia" (LEMONS *apud* COSTA, 2006, p. 02).



Figura 2 – Pormenor de *Últimos dias de Carlos Gomes*, 1899, de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. Óleo sobre tela, 224cm x 484cm, Coleção: Museu de Arte de Belém. Foto: Percival Tirapelli. Acervo digital: IA-UNESP.

Seguindo o estilo acadêmico mais austero, a pintura retrata pessoas reais, num cenário idealizado e ao mesmo tempo representa a atualidade estilística do período, como se vê nos elementos arquitetônicos e decorativos presentes.

A figura central é Carlos Gomes (Figura 2), vestido com um robe branco, recostado numa *chaise longue*, coberto com uma manta. Sua cama, logo atrás, com cortinas de renda delimita os grupos na composição, que foram identificados no estudo

de Emerson Oliveira (2007, p. 98). Da esquerda para a direita, observa-se o primeiro grupo, em que se encontram os pintores italianos, primeiro De Angelis, depois Capranesi que toma notas. Logo atrás, identifica-se o jornalista Licínio Silva (amigo de Antônio Lemos, designado por este para acompanhar Carlos Gomes em Belém).

Na direção do compositor, já no segundo grupo, dois homens olham fixamente para Carlos Gomes: o enfermeiro de Gomes, Raul Franco mais recuado



Figura 3 – Detalhe da moldura, de Giuseppe Pucci.

e à sua frente, o professor e músico Ernesto Dias, com a mão no queixo, com provável atitude de contrição. Completando o segundo grupo, está o coronel Gama Gosta (membro da comissão executiva do Diário de Notícias), com o olhar voltado para o espectador e o músico e amigo de Gomes, Clemente Ferreira, de cabeça baixa ao fundo. No primeiro plano, identifica-se Visconde de São Domingos, recostado sobre a cadeira do piano. O terceiro grupo é formado pelo próprio compositor, conversando com o governador do Pará, Lauro Sodré, que se encontra sentado ao lado do vice-governador, Gentil Bittencourt. Carlos Gomes gesticula para os seus interlocutores num movimento lento e comedido. No grupo seguinte, atrás dos dois políticos sentados, vê-se um conjunto de quatro homens que fitam ou o músico ou o espectador: o senador e intendente Antonio Lemos, principal comitente da obra; os jornalistas Marques de Carvalho, Antonio Leite Chermont e João do Rego. No quinto grupo, encontram-se os médicos José Paes de Carvalho, Miguel Pernambuco e Numa Pinto conversando com o bispo Dom Antonio Manoel de Castilho Brandão. No último grupo, outros quatro homens: o deputado federal Pedro Leite Chermont (primeiro presidente da Associação Paraense Propagadora das Belas Artes), à sua frente, o Capitão Serra Pinto (inspetor do Arsenal da Marinha), o General Cláudio do Amaral Savaget (chefe do 1º distrito Militar) e o Coronel Augusto de Vasconcelos Chermont (inspetor do extinto Arsenal de Guerra) (OLIVEIRA, 2007, p. 98).

Considerando o que menciona Coelho (1995, p. 123), a imprensa destacou o número expressivo de autoridades e de personalidades da vida pública

de Belém na casa do compositor nas horas que antecederam seu falecimento, registrando ainda o gesto de Lauro Sodré fechando-lhe os olhos. Portanto, é provável que os relatos da imprensa e as imagens fotográficas tenham contribuído como fontes narrativas e iconográficas para a composição do retrato coletivo de *Últimos dias de Carlos Gomes*, dos artistas italianos. É importante registrar que o pintor Domenico de Angelis havia desembarcado em Belém no dia 31 de maio de 1896, tornando-se admissível que tenha acompanhado os meses precedentes da morte de Gomes (Folha do Norte, 31 mai. 1896).

A composição da obra pictórica é austera, explora o contraste de luz e sombra. A luz é pontual e cenográfica, incide nos rostos dos personagens. O cuidado realista e meticuloso com as expressões fisionômicas também foi apurado. Há duas janelas representadas na pintura, uma fechada, que deve ligar ao outro cômodo da casa, com iluminação artificial e a outra que se abre para um arvoredo, e se vê um pedaço de céu. Pode haver aqui uma intenção simbólica dos artistas, com a alusão ao dia e à noite, a vida e à morte.

Na moldura do quadro, existe um elemento de iconografia musical (Figura 3). Entalhada em alto-relevo, na parte superior central está o escudo da cidade de Belém e na parte inferior, o brasão de armas do município, com uma lira de cinco cordas. O autor da moldura, de acordo com Araújo (apud OLIVEIRA, 2007, p. 109) é o italiano Giuseppe Pucci, relacionado ao ateliê de De Angelis e Capranesi.

No quadro, o piano à esquerda estabelece na obra uma linha diagonal que passa pelo compositor



Figura 4 – Pormenor de *Últimos días de Carlos Gomes*, 1899, de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. Óleo sobre tela, 224cm x 484cm, Coleção: Museu de Arte de Belém. Foto: Percival Tirapelli. Acervo digital: IA-UNESP.

e segue até o quadrante superior direito, onde está uma pintura de gênero, citação do painel parietal *Pery e Ceci* (Figura 4), obra de De Angelis e Capranesi para o Salão Nobre do Teatro Amazonas. Esta pintura intertextual retrata o momento da ópera *Il Guarany* em que Peri salva Ceci do incêndio, na última cena do quarto ato. Aos pés de Carlos Gomes, uma pele de onça como tapete, pode ser considerada o único elemento exótico do quadro. No assoalho, um contraste suave de tons diferentes de madeira. Sobre a estante do piano encontram-se partituras, que foram identificadas por Antônio Lemos como da ópera *Il Guarany*, especificamente a ária *Sento una forza indomita*. (LEMOS, 1897–1902, p. 404, apud COSTA, 2006, p. 04).

A relação entre música e pintura através da referência da ópera é estabelecida com a presença da partitura e da citação do painel parietal do Teatro Amazonas (Figura 5). Nesses dois momentos, a ópera mais famosa e emblemática de

Gomes é citada, *Il Guarany*. Esta ópera foi levada aos palcos líricos europeus a partir de 1870 com grande sucesso, tornando-se uma das obras artísticas do século XIX que mais se identificou com o desejo nacionalista brasileiro.

A presença de dois músicos belenenses na cena estabelece o contexto de sociabilidade e de vida musical no período. Clemente Ferreira Júnior (1864–1917), foi um dos amigos mais próximos de Carlos Gomes no Pará. Pianista, compositor e professor, estudou em Portugal e depois na Alemanha, em Leipzig. Em sua estada em Paris, tomou aulas com Friendenthal e Marmontel, por intermédio do Barão de Santa-Anna Nery. Ao retornar a Belém, viveu do magistério do piano e de composições e regência de orquestras populares. Foi um importante professor de piano do Conservatório de Música do Pará, nomeado para o ensino feminino. Compôs peças românticas para piano, e depois se interessou pela música popular e folclórica paraense, notabilizando-se como compositor de valsas e xotes.



Figura 5 – Domenico De Angelis, *Peri e Ceci*, painel parietal, têmpera sobre linho lonado, c.1899–1900, Salão Nobre do Teatro Amazonas, Manaus. Foto: acervo da autora.

Publicou muitas peças por intermédio dos editores do Pará, tais como José Mendes Leite e Abílio da Fonseca. Em 1898, iniciou importante trabalho de canto orfeônico em várias escolas públicas, sendo considerado o pioneiro do ensino do canto coral nas escolas em Belém. Viveu no Rio de Janeiro entre 1912 e 1917, onde lecionou na cadeira de música da Escola Normal (SALLES, 2007, p. 130–131). Acompanhou os últimos momentos de Carlos Gomes em Belém, inclusive a ele Gomes confiou providências finais. Acompanhou o embalsamamento do amigo, junto dos enfermeiros que atenderam o compositor, Raul e Nilo Franco (Folha do Norte, 18 set. 1896). Para Raul Franco, Clemente Ferreira Júnior escreveu a dedicatória recomendada por Carlos Gomes no verso de uma de suas fotografias:

Como amigo particular do ilustre maestro Carlos Gomes, cumpro dever sagrado de profunda gratidão, oferecendo o retrato do Grande Morto ao sr. Raul Franco, assaz desvelado enfermeiro a quem o mesmo maestro mostrou sempre desejos de dar esta prova de reconhecimento, a qual sinto orgulho em assinar. Belém, 18 de setembro de 1896. Professor Clemente Ferreira Júnior (Folha do Norte, 18 set.1896).

O outro músico retratado era Ernesto Dias (1857–1908), flautista, compositor e regente. Estudou em Belém com Henrique Gurjão, seguindo depois para Milão onde frequentou por um tempo o conservatório de música daquela cidade. No último ano de estudos na Itália precisou retornar a Belém por falta de auxílio oficial e por terem-se esgotados os próprios recursos. Completou sua formação na capital paraense com Enrico

Bernardi, maestro italiano que viveu em Belém entre 1883 e 1890 (PÁSCOA, 2006, p. 244). Ernesto Dias dedicou-se à pesquisa das tradições populares regionais, e este aspecto se refletia em suas composições. Foi um dos organizadores de uma orquestra denominada Companheiros do Luar, muito requisitada na época. Fundou outros conjuntos musicais semelhantes, para os quais compôs valsas, tangos, maxixes, xotes e outras peças de caráter seresteiro.

Sua célebre valsa *Minha Esperança*, obteve sucesso nacional e foi editada no Pará pela Tipografia de Francisco Costa Júnior, depois pela Casa Préalte no Recife e pela casa Fertin de Vasconcelos & Morand, no Rio de Janeiro. Como flautista, integrou vários grupos instrumentais organizados por Bernardi e a orquestra do Theatro da Paz. Fundou a primeira sociedade musical belenense, a Club Muzical Concertante. Também editou a *Gazeta Musical*, revista bimensal de sua propriedade que tinha como redator principal o poeta Paulino de Brito. Músico de ideais socialistas, foi um dos fundadores do Partido Operário Progressista do Pará, em 1899. Conforme noticia a imprensa da época, Ernesto Dias foi um dos músicos que esteve presente nos últimos momentos de Carlos Gomes, organizando inclusive diversos saraus musicais para entretê-lo e apaziguar sua dor (SALLES, 2007, p. 116-117).

A pintura alegórica *Últimos dias de Carlos Gomes* ressalta o tema da morte e principalmente, de estar morrendo. No contexto romântico do século XIX, a morte torna-se uma obsessão, pois remete ao sublime, que contém a inadequação do homem ao mundo, que por sua vez é constantemente atormentado pelo sentimento da morte e pelo fascínio do fim. Omar Calabrese menciona que na impossibilidade de representar o instante supremo do agonizante, revela-se o sofrimento dos que assistem morrer (CALABRESE, 1993, p. 95).

Phillipe Ariès mostra que a morte nos oitocentos passa a ser acompanhada no leito privado (1989, p. 90). A morte prestigiada e bela, obtida ou consentida por meio de grandes valores como a honra, o amor e a beleza, era ritualizada no mundo privado e na esfera do mundo público, tanto como expressão da amabilidade coletiva quanto pela demonstração do luto. Soma-se a isso o conceito de paixão no seu sentido etimológico original,

como sofrimento físico e moral, e como movimento da alma (CALABRESE, 1993, p. 81). Há uma correspondência entre a paixão do moribundo (sofrimento físico) e as paixões dos espectadores (sofrimento moral) (Idem, p. 95).

De Angelis e Capranesi, influenciados por essa atmosfera romântica, criaram em torno do sofrimento e da passagem da morte de Carlos Gomes, imagens poéticas e conciliadoras, pois na composição do retrato coletivo a atenção do personagem principal é dividida com outros grupos. Os retratos de homens célebres em seu leito de morte evidenciam a importância e a função histórica dos personagens retratados.

O estado em que se encontrava Carlos Gomes nos seus últimos momentos foi noticiado em jornais da época. O jornalista da Folha do Norte, por exemplo, publica um relato dos últimos momentos do compositor em Belém, como testemunha ocular:

Já ali encontramos solícito, junto do amado enfermo, o dr. Lauro Sodrê, que para ali seguira ao ter conhecimento da contristadora notícia. Prestavam os recursos da ciência ao maestro, que no momento estava sob as pungências de um fortíssimo acesso de sufocação, os ilustres clínicos drs. Numa Pinto e Pernambuco Filho. [...] Número não pequeno de populares estacionavam à porta, inquirindo com interesse das pessoas que saíam, do estado do glorioso artista. É elegante, cômoda, com as melhores condições de higiene a casa que reside o maestro. Estava luxuosamente mobiliada, vendo-se na sala, os retratos de grandes artistas como Verdi e Gounod. Ao centro ostentava-se um magnífico piano de cauda. [...] Sobre o instrumento, fechado, no momento que entramos ali, pousava um formoso raio de sol, que estendia-se para até um exemplar da partitura do Escravo, como que propriamente iluminando-a. Dentro deste exemplar, estão várias modificações que Carlos Gomes fez àquele extraordinário produto do seu gênio, quer na parte musical, quer na letra (Folha do Norte, 17 set. 1899)⁴.

A menção aos nomes de Lauro Sodrê, Numa Pinto e Miguel Pernambuco Filho, que de fato estiveram presentes na casa do compositor, bem como a descrição da casa bem decorada e do piano de cauda na sala com as partituras, leva a considerar que Carlos Gomes estava bem assistido, e que contava com a presença das pessoas que são retratadas na pintura, porém não todos ao mesmo tempo, nem no mesmo dia. Assim, a pintura de De Angelis e Capranesi concebe aspectos da realidade ao incorporar personagens e objetos presentes nos relatos da época.

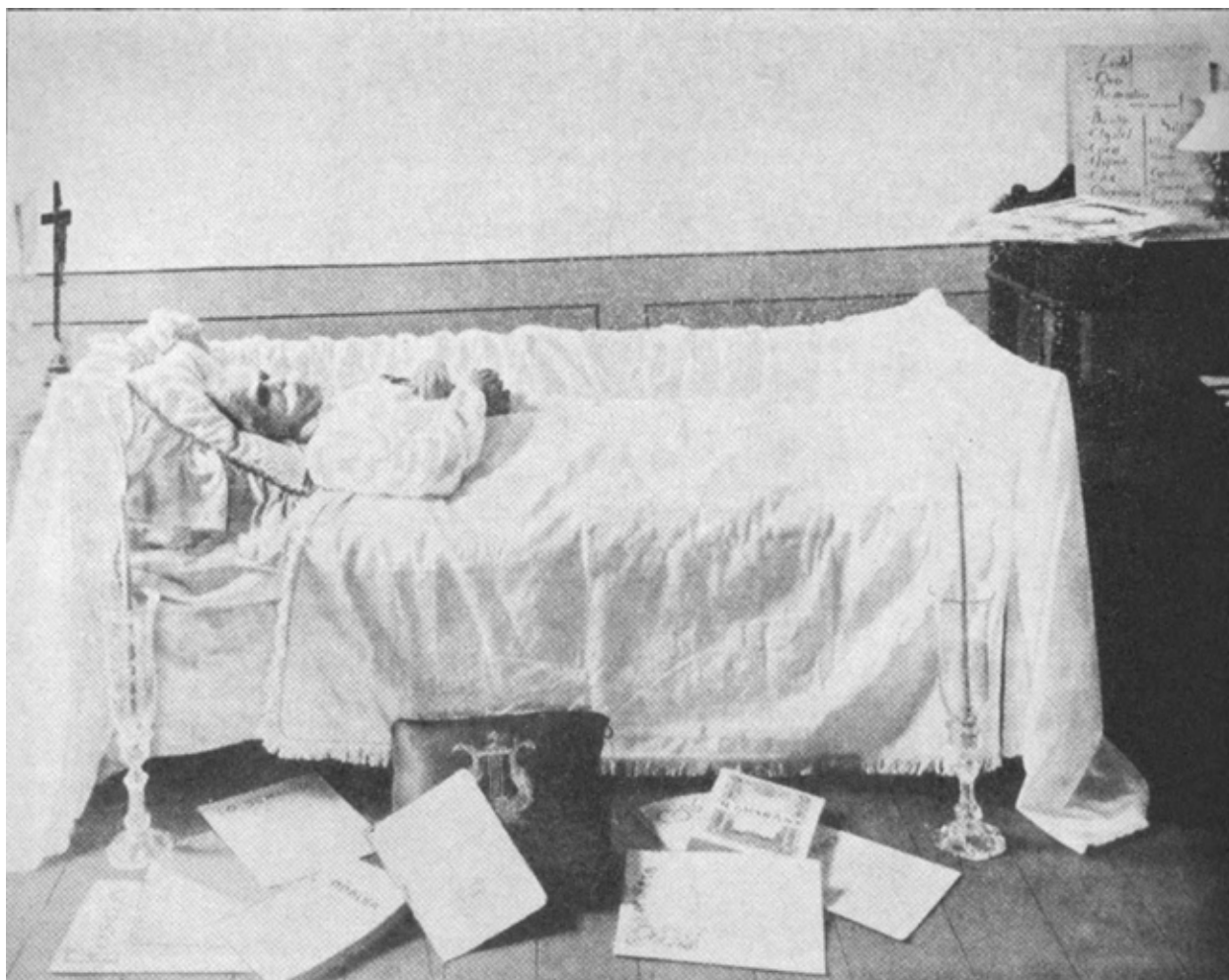


Figura 6 – Felipe Fidanza, *Carlos Gomes no seu leito de morte*, 1896.
Disponível em: <http://maestrocarlosgomes.blogspot.com.br/>

Luiz Tadeu Costa (2006, p. 03) ressalta que os retratos do fotógrafo Felipe Augusto Fidanza originaram a feitura não só da referida tela, como também de mais quatro que os pintores italianos realizaram por encomenda de Antônio Lemos. Das cinco telas, apenas duas ficaram em Belém, a já citada, pertencente ao Museu de Arte de Belém e outra à Escola de Música do Pará. As outras telas foram expostas na época e depois não mais foram vistas.

A fotografia de Felipe Fidanza que percorreu a imprensa com a legenda *Carlos Gomes no seu leito de morte*, mostra o corpo do compositor sobre uma cama, num ambiente austero, cujos detalhes centrais residem sobre o chão, ao lado do leito, onde estão espalhadas partituras [*Lo Schiavo, Il Guarany, Fosca, Odalea (Condor)*] e uma almofada com uma lira de cinco cordas (OLIVEIRA,

2007, p. 100). O modo como esta última se acha localizada revela que toda a cena fora montada para a produção da fotografia, algo comum para os métodos dos estúdios naquele período. Afinal, a realidade da fotografia de Fidanza é tão ficcional quanto a realidade da pintura de De Angelis e Capranesi. A primeira, retrata a morte e a segunda, a paixão, a agonia do trânsito.

Outra pintura que complementa o presente estudo, refere-se diretamente à morte de Carlos Gomes em seu enunciado, mas trata do trânsito entre vida e morte. A tela de Antônio Parreiras (1860–1937), datada de 1911, intitulada *Morte de Carlos Gomes* (Figura 7), representa o compositor sentado numa cadeira, desfalecendo. Seguindo uma paleta pós-impressionista, Parreiras cria uma composição com o músico diante do piano de armário com castiçal, vestido com um *robe de chambre* vermelho. Seu



Figura 7 – Antônio Parreiras, *Morte de Carlos Gomes*, 1911. Óleo sobre tela, 41 x 52cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói. Foto: Domínio público, disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ant%C3%B4nio_Parreiras_-_Morte_de_Carlos_Gomes.jpg

corpo e sua cabeça estão reclinados, o braço esquerdo estendido sobre o piano, os dedos tentam alcançar as teclas, enquanto que o outro braço já decai em relaxamento. Com os cabelos brancos e longos, a expressão do compositor é melancólica, pois olha para algum ponto infinito na direção diagonal. Embora a pintura retrate Gomes num momento privado, com o abatimento decorrente da doença, o faz com dignidade, representando neste caso, uma morte solitária, na despedida de seu dom maior: a música. É significativo que o tema da morte de Gomes continuasse despertando interesse no início do século XX.

As imagens de vida e morte de Carlos Gomes foram utilizadas e assimiladas pelo imaginário republicano, mesmo que o compositor simbolizasse a política cultural do Império. É necessário observar

que as imagens de Carlos Gomes geralmente são acompanhadas das referências de suas óperas. Provavelmente trata-se de uma alusão ao seu ofício e ao seu mérito de músico intelectual e criador. A permanência de sua obra no repertório lírico resistiu mesmo às críticas recebidas pelos adeptos do wagnerismo e pelos integrantes da Semana de Arte Moderna de 1922, que a consideravam ultrapassada. Nem a revisão proposta mais tarde por Mário de Andrade, através de diversos escritos, conseguiu alocar algum espaço para Gomes no cenário da cultura nacional. Volpe (2004, p. 11) esclarece que esta crítica detratadora não foi compartilhada pelo público mais amplo, pois a polêmica em torno de Carlos Gomes e Villa Lobos na Semana de Arte Moderna, evidenciava que o primeiro ainda permanecia como paradigma nacionalista na década de 1920.

Marcos Virmond (2008, p. 68) afirma que “se não se fazem revoluções sem mortos, o modernismo saiu vitorioso, mas representou uma segunda morte para a obra e figura do compositor”. Carlos Gomes teve a revisão crítica de sua obra iniciada na década de 1930, mas os estudos musicológicos de base científica mais sólida surgiram nas últimas décadas do século XX e início do XXI, procurando reconstruir o homem e o artista.

NOTAS

01. ARCANGELI, Luciano. Dizionario Biografico degli Italiani (v.a) Volume 19, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976. In: <http://www.treccani.it/biografie/> (Último acesso em 25 de setembro de 2020).

02. Idem.

03. Conforme arquivo da Accademia Nazionale di San Luca, Giovanni Capranesi foi seu presidente em 1921. In: http://www.accademiasanluca.it/allegati/elenco_presidenti_san_luca.pdf. Último acesso em 26 de setembro de 2020.

04. CARLOS Gomes, boatos contristadores, agonia e a morte. *Folha do Norte*. Belém, 17 de setembro de 1899. In: <http://hemerotecadigital.bn.br/>, último acesso em 23 de setembro de 2020.

REFERÊNCIAS

ARIÈS. Phillipe. **Sobre a história da morte no ocidente desde a Idade Média**. Lisboa: Teorema, 1989.

COELHO, Geraldo M. **O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

COSTA, Luiz Tadeu. História e iconografia de Belém, em últimos dias de Carlos Gomes. In: **II Encontro de História da Arte**, IFCH- Unicamp, 27 a 29 de março de 2006, Campinas (Anais).

DERENJI, Jussara. **Teatros da Amazônia**. Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 1996.

GOES, Marcus. **Carlos Gomes: a força indômita**. Belém: Secult, 1996.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ISMAEL, Cesar de Carvalho. Carlos Gomes: arte, política e sociedade. 1870–1889. 36º Encontro Anual da Anpocs - GT 27 - Pensamento Social no Brasil. **Anais do 36º Encontro Anual da Anpocs, Águas de Lindóia**, 2012.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. Fragmentos de cumplicidade: arte, museus e política institucional. **Métis: história e cultura**, v. 7, n.13, jan/jun.2008, p.33–55.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. Últimos dias de Carlos Gomes: do mito “gomesiano” ao nascimento de um acervo. **Revista CPC**, São Paulo, nº 4, maio/out. 2007, p. 87–113.

PÁSCOA, Márcio. **A vida musical em Manaus na época da borracha (1850–1910)**. Manaus: Imprensa Oficial/Funarte, 1997.

PÁSCOA, Márcio. **Cronologia Lírica de Belém**. Belém: Associação de Amigos do Teatro da Paz, 2006.

PÁSCOA, Márcio. Domenico De Angelis. **Série Memória**, nº16, Manaus: SEC, 2000.

SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 2ª ed. rev. e aum. Belém: Secult/Seduc/Amu/PA, 2007.

VETRO, Gaspare Nello (Org.) **Antônio Carlos Gomes: carteggi italiani II; correspondências italianas II - 1836–1896**. Trad. e Pref. de Luiz Gonzaga Aguiar. Brasília: Thesaurus editora, 1998.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Restauração e recuperação e Teatro Amazonas**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1974.

VIRMOND, Marcos; MARIN, Rosa; CORREIO, Edu. **Destruindo o mito e construindo o homem: revendo Antônio Carlos Gomes**. *Ictus – music journal*. Salvador, v.9, n. 1, 2008.

VOLPE, Maria Alice. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, mai. 2004, p. 2– 11.

FONTES ELETRÔNICAS

ARCANGELI, Luciano. Dicionario Biografico degli Italiani (v.a) Volume 19, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976. In: <http://www.treccani.it/biografie/>. Último acesso em 25 de setembro de 2020.

CARLOS Gomes, boatos contristadores, agonia e a morte. *Folha do Norte*. Belém, 17 de setembro de 1899. In: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Último acesso em 23 de setembro de 2020.

Folha do Norte, Belém, 31 de maio de 1896. In: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Último acesso em 10 de setembro de 2020.

Folha do Norte, Belém, 17 de setembro de 1896. In: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Último acesso em 10 de setembro de 2020.

Folha do Norte, Belém, 18 de setembro de 1896. In: <http://hemerotecadigital.bn.br/>. Último acesso em 10 de setembro de 2020.

SOBRE A AUTORA

Graduada em Artes Plásticas e em Música pela UNESP; Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e Doutora em História – História Cultural, pela Universidade do Porto (2006). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas lotada no curso de Música e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Ainda nesta instituição, realiza atividade de pesquisa no Laboratório de Musicologia e História Cultural, e lidera o do grupo de pesquisa Investigações sobre memória cultural em artes e literatura (MemoCult), do PPGLA da UEA. É autora do livro “Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada”, Editora Valer (2011) e do livro “Álvaro Páscoa: o golpe fundo”, Edua (2012). É co-organizadora dos livros “Alteridade Consoante: estudos sobre música, literatura e iconografia”, Editora Valer/PPGLA (2013) e “Música em Diálogo”, Editora UEA (2019). Coordena desde 2013 o grupo de trabalho do Repertório Internacional de Iconografia Musical – RiDim– Brasil, no Amazonas.

E-mail: luciane.pascoa@gmail.com

FOTOGRAFIA E CIDADE: TRÊS POÉTICAS EM MANAUS

PHOTOGRAPHY AND CITY: THREE POETICS IN MANAUS

Khetllen da Costa Tavares
UDESC

Resumo

O presente estudo visa investigar as tipicidades do ato de fotografar Manaus nos processos artísticos contemporâneos, para tanto elegeu-se Carlos Navarro, Ricardo Oliveira e Raphael Alves pertencentes a diferentes gerações na fotografia, com produções em torno do urbano há mais de 10 anos, a fim de observar as facetas da cidade por meio de um ensaio de cada fotógrafo.

Palavras-chave:

Prática fotográfica; Transformações;
Contemporâneo; Manaus.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa visa investigar as singularidades do ato de fotografar a cidade nos processos artísticos contemporâneos. Devido a incorporação da efemeridade do espaço urbano como elemento constituinte das poéticas, aproximar-se de temas que permeiam esses lugares tornou-se recorrente, os quais por meio das fotos pode-se compreender que vivências cada fotógrafo desenvolve com a cidade e os aspectos culturais envolvidos nesses discursos.

Para tanto elegeu-se três fotógrafos pertencentes a diferentes gerações na produção fotográfica em Manaus, que desenvolvem trabalhos sobre o viés urbano há mais de 10 anos, figuras atuantes no cenário artístico local. Iniciou-se pelos anos 1970 com Carlos Navarro, adiante nos anos 1990 com Ricardo Oliveira, por fim a dos anos 2000 com Raphael Alves, com intuito de observar singularidades poéticas na representação das diferentes facetas da cidade, através dos ensaios: *Decadência Urbana* de Navarro, *Borracheiros: Estradas da vida* de Oliveira e *Riversick* de Alves.

Abstract

The present study aims to investigate the typicalities of the Manaus photographic process in the contemporary artistic processes, therefore Carlos Navarro, Ricardo Oliveira and Raphael Alves were chosen from different generations in the photograph, with productions about the urban for more than 10 years, in order to observe the facets of the city by means of an essay of each photographer.

Keywords:

*Photographic practice; transformations;
contemporary; Manaus.*

Quanto à fundamentação teórica voltou-se aos estudos de Armando Silva, Katia Canton, Paola Jacques entre outros. A metodologia consistiu em analisar uma imagem de um ensaio de cada fotógrafo, referente à temática urbana. Com objetivo de observar quais aspectos do urbano influenciam a prática poética desses fotógrafos estudados em Manaus, e, além disso, compreender a relação deles com a cidade. Por último, identificar de que modo projetam nas fotografias suas experiências com a capital amazonense.

FOTOGRAFAR A CIDADE: ENTRE O DISCURSO HOMOLOGADO E A SUBVERSÃO

A prática fotográfica na cidade intensificou-se com a portabilidade do dispositivo que permitiu maior locomoção dos produtores de imagens, junto ao aprimoramento da película fotossensível. Segundo Hacking (2012) a fotografia de rua surgiu no início de 1920 com o fotógrafo francês Eugène Atget, que registrava cenas urbanas e arquitetura em Paris, tais fotos eram vendidas para instituições históricas, bibliotecas e a artistas como fonte para pesquisa. Contudo, este gênero caracterizou-se pela expressão da vida moderna,

frente aos aspectos da velocidade na mudança desses espaços.

Recorreu-se à fotografia para representação da cidade, principalmente, nos períodos de transição, visto que “As personagens retratadas envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e desaparecem” (KOSOY, 2002, p. 139). Diante disso, a atividade expandiu-se, o que tornou comum do fotográfico para documentação, a exemplo de Militão Azevedo e Augusto Malta, que na passagem do século XIX para o XX, retratam a memória de cidades, devido às reformas públicas daquele período.

Acredita-se, portanto, que entre as motivações para fotografar as transformações do espaço urbano está a tentativa de prolongar o tempo. Tema frequente nas práticas artísticas a partir dos anos 1990, que agem, segundo Canton (2009, p. 21), como: “forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescências”. Logo contrapõe-se à avidez do cotidiano contemporâneo, que afeta as noções de história, memória e pertencimento. Sendo assim, sugere-se que os fotógrafos registrem tais espaços, antes que a impressão dos rastros contidos ali se dissipe.

Em vista disso, investigou-se as motivações envolvidas no ato de fotografar a cidade de Manaus, no contemporâneo. A capital amazonense é conhecida por situar-se no coração da floresta Amazônica. Entretanto, existe resistência da população em conviver com a natureza no espaço urbano, observado na prática de eliminar do cotidiano elementos que afirmam essa territorialidade característica.

Tal característica é mascarada pela imagem exportada pela atividade turística da região. Devido a isso, pesquisou-se o motivo para a manutenção dessa imagem estereotipada, e, assim, notou-se o incentivo por parte do Governo para divulgação turística, na década de 1990, que estimulava tal prática nos meios de comunicação sob o seguinte discurso:

Um roteiro fotográfico pela Amazônia deve levar em conta, inicialmente, a época do verão mais apropriada para as jornadas nos dias ensolarados com céu aberto. No Amazonas, e particularmente, na região próxima a Manaus, este período estende-se geralmente de junho a novembro dessa época, a

luz das primeiras horas do dia oferece o contorno necessário para realçar as paisagens (JORNAL DO COMÉRCIO, 1993, p. 14).

Logo, compreende-se que a imagem deveria exaltar os aspectos típicos da região através da fauna e flora. Ou seja, a representação mais comum da Amazônia. Outra evidência, é o documentário intitulado *Amazonas, Estrada de Rios*, lançado em setembro de 1996 na cidade, produzido pela emissora televisiva Cultura, dirigido e escrito por Elaine Meneghini, o qual, de acordo com Bell (1996, p. D1), é:

melhor forma de vender a imagem turística do Amazonas, servindo também como um alerta para ações de desenvolvimento do Governo do Estado. [...] o documentário é do “tipo exportação” e também consegue transmitir a ideia de que quando há vontade política o Amazonas pode proporcionar aventuras fantásticas.

O empenho em divulgar a capital amazonense para o exterior, influenciou o volume de produção artística através da fotografia, cinema e vídeo naquele período, pois faz parte da cultura local fomentar essa imagem estereotipada nos veículos de comunicação.

Durante as saídas fotográficas, é possível vivenciar a cidade por meio da fotografia, nesse exercício o indivíduo se aventura na potência do espaço urbano. Relaciona-se tal atividade da errância que se configura como uma crítica ao poder público, pois para Jacques (2014, p. 28): “os errantes questionam o planejamento e a construção dos espaços urbanos de forma crítica”, expressa em narrativas literárias, fotográficas, cinematográficas entre outras.

Os artistas que praticam errância, seja no sentido de vagar, seja ao aventurar-se no caminho mesmo diante do erro do trajeto planejado, propõem práticas que vivenciam o espaço urbano de outros modos. Com base nesta relação, este estudo elegeu-se produções que subvertem o discurso comum e adentram em temas à margem da visão turística sobre a cidade de Manaus.

A partir disso, escolheu-se Carlos Navarro, com o ensaio *Decadência Urbana*, Ricardo Oliveira com *Borracheiros: Estradas da vida* e Raphael Alves com *Riversick*, os quais retratam uma Manaus diferente da apresentada nos cartões postais. Para compreender as diferentes facetas que uma cidade apresenta, Silva (2011, p. 78) diz que:

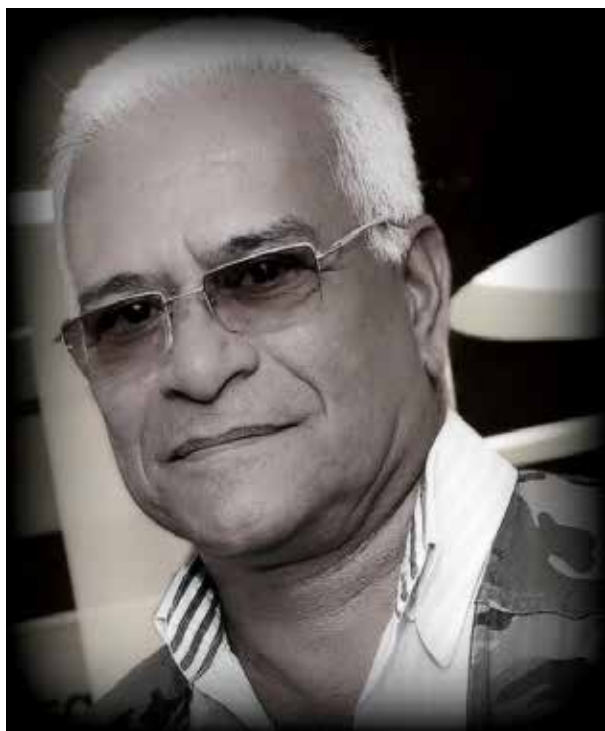


Figura 1 - Carlos Navarro. Fonte: Autor desconhecido. *Sem Título*. 2015. 1 fotografia, p&b. Fonte: Acervo do Artista.

Uma cidade é não só topografia, mas também utopia e delírio, uma cidade é local, aquele lugar privilegiado por um uso, mas também é local excluído [...] uma cidade, pois é uma soma de opções de espaços, desde o físico, o abstrato, e o figurativo até imaginário.

Nota-se a diversidade da cidade, a qual comporta diferentes espaços, de acordo com Silva (2011): o histórico demonstra os momentos nos quais se desenvolveu a cidade; também há o tópico, no qual se manifestam as transformações físicas; outro espaço é o tímico que relaciona o corpo humano com a cidade e os objetos que a circundam, e; por fim, há o utópico, que abarca imaginário, desejos e fantasias da vida diária.

Diante disso, indica-se alguns desses espaços nos ensaios eleitos, desde o tópico observado no ensaio *Borracheiros: Estradas da vida*, de Ricardo Oliveira, ao retratar as transformações urbanas por meio das experiências desses trabalhadores. Adentra no utópico, por meio de Raphael Alves em *Riversick*, ao projetar uma cidade interior em cenas do cotidiano. Por fim o histórico em *Decadência Urbana* de Carlos Navarro, no qual ele registra a degradação dos espaços de memória por meio do patrimônio arquitetônico.



Figura 2 - Ricardo Oliveira. Autor desconhecido. *Sem Título*. SN. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: Acervo do artista.

A cidade apresentada é habitada por diferentes personagens, que Silva (2011) denomina de “atuações urbanas”, observadas na teatralidade diária, no vínculo do indivíduo com a cidade interior, esta que possibilita as multiplicidades de leitura por parte dos cidadãos. Visualizam-se nos ensaios facetas de Manaus que são pouco apresentadas nas narrativas oficiais, mas que se destacam ao olhar dos fotógrafos pesquisados. Os quais distanciam-se do lugar-comum, apresentando zonas ocultas da cidade, que se desenvolvem nas brechas, nas quais os indivíduos resistem e sobrevivem a anestesia do sistema, que visa a homogeneização das experiências em detrimento da alteridade no espaço urbano.

FOTÓGRAFOS E A CIDADE

Para compreender que representações os fotógrafos decidiram produzir, procurou-se entender as vivências deles na cidade, mediante os depoimentos em torno da memória afetiva de cada um. Dessa forma, observa-se a singularidade de Manaus como cenário dessas três poéticas.

Carlos Alberto Navarro Infante (Figura 1) nasceu em Caracas (Venezuela) em 1945. Na juventude,

envolveu-se na luta armada através das guerrilhas. Foi preso em 1965 e, no ano seguinte, foi exilado em Barcelona (Espanha), onde iniciou como fotógrafo em 1966. De acordo com Navarro (2015), em 1972, através de anúncio em jornal, candidatou-se a uma vaga de técnico de laboratório a cores da empresa Sonora em Manaus (Brasil) e, após isso, foi admitido. Em 1973, mudou-se para a capital amazonense, onde permanece desde então. Na cidade, Navarro registra o patrimônio material e imaterial desde 1986, seja em projetos pessoais, seja por encomendas do Governo, e, assim reúne grande acervo em torno da memória da capital.

Navarro (2015) relatou que atua na produção imagética em Manaus, por meio de palestras em eventos destinados ao público local, relacionado ao fazer fotográfico, nos quais tem a oportunidade de contar suas experiências e experimentações nos ensaios que produz, também ministra aulas em vários segmentos, entre estes, nos projetos do Governo do Estado do Amazonas, voltados para menores de áreas periféricas urbanas da capital, ainda envolveu-se ativamente com a formação de grupos de fotografia e fotoclubes locais, na cooperação com as iniciativas de estimular a difusão do fazer fotográfico na sociedade amazonense.

Ricardo de Oliveira (Figura 2) nasceu no Amazonas em 1968. Sua relação com o ofício está presente desde a infância, pois cresceu em uma família de fotógrafos, representada pelo pai e tios, bastante ativa na venda de equipamentos fotográficos nos anos 1970, impulsionada pela implantação da Zona Franca em Manaus. Segundo Oliveira (2015), na infância mudou-se com a mãe para Rio de Janeiro, lugar que iniciou a carreira de fotojornalista na década de 1990, quando atuou no Jornal Brasil por meio do Caderno de Domingo no Rio de Janeiro, também trabalhou para Editora Abril na Revista Caras entre outras empresas.

Em 1995, o fotógrafo retornou à Manaus com intuito de desenvolver um livro de fotografia, quando atuou em vários jornais da capital: A Crítica (1995-1996), Jornal do Norte (1996), Jornal Correio do Amazonas (2005-2006), Jornal Diário do Amazonas (2004-2006), Jornal Amazonas em Tempo desde 2007 no qual exerce a edição chefe de fotografia (OLIVEIRA, 2015). Ao longo dessa trajetória de mais de 20 anos no fotojornalismo, possui livros publicados, exposições e apresenta-



Figura 3 - ALVES, Raphael. Sem Título. 2013. 1 fotografia p&b. Fonte: Acervo do artista.

se em palestras e eventos de fotografia em Manaus. O projeto poético deste fotógrafo está além do factual, em cenas que registram o homem na Amazônia por meio das extensões de fé, trabalho e natureza.

Raphael Alves (Figura 3) nasceu em Manaus no mês de novembro do ano 1982, porém, em dezembro, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Em 1998, regressou a Manaus, onde permanece desde então. Alves (2016) relatou que se interessou pela fotografia na adolescência, iniciou a carreira de fotógrafo profissional nos anos 2000, trabalhou como fotojornalista em vários jornais locais: Diário do Amazonas (2005-2008); A Crítica (2008-2011); Amazonas em Tempo (2011), atividade que cooperou para o alargamento das experiências com a cidade, atualmente contribui com a *Agence France-Presse*.

Ao longo desse percurso criativo, adentrou na subjetividade da imagem, expressas no diálogo com o outro, seja este o lugar ou o fotografado. Embora o fotógrafo ainda trabalhe para agências de fotografia, Alves (2015) expôs que: “as fotos autorais que viram projetos, geralmente em longo prazo, [...] São a minha forma de expressar o que tenho em mim”, o que expõe à relação intimista que o fotógrafo possui com seus projetos pessoais.

Observou-se que a relação dos fotógrafos com a cidade é atravessada pela implantação da Zona Franca de Manaus (ZFM), a qual foi idealizada sob a lei nº 3.173 6 de junho de 1957, com o objetivo geopolítico de desenvolver a Amazônia. Adiante,

sob o Decreto-Lei Nº 288, de 28 de fevereiro de 1967, a legislação ampliou e reformulou o modelo, com incentivos fiscais por 30 anos para a implantação do Polo Industrial, comercial e agropecuário na Amazônia, elegeu-se Manaus como centro do projeto (SUFRAMA, 2014). Entre os motivos para implantação da ZFM, Oliveira (2003, p. 68) ressalta que: “o primeiro destinado a refazer e reforçar os laços da região com o conjunto do país. E o segundo, destinado a abrir a Amazônia ao desenvolvimento extensivo do capital”. Junto a esperança de crescimento econômico vieram as transformações, que modificaram o território manauara repentinamente, através do grande êxodo rural por parte de pessoas vindas do interior do estado e de outras regiões do Brasil.

Com a previsão de crescente industrialização, várias empresas instalaram-se na capital amazonense, entre elas a Sonora, responsável pela contratação de Carlos Navarro em 1973. Sobre tal período, Navarro (2015) expôs: “no momento que nós instalamos esse laboratório a cores em Manaus, nós atendemos a produção de Manaus, Belém e quase todo o Norte. Depois de 4 a 5 anos, a Sonora tornou-se uma *mega* indústria de produção fotográfica”. Porém, com a efemeridade do projeto, ocorreu a decadência que levou a falência de grandes empresas do ramo fotográfico.

A relação de Ricardo Oliveira com a ZFM, iniciou com a família proprietária da loja *Icofilm* que vendeu equipamentos fotográficos e ofereceu revelação laboratorial, mas que com efervescência econômica cresceu no mercado local. Quanto às vivências nesse período, Oliveira (2016) destacou:

Saí de Manaus em 1976, era uma cidade pequena e o Distrito Industrial era distante da cidade. O que lembro muito bem é o comércio de importados do centro da cidade. Aliás, o Centro era mais interessante do que hoje. Nós tínhamos a Matriz e arredores preservados [...] A Manaus desta época era possível tomar banho e brincar nos igarapés.

Compreende-se que o modo de organização urbana e a fruição dos espaços públicos por meio dos balneários da década de 1970 sofreram com a implantação da ZFM. Ao retornar em 1995, o fotógrafo encontra a capital transformada, segundo Oliveira (2016): “o primeiro impacto foi constatar as invasões de terras e posteriormente o surgimento dos bairros periféricos. Os igarapés todos poluídos

e a quantidade de carros nas ruas”. Efeitos do período após à implantação da ZFM, marcado pela expansão dos limites da malha urbana.

Por último, Raphael Alves pertencente à geração dos anos 2000, voltou a morar em Manaus no ano de 1998. O fotógrafo expôs as lembranças que tem da adolescência, nesse período, Alves (2016) relatou que: “Quando eu vinha de férias, a minha mãe comprava meu tênis aqui, porque era mais barato [...] Quando eu cheguei a Manaus era mais a ideia de Polo Industrial”. Destaca-se o perfil de turista consumidor, pois visitava a cidade apenas nas férias, bem como privilegia a memória afetiva em torno das relações familiares e dos lugares de lazer.

Segundo Loureiro (1995), com a ZFM, instalou-se um polo de indústrias estrangeiras sem qualquer vínculo com os produtos e as peculiaridades da região, assim a população se viu transplantada de uma vida frugal para uma situação de miséria urbana, que influenciou no aumento da criminalidade, desemprego, violência urbana.

Também ocorria a desqualificação do patrimônio histórico e artístico junto ao poder público em Manaus. Quanto aos fotógrafos em estudo, percebe-se que a ZFM provocou efeitos significativos na trajetória deles e que as vivências nesse período interferiram no percurso poético dos fotógrafos, observado nas temáticas dos ensaios em estudo.

MANAUS SOB A PERSPECTIVA DOS FOTÓGRAFOS

Em meio ao panorama apresentado no item anterior, verificou-se o impacto que a ZFM desencadeou nas relações dos moradores com a cidade, de tal modo; que, no início do século XXI, muitas dessas problemáticas persistem. Propõe-se observar de que formas esses efeitos são expressos nos ensaios: *Decadência Urbana* de Navarro, *Borracheiros: Estradas da Vida* de Oliveira, *Riversick* de Alves.

O conjunto de fotos de *Decadência Urbana* está em produção há mais de dez anos, no qual Navarro evoca reflexões sobre a degradação do patrimônio arquitetônico associada às relações dos transeuntes com os espaços de memória, sobretudo aqueles à margem do circuito turístico



Figura 4 – NAVARRO, Carlos. *Decadência Urbana*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG. Fonte: acervo do Artista.



Figura 5 – Detalhe da Figura 4. Fonte: NAVARRO, Carlos. *Decadência Urbana*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG. Modificada pela autora.

no Centro Histórico de Manaus. O fotógrafo expõe situações de invisibilidade, abandono e impermanência através da fotografia, que a utiliza como meio de resistência e preservação de uma memória coletiva.

Na estética, Carlos Navarro articula o documental com a experimentação, através da subversão do dispositivo fotográfico no momento da captura da cena e no uso de programas de edição para desconstrução parcial do caráter figurativo. Além disso, evidencia a cor através da saturação de matiz, a fim de transportá-la ao campo simbólico.

Na cena acima (Figura 4) visualiza-se ao fundo o Hotel Cassina construído no fim do século XIX, fruto econômico do período gomífero na cidade, com declínio econômico mudou-se o nome para Cabaré Chinelo. No início era um lugar de lazer da classe mais abastada, porém o que restou, no presente foram apenas ruínas consequência do abandono do espaço. Com programa de aceleração do crescimento (PAC) do Governo Federal, estima-se que o lugar seja transformado em um centro de arte (OSSAME, 2013).

As noites do Cabaré Chinelo eram regadas a bebidas, bailes e as mulheres que lá trabalhavam, na perspectiva de Mello (1984, p. 249), eram: “estrelas de perdição, incendiavam rixas e dores de cotovelos de vez em quando o chinelo se rasgava em pancadaria da grossa”. Passado o tempo o estabelecimento de três andares veio a decadência, em paralelo erguia-se o prédio da Prefeitura, logo aquelas autoridades tinham “os seus motivos, que serão talvez os do seu próprio desmotivo, para deixar o casarão morrer” (MELLO; 1984, p. 251). Tal intervenção que demonstra que o poder público determinou as normas de uso daquele lugar que atualmente é consumido pela avidez do tempo, ampliando o nível de degradação do espaço associado à memória das pessoas que viveram ali.

No detalhe da cena anterior (Figura 5), os transeuntes foram registrados de forma sutil em meio à dimensão do quadro representativo, representados na mesma escala tonal das construções, o que sugere uma simbiose entre os entre orgânico e concreto. Nessa dialética existe uma correspondência dessa parcela da população marginalizada com o lugar habitado, como também a relação de invisibilidade, esquecimento e abandono que permeiam o cotidiano dessas

pessoas. Navarro através da lente da câmera reivindica uma existência que foi negada para aqueles transeuntes e as construções.

Visualiza-se o entrelaçamento de diferentes tempos no espaço representado na figura quatro, pois as construções deterioradas carregam consigo as temporalidades contemporâneas e os resquícios de séculos passados. O uso da ruína para Veloso (2012, p. 332) representa: “uma alegoria significativa que aponta para o tempo solapado pelas tecnologias digitais, o espaço higienizado e controlado”. Tais efeitos expressos nos restos de objetos industriais e propagandas contidas na foto.

Ricardo Oliveira se declara um cronista visual da capital amazonense, por isso representa a efemeridade de trabalhadores informais em seus projetos poéticos, o crescimento desses trabalhos está associado às mudanças que foram impulsionadas na cidade a partir da implantação da ZFM. Oliveira (2015) expôs que o projeto *Borracheiros: Estradas da vida* começou em 1995, durante as pautas jornalísticas, no bairro São José Operário, localizado na zona leste da cidade, devido à forte presença dos borracheiros nas principais vias. No início da série, o fotógrafo realizava os retratos depois do trabalho e aos fins de semana, assim convivia com os borracheiros, o que estreitava os laços entre eles. Durante as visitas, notou que depois das reformas urbanísticas, as borracharias eram retiradas pelo poder público por mancharem esse ideal de urbanidade. Contudo, algumas retornavam aos locais com a mesma estrutura transitória, unindo domiciliar e comercial.

Oliveira desvela o lugar de trabalho e vivência desses borracheiros que atendem a quem precisar em momentos de emergência com o veículo, tais trabalhadores que muitas vezes são invisíveis aos próprios clientes. O fotógrafo se interessou pelas histórias dos fotografados e estabeleceu uma relação de confiança com eles, para depois fotografá-los, segundo Oliveira (2015b): “Não dá para “roubar” imagens. A aproximação tem que ser permitida”. Durante as conversas, observou que havia uma tradição familiar presente nesses negócios, pois as borracharias eram passadas de pai para filho. A carga trabalhista é intensa desses estabelecimentos que podem funcionar por vinte e quatro horas.

Percebe-se no conjunto de imagens o estudo da cor em diferentes ambientes representada por



Figura 6 – OLIVEIRA, Ricardo. *Borracheiros: Estradas da vida*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPEG. Fonte: acervo do Artista.

matizes vibrantes, advindas da luz incandescente, comum nesses locais (Figura 6). O trabalhador surge de forma austera como observado na cena da figura seis, as vezes com a fisionomia velada, ora em movimento, ora estática. Nessa construção imagética, Oliveira contrasta a permanência do registro fotográfico realizado em longas exposições, com a fugacidade que esses estabelecimentos se dissipam no espaço urbano.

Além disso, o fotógrafo apresenta nas cenas a solidão e a espera dos trabalhadores, aspecto contrário a avidez do tempo contemporâneo. Segundo Oliveira (2015) muitos borracheiros são migrantes que desejam sair da exclusão que lhe impuseram. Tal deslocamento “gera no imaginário dos migrantes sonhos e crenças de ascensão social, eles superestimam o lugar de destino, reproduzindo e produzindo representações sobre a ‘nova’ realidade” (MELO; PINTO apud OLIVEIRA, 2003, p. 17). Ao se instalarem na cidade, as expectativas iniciais são frustradas, o que os leva ao subemprego.

No ensaio *Riversick*, Raphael Alves revela uma Manaus afetiva, fruto de suas andanças pelo espaço urbano. O nome surgiu de um trocadilho entre as

palavras em inglês: *seasick* que significa enjoado do mar, mais *homesick* que significa com saudades de casa e *river* que alude à localização geográfica de Manaus, assim o projeto remete à sensação de estar entre o enjoo e a saudade (ALVES, 2014). O fotógrafo expôs: “achei que estava fotografando Manaus. Aos poucos descobri que havia embarcado em uma viagem interna, não somente no lugar em que vivo, mas nos inúmeros lugares que vivem dentro de mim” (ALVES, 2015). Assim, desprende-se da cidade física para gerar uma cidade imaginada, recortada e entrelaçada a outros lugares.

Quanto à estética do conjunto de fotos, caracteriza-se pelo uso da escala de cinzas vista em contrastes intensos entre luz e sombra, os quais conferem dramaticidade às imagens. Também, utiliza longas exposições a fim de representar a ideia de movimento, bem como produzir formas ambíguas expressas em manchas, fumaças e silhuetas, que convidam o espectador a projetar os próprios lugares internos.

Na fotografia acima (Figura 7), nota-se um dos focos desse projeto visual expresso na relação do ser humano com o meio ambiente, sobretudo, em



Figura 7 – ALVES, Raphael. *Riversick*. 2015. 1 fotografia, p&b. Formato JPEG.
Fonte: acervo do Artista.

torno da água, representada em algumas fotos pelo ato de navegar ou pela figura humana preste a sucumbir. Esse líquido é observado no espaço representativo, ora ocupando grande escala, ora em detalhes, essa matéria que é fundamental para existência da vida no planeta e que perpassa a vida humana desde o líquido amniótico que envolve o feto no útero até a composição do corpo. Também, Alves trouxe a água para aludir aspectos físicos vistos na poluição que atinge as cheias do rio e igarapés no cotidiano, mas também existenciais do ser e estar no mundo.

O fotógrafo elegeu elementos metafóricos para refletir sobre a efemeridade da cidade através da verticalização dos prédios, fluxos viários, relacionados com a velocidade com que Manaus é modificada nos anos 2000, estimulada pelas construtoras e os programas habitacionais do Governo que ampliam as fronteiras da cidade e transformam a memória dos moradores. Para Canton (2009b) a velocidade do crescimento urbano, pode eliminar o passado e perdendo a referência de tempo e espaço, o que suscita o não lugar, em que não se estabelece mais o vínculo

afetivo com a cidade, assim surgem projetos de artistas que vão de encontro com essa degradação das relações que se estabeleceu.

Interpreta-se *Riversick* como um depoimento de um habitante frente à mutabilidade do ambiente urbano, pois o autor ao fotografar imprime suas próprias experiências, não se isenta das escolhas que são apresentadas na imagem, logo atua como um colecionador de memória do lugar em que vive. O saudosismo da cidade é visto nas fotos não apenas na seleção do assunto fotografado, mas também em sua construção poética, pois Raphael Alves tem preferência pelo sistema analógico, porém fez a transição para o sistema digital devidos custos e acessibilidade à película fotossensível. Portanto, o ensaio conta com imagens feitas em tecnologia analógica e digital, o que remete ao próprio processo de transformação do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredita-se que o ato de fotografar a cidade no contemporâneo está vinculado ao desejo governamental de exportar uma Manaus estereotipada na década de 1990. Além disso,

sugere-se que tal motivação tem raízes na euforia econômica da ZFM, que com a decadência trouxe vários efeitos negativos, os quais reverberam até os dias atuais observados nas imagens produzidas pelos fotógrafos selecionados. Em consequência disso, a cada novo ciclo de mudanças que a capital vivencia parece soterrar o anterior, o que reduz a possibilidade do sentimento de pertença e a formação da memória com o espaço urbano.

As transformações em Manaus são retratadas pelos fotógrafos do seguinte modo, primeiramente em Carlos Navarro notou-se o interesse pela documentação do patrimônio material e imaterial, como forma de registrar as cidades soterradas ao longo dos últimos 40 anos. Para Oliveira (2003, p. 137): “toda sociedade produz um tipo de espaço que garante a sua produção e reprodução”. Logo, compreende-se que a decadência que Navarro revela nas imagens reflete a atual sociedade manauara que despreza seus fragmentos de história, memória e identidade. Contudo, estima-se que por meio da requalificação desses espaços, que acontece paulatinamente, incentive a afetividade da população para que se sinta pertencente a esses locais.

Acerca do ensaio Borracheiros de Ricardo Oliveira, destaca-se a representação dos efeitos pós Zona Franca de Manaus, expressos nos problemas de infraestrutura e ampliação de bairros periféricos na cidade relacionado ao aumento da migração, aspectos que colaboraram para o registro de grupos que vivenciam tais condições. As dificuldades em garantir a alimentação e outras necessidades da vida, contribuem para que esses trabalhadores informais continuem nos níveis mínimos de subsistência, equiparado ao cotidiano deixado para trás. Melo e Pinto (2003, p. 41) destacam que: “cada dia é um recomeçar, é um novo dia de luta e assim, vão passando. Isso contrasta com a imagem da cidade que tem tudo, principalmente em relação aquilo de que eles vieram em busca”. Nesse conjunto fotográfico observa-se uma visualidade da migração em Manaus, por meio das vivências dos retratados em cena que estão inseridos nesse sistema.

Em Raphael Alves, verifica-se todos os períodos vivenciados pelos dois fotógrafos anteriores. Nesse processo o autor desenvolveu uma Manaus imaginada, em que se percebe uma viagem pelas memórias do fotógrafo e pelo seu percurso

criativo, visto num momento de construção, desconstrução e reconstrução poética. Quanto a poluição do meio ambiente que Alves traz em algumas imagens, sugere-se que almejada completude entre os seres vivos aconteceria por meio da educação, que estimula tanto o exercício ativo da cidadania, quanto às mudanças de valores individuais e coletivos. Para Jacobi (1999, p. 178): “a noção de desenvolvimento sustentável leva à necessária redefinição das relações sociedade humana/natureza e, portanto, a uma mudança substancial do próprio processo civilizatório”. Dessa forma, o resgate do respeito ao meio ambiente, seria amplificado com mais ações junto a sociedade no processo de redefinição da existência humana junto ao meio ambiente.

Diante de tais abordagens, verifica-se contestação política, social e cultural nas imagens, o que torna os fotógrafos enunciadores de grupos marginais, os quais suas obras acionam espaço reflexivo frente as problemáticas apresentadas e com isso convidam o observador a se envolver nesses discursos, para induzir mudanças que minimizem um futuro caótico previsível na capital amazonense.

REFERÊNCIAS

ALVES, Raphael. **Entre o enjoo e a saudade.** Disponível em: <http://www.photoraphaelalves.com/#!Entre-o-enjoo-e-a-saudade-/c2276/69584599-1C31-450C-807D-C61813122BB8>. Acesso em: 07 dez. 2014.

ALVES, Raphael. **Depoimento manuscrito de Raphael Alves.** Manaus, 16 out. 2015. (Depoimento concedido a autora).

ALVES, Raphael. **Processo Criativo.** Manaus, 16 fev. 2016. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a autora.

AMAZONAS: “prato cheio” para o roteiro fotográfico. **Jornal do comércio**, Manaus, 14 fev. 1993. Especial turismo, p.14.

BELL, Betsy. O Amazonas em imagens tipo exportação. **A crítica**, Manaus, 26 set. 1996. Criação. D1.

CANTON, Katia. **Tempos e memória.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2014.

JACOBI, P. Meio ambiente e sustentabilidade. **O Município no século XXI: cenários e perspectivas. Cepam-Centro de Estudos e Pesquisas de Administração Municipal**, 1999. Disponível em: <http://michelonengenharia.com.br/downloads/Sutentabilidade.pdf>. Acesso em: 08 set. 2015.

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

MELO, Lucilene Ferreira; PINTO, Renan Freitas. O migrante rural e a reconstrução da identidade e do imaginário na cidade. In: OLIVEIRA, José Aldemir de (et al). **Cidade de Manaus: visões interdisciplinares**. Manaus: EDUA, 2003, p.15-48.

MELLO, Thiago de. **Manaus, amor e memória**. Rio de Janeiro: Philibliblion, 1984.

NAVARRO, Carlos. **Processo Criativo**. Manaus, 24 nov. 2015. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida autora.

OLIVEIRA, José. **Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso**. Manaus: Editora Valer, 2003.

OLIVEIRA, Ricardo. **Processo Criativo**. Manaus, 16 out. 2015. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a autora.

OLIVEIRA, Ricardo. **Depoimento manuscrito de Ricardo Oliveira**. Manaus, 05 set. 2016. (Depoimento concedido a autora).

OSSAME, Ana C. Cabaré vai virar centro de artes. Disponível em: <http://acritica.uol.com.br/vida/Cabare- virar-centro-artes_0_985101500.html>. Acesso em: 20 dez. 2015.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SUFRAMA. **História**. 2014. Disponível em: http://www.suframa.gov.br/zfm_historia.cfm. Acesso em 21 jul. 2016.

VELOSO, Mariza. Arte pública e cidade. In: BUENO, Maria Lucia. **Sociologia das Artes visuais**. São Paulo: Editora Senac de São Paulo, 2012, p. 305- 340.

SOBRE A AUTORA

Artista visual nascida em Manaus/AM, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UDESC), na linha de processos artísticos contemporâneos, atualmente, bolsistas Capes. Licenciada em Artes Visuais (UFAM); Mestra em Letras e Artes (UEA). Pesquisa processo de criação na fotografia e desenvolve produção poética nessa linguagem. E-mail: khetllencosta@hotmail.com

O ÁLBUM DO ARTISTA MANOEL PASTANA: MEMÓRIAS EM RECORTES¹

*THE ALBUM OF THE ARTIST MANOEL PASTANA:
MEMORIES IN CUTTINGS*

**Renata de Fátima da Costa Maués
SIM/SECULT-PA**

Resumo

Este artigo refere-se à análise de informações contidas em uma coletânea de documentos de natureza pessoal doados ao Museu do Estado do Pará, por Washington Araújo Pastana, filho do artista Manoel Pastana. Trata-se de um Álbum, fonte importante de informação, construído pelo próprio artista, contendo assinaturas de presença em exposições, recortes de jornais, convites e fotografias, coletadas em um período de mais de 20 anos, iniciando com recortes datados de 1921 até 1944, perfazendo assim, um período significativo da trajetória do artista. O estudo do objeto enquanto documento histórico e museológico foi fundamental para conhecer o contexto em que o artista viveu, assim como as redes e interlocuções estabelecidas no campo sociocultural da cidade de Belém e do Rio de Janeiro. A metodologia de pesquisa foi estruturada no registro e análise do documento, com transcrições de entrevistas realizadas com o artista, assim como, das notícias e críticas jornalísticas sobre exposições, seu processo artístico para a criação de uma arte de cunho nacional.

Palavras-chave:

Manoel Pastana; Documento;
Álbum de artista; Memória.

INTRODUÇÃO

O Álbum de Manoel Pastana foi doado ao Museu do Estado do Pará, por seu filho Washington Araújo Pastana em 02 de fevereiro de 2001, esse objeto contém um conjunto de informações selecionadas pelo artista durante quase vinte anos. Suas páginas permaneceram fechadas por

Abstract

This article refers to the analysis of information stated in a collection of personal matters documents donated to the Pará State Museum, by Washington Araújo Pastana, son of the artist Manoel Pastana. It is an album, an important source of information, developed by the artist himself, containing signatures for exhibitions, newspaper clippings, invitations and photographs, collected over a period of more than 20 years, starting with clippings dating from 1921 to 1944, thus making up a significant period of the artist's trajectory. The study of the object as a historical and museological document was fundamental to know the context which the artist lived in, as well as the networks and interlocutions established in the socio-cultural field from the cities of Belém and Rio de Janeiro. The research methodology was structured in the registration and analysis of the document, with transcripts from interviews carried out with the artist, as well as news and journalistic criticisms about exhibitions, his artistic process for the creation of a national art.

Keywords:

*Manoel Pastana; Document;
Artist Álbum; Memory.*

cinquenta e oito anos como documento familiar e por mais alguns anos sob a guarda do Museu continuou em silêncio.

O Álbum (Figura 1) feito e concebido pelo artista Pastana podemos nominar de várias maneiras: álbum, caderno, livro, diário pessoal, pois ele contém um ajuntamento de informações e

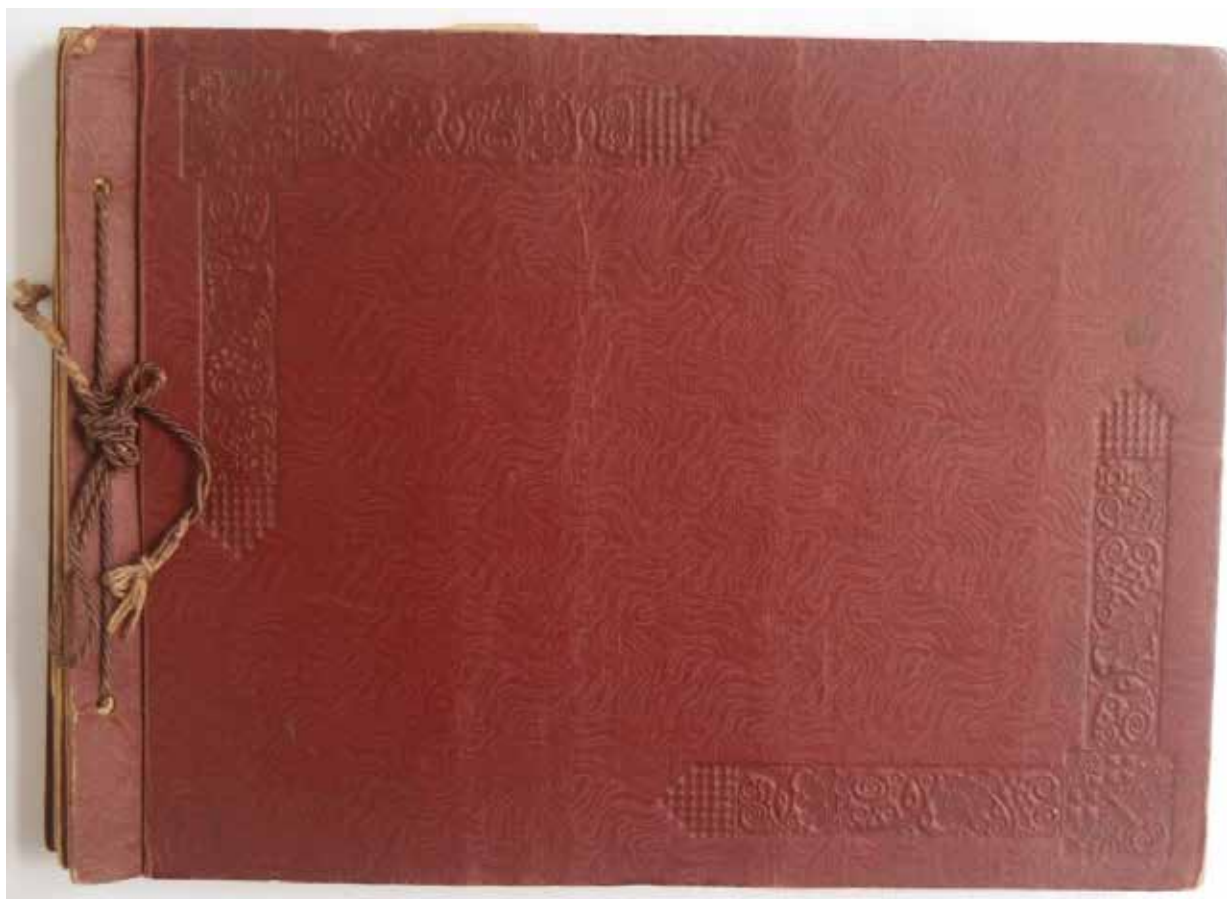


Figura 1 - Álbum de Manoel Pastana (frente). Doado ao Museu por seu filho Washington Pastana, em 2001. Fonte: Museu do Estado do Pará - MEP. Setor de Documentação do SIM/SECULT. Foto: Guido Elias.

conteúdo de impressões gráficas e visuais, organizadas segundo a dinâmica estabelecida por seu autor. Vai mais além do que um depósito gráfico; possui uma estrutura narrativa, mas não apresenta uma leitura linear. Contém uma sistematização de informações construída por "recortes de afetos".

O Álbum de Pastana incorporado de memórias, não comunica de maneira tradicional. A história narrada pelo objeto é uma história individual e ao mesmo tempo coletiva e social, pois se apresenta dentro de determinado período e contexto histórico e social. Jan Assman (2008, p. 118) afirma que: "objetos externos como portadores de memória já desempenham um papel no nível da memória pessoal", que de fato a cultura como memória é mediada no seu cotidiano por "coisas [que] não têm uma memória própria, mas podem nos lembrar, podem desencadear nossa memória, porque carregam as memórias de que as investimos" (ASSMAN, 2008, p. 119).

Não se trata de um diário escrito do próprio punho, mas um objeto feito pelas próprias mãos. Trata-se de um documento testemunhal construído por escolhas, por um processo de seleção e separações, configurado com rastros e indícios do passado. Um passado que deverá ser interpretado.

Para Nora (1993, p. 14), a necessidade de memória é uma necessidade de história, ao considerar que a memória é vivida no interior, no entanto necessita de suportes exteriores e de referências palpáveis, ou seja, sua materialização. Sua existência concretiza-se através desses meios. Meios materializados por Pastana na forma de um Álbum de recordações, um Álbum para memorização. Esse objeto nasce com uma função já estabelecida, como o guardião de fragmentos que devam ser memoráveis, de um indivíduo sobre si e determinada época, que nos apresenta por meio das pistas e indícios, um passado que envolve um indivíduo e um contexto sociocultural.

PÁGINAS DE MEMÓRIAS E HISTÓRIAS: DESVELANDO O ÁLBUM

Manoel Pastana foi professor de desenho em alguns colégios da capital paraense e mantinha um curso particular, de modo a ensinar as premissas do desenho na educação do olhar e percepção visual. Como escultor, explorou a modelagem em argila, produziu peças em cerâmica e gesso e realizou a fundição de objetos em bronze com clara influência da cultura marajoara. Essa vivência o direcionou para o campo da arte decorativa e aplicada, elaborando diversos projetos com motivos regionais e amazônicos, para serem utilizados pelas indústrias nacionais, atuando de alguma maneira como designer em um período em que o termo ainda não era utilizado.

O álbum enquanto objeto/documento remete a lembranças, a reminiscência de quem o construiu, pois em sua configuração talvez tenha sido criado para guardar algo de relevante, erguido como um receptáculo onde as fotos, assinaturas, recortes e imagens selecionadas pelo indivíduo, constituem uma história relacionada às suas experiências e vivências.

O objeto é constituído de capa dura na cor vinho com um padrão decorativo feito em formas ondulantes, possui adornos em relevo seco, com figuras geométricas e fitomorfas. Na parte da lombada, encontram-se três orifícios por onde passa um cordão na cor vinho, fazendo a junção de todas as páginas. No total o álbum possui 26 folhas cobertas de informações para serem desveladas e analisadas.

Pode-se pensar e estudar o álbum tendo em vista uma abordagem biográfica, na qual a biografia do objeto pode ser concretizada a partir das informações que o objeto apresenta de forma aleatória ou não, seguindo ou não uma linha cronológica estabelecida. Nesse artigo, iremos nos deter na avaliação de alguns desses recortes e impressos.

Ao abrir o Álbum, parte de sua história vem à tona em dezenas de fragmentos coletados por Pastana. Colados na contracapa, nos deparamos com um pequeno convite de exposição (Figura 2), duas notas de jornais e um texto datilografado em papel carta apresentando os expositores. O convite de duas dobras, ressalta a exposição de

Manoel Pastana e do artista José Boscagli², que aconteceu na galeria de arte, recém-inaugurada, no Rio de Janeiro, situada na Rua Buenos Aeres 79³, de 16 a 30 de setembro de 1937, na qual o artista apresentou peças de “cerâmica marajoara, cunany, Guarany e Bronze”.

O convite traz imagens de duas obras feitas por Pastana: uma cabeça indígena e um vaso antropomórfico e apresenta a seguinte frase impressa: “reconstituição de cerâmica pré-histórica de Pacoval, e interpretações do artista baseada na mesma fonte”. Tal inscrição já aponta duas linhas de trabalho desenvolvidas pelo artista: de elaboração de réplicas e cópias da cerâmica pré-histórica e outra de cunho mais autoral. Ambas pautadas na cultura material arqueológica, na visualidade amazônica, na cultura autóctone. Pastana fez algumas cabeças que se diferem uma das outras na composição e feições humanas, mostrando a diversidade das etnias indígenas, diferenças perceptíveis que se observa ao compararmos a cabeça existente no Museu de Arte de Belém - MABE e no Museu de Arte do Rio de Janeiro - MAR, que possuem em suas coleções exemplares dessa escultura e que diferem entre si e da fotografia do convite da exposição.

Tanto na escultura de Cabeça indígena, como no vaso de cerâmica, o artista utiliza como repertório, referências do passado, de povos nativos, usados como herança nacional, para a criação de uma arte de expressiva brasilidade.

A execução de réplicas de cerâmicas é confirmada por meio da comparação da fotografia de vaso existente no catálogo/convite, com o desenho de observação de uma urna funerária (Figura 3) feito pelo artista, e que faz parte da coleção de desenhos existentes no SIM/SECULT (*prancha de desenho nº. 61*), que segundo inscrição, trata-se de uma urna funerária dos índios extintos do rio Guanany-Guiana brasileira.

O fato de Pastana expor juntamente com Boscagli, do processo de organização de uma mostra com temas oriundos de pesquisas referentes às etnias indígenas que, para Pastana, tratava-se das referências arqueológicas da Região Amazônica e para Boscagli assumia um cunho etnográfico, resultado de estudos dos indígenas realizados em companhia do Marechal Rondon, revela também o projeto de “valorização” do indígena



Figura 2 - Convite da exposição de Manoel Pastana e José Boscagli realizada no período de 16 a 30 de setembro de 1937, na Galeria Heuberger (lado 1). Fonte: Setor de Documentação, Museu do Estado do Pará - MEP/SIM/SECULT. Foto: Arquivo da Autora.



Figura 3 - À esquerda (Prancha no. 61) Desenho de Manoel Pastana. Urna funerária dos índios extintos do rio Guanany-Guiana brasileira, 1933. À direita, imagem da peça em cerâmica feita por Manoel Pastana e que consta do convite de exposição do artista de 1937. Fonte: Setor de Documentação, Museu do Estado do Pará - MEP/SIM/SECULT. Foto: Arquivo da Autora.

como elemento, símbolo e representante de uma nacionalidade brasileira, estabelecido em sua origem no romantismo da segunda metade do século XIX, assumindo nas primeiras décadas do século XX um outro caráter de institucionalização de um projeto nacionalista com a construção de uma arte nacional.

Uma das notas coladas no Álbum é do jornal *O Popular*, do dia 16 de setembro de 1937. Trata-se de uma chamada para a abertura da exposição de arte decorativa e cerâmica marajoara referida no convite, e que aconteceria na Galeria Heuberger, no Rio de Janeiro, espaço fundado pelo marchand Theodor Heuberger⁴ (ARTE..., 1937). Sobre o mesmo evento, na contracapa do Álbum tem a tradução de um artigo escrito em alemão que fala da exposição de temática indígena, destacando também o artista Boscagli que expõe juntamente com Manoel Pastana. O texto informa que "Pastana consagra sua vida

a arte da cerâmica de Marajó. Reconstituindo, por estudo e por fragmentos, as peças do Museu Goeldi, de Belém, copia e compõe suas obras, com o sentimento seguro e fino dos primitivos e daquelas gentes simples" (CONVITE..., 1937).

O Álbum possui a folha de abertura da referida exposição com várias assinaturas de presenças correspondentes à visita na Galeria Heuberger, na qual figuraram nomes importantes do contexto cultural e artístico da época, como: Camilla Alvares Penteado, Amélia de Resende Martins, Veiga Cabral, Manoel Santiago, Yara Leite, Cassio, Alberto Guignard, Ophelia do Nascimento, Pedro Campofiorito, Levino Fanzeres, Porciúncula de Moraes, entre outros. A exposição teve duração de apenas 15 dias e pelas assinaturas que constam no Álbum, quase 100 pessoas prestigiaram o evento.

Em entrevista concedida em 17 de setembro de 1937 ao jornal *O Popular*, durante a realização

de sua exposição na Galeria Heuberger, no Rio de Janeiro, Pastana falou de sua trajetória artística e ressaltou seu encantamento pela produção dos Aruans, antigos habitantes do Marajó e da elaboração de composições decorativas baseadas nas peças cerâmicas de várias etnias da Amazônia. Para isso, teve o apoio fundamental de Theodoro Braga, seu amigo e mestre e do Diretor do Museu Goeldi à época, Carlos Estevão, o que garantiu a proximidade do artista com as peças arqueológicas daquela instituição e de colecionadores particulares. Pastana afirma que:

Filho do Pará, impressionei-me pela arte dos famosos "aruans", os nativos do Marajó. Apoiado pelo estímulo moral dos meus bons amigos Theodoro Braga, meu antigo mestre e Carlos Estevão, o director do celebre Museu Goeldi, de Belém. Dei início a uma série de composições decorativas, baseadas em elementos zoomorphos encontrados na louça prehistorica dos índios da Amazonia. A princípio me limitei a realizar projectos para aplicação em diversas industrias, resultando daí uma pequena collecção de pranchas, que destino a fins educativos (A EXPOSIÇÃO..., 1937).

Mais adiante, Pastana continua a entrevista informando sobre as exposições que já realizou, onde expôs peças de cerâmica, se referindo a essa exposição da Galeria Heuberger como a quarta realizada nesse gênero.

Na minha ceramica estyliso motivos da fauna e flora brasileiros. Alem desses trabalhos, ha outros de reconstituição de productos dos selvicolas, em caracter documentativo. Tenho além disso em execução um álbum de motivos decorativos brasileiros, obra que venho realizando sem pressa, porque desejo dar lhe um caracter regional indiscutível (A EXPOSIÇÃO..., 1937).

Mais uma vez temos a indicação do processo de trabalho do artista. Na cerâmica ele trabalha tanto com a estilização de motivos da natureza (fauna e flora), como também de reconstituição, das formas dos vasos onde compreendemos como réplicas e cópias de cunho documental, e o Álbum com desenhos de motivos decorativos, com acento regional, apoiado em questões locais e na visualidade amazônica, de modo a trazer à tona aspectos para se discutir também identidade brasileira.

Na mesma entrevista Pastana fala sobre a arte decorativa nacional. A esse respeito, afirma que:

A campanha em prol da arte decorativa nacional é bastante intensa aqui no Rio. Há entretanto, elementos estranhos que estão tentando deturpar

os nossos motivos, originaes e bellos, muita vez apenas porque não estão a altura de interpreta-los. Outra barreira a vencer é a hostilidade do ambiente. **Poucos são os que estimulam os artistas que se dedicam a este genero de arte.** Felizmente, já se vae encontrando homem de boa vontade, capazes de dar o justo valor a obra artística baseada em motivos essencialmente brasileiros.

Cite-se, por exemplo, o Sr. Masueto Bernardi. Grande estheta e amigo dos artistas, que conseguiu abolir os archaicos modelos de selos consulares e do Thesouro, substituindo-os por **modelos modernos** em cuja composição entram elementos decorativos **genuinamente nacionaes** (A EXPOSIÇÃO..., 1937, grifo nosso).

Masueto Bernardi⁵, foi responsável pela ida de Pastana à cidade do Rio de Janeiro. O artista foi colocado à disposição do Ministério da Fazenda em 1936 para trabalhar na Casa da Moeda, sem prejuízos de seus vencimentos em atenção à solicitação do Almirante Henrique Aristides Guilhem (VAE..., 1936). Nesse cenário Pastana explora novas possibilidades no campo da arte aplicada e decorativa, executando inúmeros projetos de selos, selos consulares, papel de carta, moeda, objetos, pratos, calçamento, vasos, papel de parede, entre tantos.

Como o Álbum não tem uma leitura cronológica, em páginas subsequentes, temos recortes de jornais que se referem a exposições que aconteceram anteriormente, como a matéria extraída do jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, datada do dia 13 de setembro de 1933, que destaca a inauguração de uma exposição de Pastana na sede da Pró-Arte, no Edifício da Associação dos Empregados do Comércio. Nessa mostra foi possível apreciar inúmeros trabalhos de arte aplicada, como frisos, mobiliários, luminárias, adornos inspirados nos motivos amazônicos da fauna e flora e cerâmica arqueológica. O artigo resalta essa dimensão da natureza para compor os objetos utilitários e decorativos na perspectiva do incremento da indústria nacional e da produção de uma arte genuinamente brasileira.

[...] o pintor paraense conseguiu com elementos da fauna e da flora, compor uma serie enorme de trabalhos magistraes. Animaes, flores, frutos, raizes e desenhos de cerâmica marajoara serviram para o artista nos mostrar obras como lampadários, grades, sombrinhas, móveis, leques, vitraes, mosaicos, desenhos para fazenda, tapetes, centro de meza, vários outros objetos de utilidade diária e de adorno. Mostra-nos assim que na própria natureza, pode-se encontrar uma arte nacional que a indústria ainda não aproveitou e que os artistas desprezam (NOTAS..., 1933).



Figura 4 - Impresso Pacoval - Arte decorativa de Manoel Pastana - Estúdio Marajoara. Rio de Janeiro - Brasil. Fonte: Álbum. Setor de Documentação, Museu do Estado do Pará - MEP/SIM/SECULT. Foto: Guido Elias.

A folha de abertura com assinaturas nos informa que a exposição abriu às 17 horas do dia 11 de setembro de 1933. Compareceram neste evento intelectuais, críticos e artistas da cena cultural e que assinaram a folha de presença, como o crítico de arte Pelegrino Junior, os pintores Oswaldo Teixeira e Ismael Nery, a musicista Ophelia do Nascimento e o poeta e escritor Murilo Mendes, entre muitos visitantes.

No Álbum se destaca um outro catálogo de exposição de pintura e arte decorativa realizado no salão da Assembleia Paraense, cuja abertura ocorreu no dia 6 de maio de 1934. Apesar do breve período expositivo de apenas uma semana, a exposição teve expressiva visitação confirmada pela lista de assinaturas existente no Álbum. Esta mostra apresentou cerca de trinta e quatro pinturas de cavalete, paisagem feitas em várias cidades brasileiras, além de oito peças (vasos e jarros) executados em terracota e cinquenta e dois desenhos de estilização de motivos da flora, fauna e cerâmica arqueológica. (CATÁLOGO..., 1934).

Importante destacar no Álbum, um impresso com a reprodução de um projeto de vitral com a temática do Uirapuru (Figura 4). Esse folheto impresso informa a existência de um estúdio/Ateliê do artista situado na região central do

Rio de Janeiro. No impresso, observa-se uma logomarca com motivos marajoaras e com a seguinte inscrição: "Pacoval Pastana, Arte Decorativa". O termo Pacoval, é utilizado para denominar uma comunidade, um igarapé e pode estar ligado ao sítio arqueológico demarcado na ilha do Marajó⁶ em uma extensa área elevada de terra firme, na comunidade que recebe o mesmo nome. Schaan e Martins (2010 p.183) descrevem esse território como sendo um sítio multicomponencial, contendo materiais pré-coloniais, com muitos fragmentos de cerâmica e colonial, com peças e fragmentos de louças com motivos pintados. Daí a ênfase de Pastana, em associar seu estúdio a essa localidade de muitos achados arqueológicos, reforçando seu interesse em desenvolver trabalhos com inspiração marajoara, a exemplos de outros artistas como Theodoro Braga, Correia Lima, Iris Pereira, Carlos Hadler, conformando uma produção inserida no que a historiografia chamou de "neomarajoara".

Não conhecemos o período da existência de seu ateliê, e nem sabemos ainda quando foi fechado. No entanto, Viana (2015, p. 265) destaca que em 1943 Pastana participou do Salão Nacional de Belas Artes - SNBA, na seção de arte aplicada, com o trabalho "Uirapurú (lenda amazônica, projeto para *vitraux*)", que possivelmente corresponde ao projeto impresso no encarte do ateliê. A utilização desse projeto no cartão de apresentação de seu ateliê demarca e determina as referências utilizadas em seu trabalho, sendo a Amazônia com suas riquezas naturais e culturais o território familiar que utilizou em toda a sua produção enquanto artista.

Expôs na galeria *Baloo* em São Paulo, em 1936. Recortes do *Jornal do Brasil* (A ARTE..., 1937) e da *Folha do Norte* (ARTISTAS..., 1937) informam a atuação do artista na Exposição Internacional de Paris em 1937, na qual recebeu o diploma de honra e medalha de prata na seção de arte decorativa, uma das premiações mais importantes de sua carreira. Manoel Pastana participou do 45º Salão Nacional de Belas Artes. Nesse Salão, Edson Motta foi contemplado com prêmio de viagem à Europa; Manoel Santiago, Calmon Barreto e Pastana foram premiados com medalha de ouro; João Rescala, Aldo Malagoli e Hans Steiner obtiveram a medalha de prata; e José Maria de Almeida, Alexandre de Almeida, Newton Sá, Randolpho



Figura 5 - Manoel Pastana (1888–1984). Álbum do artista (página aberta): recortes de jornais e fotografias. Fonte: Álbum. Setor de Documentação, Museu do Estado do Pará - MEP/SIM/SECULT. Foto: Arquivo da Autora.

Barbosa, Yara Ferreira Leite e Honório Peçanha, prêmio de viagem ao País (ATTRIBUIDOS ... 1939; A RECEPÇÃO..., 1939).

O Álbum reúne assinaturas das presenças nas exposições, fotografias e recortes de jornais com matérias alusivas à sua atuação como artista, com entrevistas e artigos de opinião (Figura 5). Em Algumas dessas fotos, podemos conhecer um pouco de seus projetos de selos consulares, papel de carta, cartão postal e objetos de decoração realizados no período em que trabalhou na Casa da Moeda de 1936 a 1942, na qual utiliza a natureza e a cerâmica como elementos estilizados para elaborar as composições. Ele se apropria da natureza amazônica, no que considera mais significativo para a construção desse discurso de nação e brasilidade. Nas imagens se observa o emprego de elementos da flora como a árvore e a fruta do açáí, a flor do maracujá, a bananeira, a aninga, a folha e fruto da manguba, assim como elementos da fauna, como o tucano, a arara e o jabuti, associados ou não com o grafismo da cerâmica marajoara, presentes também nas composições dos objetos e pratos decorativos (figura 06).

No Jornal Correio da Manhã, do dia 31 de maio de 1942, Tapajós Gomes publica artigo sobre a arte indígena pré-histórica brasileira, no qual retoma discussão acerca da arte marajoara como fonte de inspiração e documentação. Ele refletiu sobre Pastana ter se dedicado

ao estudo da arte produzida pelo indígena brasileiro, por seus antepassados, e que talvez seu interesse nesse campo possa ser explicado pela influência do sangue e de seus ancestrais. Isso talvez tenha reforçado no artista o interesse e encanto pela arte produzida pelos povos originários da Amazônia, sendo seu trabalho ao longo da vida inspirado na cultura dos antigos habitantes da Região Norte e na natureza brasileira.

No Álbum, encontram-se várias entrevistas com o artista e outras seções especiais nas quais ele é responsável pela matéria jornalística. Por meio desses recortes é possível a construção de uma narrativa memorialística a respeito das ideias, vida e produção artística de Manoel Pastana. Nesses textos encerra-se a fala de Pastana, nos quais se observa um homem comprometido com uma causa que visava à construção de uma arte nacional, com utilização de referências do que considerava de maior brasilidade, ou seja, a arte produzida pelos antigos ocupantes da Ilha do Marajó.

AS IDEIAS SOBRE ARTE NACIONAL

O Álbum de Pastana traz outras reportagens com as quais é possível reconstruir fragmentos de suas ideias sobre arte nacional e aplicada, a percepção da natureza e estilização das formas. Também é possível analisar a crítica existente sobre a arte neomarajoara, participação, aceitação e resistência no campo artístico.



Figura 6 - Página do Álbum de Pastana com fotografias de vários projetos.
 Fonte: Álbum. Setor de Documentação, Museu do Estado do Pará - MEP/SIM/
 SECULT. Foto: Arquivo da Autora.

Na revista *Careta* (1937), Pastana assinou um pequeno artigo intitulado *Cerâmica pré-histórica de Marajó, o desvirtuamento da arte dos primitivos habitantes de pacoval*, no qual evidenciou que a cerâmica dos índios extintos do Marajó vinha sendo distorcida por pessoas sem escrúpulos e que, sem estudo da documentação existente, lançavam no mercado objetos que ele chamou de fancarias, ou seja, peças grosseiras, feitas sem esmero, que eram classificadas de marajoara. Para ele, esses trabalhos apresentavam desenhos desordenados, que se afastavam inteiramente da arte marajoara. Pastana afirmou que:

Somos contrários as reproduções servis dos exemplares de cerâmica existente nos Museus, a não ser em caso de simples documentação, entretanto, nos trabalhos atuais, deve ser conservado o caráter dessa belíssima e quiça a única arte pré-histórica brasileira, para que não se estabeleça balburdia na sua identificação futura. Com os elementos variadíssimos que nos oferece a cerâmica de Marajó, podemos realizar obras modernas de valor apreciável, baseando-nos criteriosamente na documentação em apreço.

A decoração da cerâmica de Marajó pode ser aplicada também, com equilíbrio, nos objetos das diversas indústrias, como sejam: móveis, azulejos, tecidos, papel pintado, etc., tendo o cuidado de conservar o seu caráter. (PASTANA, 1937).

No artigo, Pastana questionou: “Por que não associar elementos decorativos marajoaras e motivos zoomorfos brasileiros estilizados?”. Com esta pergunta Pastana já dava indicações do seu processo de construção artística. De fato, ele perguntava: Por que não fazer desse modo? A resposta encontra-se em alguns de seus projetos. É exatamente isso que é percebido quando se analisa determinados desenhos de arte decorativa feito por Pastana: a associação de elementos da natureza, fauna e flora de forma estilizada, com elementos dos artefatos arqueológicos oriundos da cultura material encontrada na Região Amazônica. Exemplo disso percebe-se na Figura 7, em que Pastana projetou uma tela de sombrinha utilizando a folha de fruta-pão desenhada aberta, entreposta com a fruta manguba e o grafismo marajoara que remetem a figuras de vasos. Ao centro da tela, observa-se a fruta-pão inteira e seus cabos configurando a forma da fruta cortada ao meio. É uma composição moderna, equilibrada em sua construção estrutural e no uso da paleta

cromática, carregada de uma brasilidade presente nas cores densas e vibrantes e nos elementos estilizados extraídos da natureza e da cerâmica arqueológica da Região Amazônica.

No jornal *Correio da Noite* (1939) Pastana é citado como artista-decorador já conhecido, e que seus trabalhos originais despertaram interesse dos estudiosos da arte, ou seja, já havia um reconhecimento do artista no cenário artístico da metrópole. Nessa entrevista concedida ao jornal, Pastana falou da dificuldade de participar e de enviar trabalhos para os salões devido às grandes distâncias. Afirmou que estudou com Theodoro Braga e artistas residentes em Belém. Pastana também reafirmou sua ascendência indígena e seu interesse pela arte que foi produzida pelos seus ancestrais:

Muito simples, em primeiro lugar, creio que, em arte, não se pode ser enciclopédico; em segundo lugar, ou **pela convivência que tive com o mestre -Theodoro Braga - ou porque sou descendente directo de índio, sempre tive particular inclinação ou obsessão pela arte dos indígenas**. Resolvi então me dedicar unicamente à arte decorativa, aproveitando não só os motivos da natureza, como o que nos legou o aborígine pré-histórico. (OUVINDO..., 1939, grifo nosso).

Pela sua colocação, percebe-se a importância que teve o amigo e mentor na sua vida. O artista, assim como Theodoro Braga, vislumbrava modificações no campo artístico, rompendo com as influências externas e eurocêntricas, partindo da Amazônia como fonte de inspiração para a construção de uma arte nacional, cuja brasilidade, segundo ele, estava presente na cerâmica dos antigos povos que habitaram a Ilha do Marajó. Sendo assim, para essa construção eles tinham como referência a natureza, a valorização do conhecimento, do saber local e da cultura dos povos originários.

Em 1921 e 1922, Braga escreveu artigos para a *Revista Ilustração Brasileira*, com os seguintes títulos, respectivamente: *Estylização Nacional de Arte Decorativa Aplicada e Nacionalização da Arte brasileira*. No primeiro texto publicado em comemoração ao Centenário da Independência, o que ele chamou de contribuição ao certame patriótico, Braga (1921) destaca a defesa de um movimento artístico que deveria iniciar nas classes do ensino primário, estendendo-se pelo ensino profissional até o curso superior



Figura 7 - Manoel Pastana (1888–1984). Sombrinha, 1933. Desenho mesclando a fruta-pão (folha e fruto, manguba e desenhos da cerâmica marajoara). Fonte: Acervo Museológico/Casa das Onze Janelas/Sistema Integrado de Museus e Memoriais/SECULT-PA. Foto: Guido Elias.

de Belas Artes: “Trata-se da orientação, desde já, a dar-se ao ensino de desenho, com caráter prático, aplicando-o na procura de formas novas e típicas que constituirão, a seu tempo, o futuro estilo Brasileiro.” Ele propunha que o Brasil “[...] possui, com essa inesgotável fonte de inspiração, capacidade para criar, como outros povos criaram, um estilo que caracterize a arte nacional em todas as modalidades práticas de sua vida de grande povo que é”. Nesse artigo, Braga falou do empenho no processo de ensino prático do desenho e no

uso de motivos da fauna e flora brasileira, além do seu estudo do desenho decorativo da cerâmica dos indígenas marajoaras.

O texto de Braga sobre nacionalização da arte brasileira expõe suas ideias, reafirmando a necessidade de aproveitar o “abençoado delírio patriótico que tão rapidamente nos sacudiu e despertou”, após o término da primeira grande guerra, para novas conquistas no campo da nacionalização da arte por meio da instrução dos operários desde o início de seu aprendizado, no

qual Braga (1922) defendeu que era crucial: “[...] produzir arte nacional por artistas nacionais”.

Seguindo a trajetória do mestre Theodoro Braga, Pastana foi enfático quando perguntado sobre o que pensava da Arte Marajoara, assegurou que se tratava do “único monumento archeológico que possuímos”, e ressaltou que essa seria a única forma de dar cunho de brasilidade à arte decorativa. Porém, foi incisivo ao afirmar que o processo não se faz apenas copiando essa produção e que há diferença entre documentação científica e arte:

[...] é o maior e único monumento archeologico que possuímos e, portanto, é também o único cunho de brasilidade que se pode dar na arte decorativa nacional, adaptando-o como ponto de partida, mas nunca decalcando o que o índio fez. Para isso é necessário vencer a influencia dos archeologos - fazer arte e não documentação científica. (OUVINDO..., 1939).

Mais uma vez, nas palavras de Pastana identificadas nas entrevistas e artigos de opinião, estão evidenciadas as fontes de inspiração para a arte decorativa e aplicada: a fauna e flora brasileira, o repertório imagético das lendas brasileiras e a cerâmica arqueológica. Ele se mostrou um seguidor das premissas do mestre Theodoro Braga, para a construção de uma arte brasileira respaldada na visualidade amazônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Álbum é o testemunho de uma época, sendo um objeto que se construiu ao longo de um período significativo da vida de Pastana. Suas narrativas se interligam com processos de formação e vivências experienciadas em Belém e no Rio de Janeiro. O objeto foi alimentado com informações ou ficou enevoado quando sobreviveu por muitos anos, guardado em gavetas ou armários. Ganhos e perdas de informações durante a vida do objeto foram registrados ou simplesmente diluídos pelo tempo.

O Álbum deixado pelo artista, constituiu um receptáculo de suas histórias de vida, com as ideias e vivências no campo da arte. A cada página aberta, ele nos levou a novos caminhos para a compreensão do processo criativo do artista, na elaboração de seus desenhos e projetos de arte aplicada. Por meio da análise das matérias jornalísticas, foi possível compreender esse pensamento efervescente sobre arte

aplicada com um cunho de brasilidade. O Álbum, documento organizado pelo artista, possui várias interlocuções que constroem a sua história. Narrativas que se entremeiam em uma rede de dados e informações que associam histórias individuais e coletivas referentes à sua atuação nas cidades por onde passou e viveu.

NOTAS

1. Este artigo foi configurado a partir da reformulação de dois artigos publicados em 2018, no Fórum Bienal de Artes e nos Anais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), e que constituem um capítulo da dissertação de mestrado intitulada “Manoel Pastana (1888 - 1984): Biografia de uma coleção”.
2. José Boscagli era pintor, desenhista, nascido na Itália. Veio para o Brasil indo para Porto Alegre, e depois de morar por um ano em Bento Gonçalves vai para o Rio de Janeiro onde fixa residência, tornando-se pintor oficial nas expedições do Marechal Rondon, onde retrata a fauna, flora e os costumes de várias etnias indígenas (BOSCAGLI, 2017).
3. Trata-se de uma filial da Galeria Heuberger, criada por Theodor Heuberger. A matriz funcionava na Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro.
4. Theodor Heuberger chegou ao Brasil pela primeira vez em 1924, a convite do cônsul-geral do Brasil em Munique, para aqui organizar uma exposição com obras de artistas alemães. Posteriormente ele fixa residência no Rio de Janeiro ainda na década de 20, onde inaugura a Galeria Heuberger em 1926, uma das primeiras na cidade, situada no edifício da Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, na Avenida Rio Branco, que se tornaria um ponto de encontro de artistas e intelectuais cariocas (LACOMBE, 2008, p. 153-154).
5. Masueto Bernardi, personalidade importante na cena intelectual e política do Brasil, envolvido com movimentos sociais, construiu uma carreira entre a produção literária e a vida pública. Amigo de Getúlio Vargas, foi nomeado para ser o diretor da Casa da Moeda no período de 1931 a 1938.
6. A Ilha do Marajó está localizada na Região Norte, no estado do Pará. É considerada a maior

ilha fluviomarinha do mundo, sendo banhada, por um lado, pelos rios Amazonas e Tocantins e, por outro, pelo Oceano Atlântico. Antes da chegada dos portugueses, a ilha teve vários períodos de ocupação por nações indígenas e, por meio de pesquisas arqueológicas desenvolvidas em quase toda sua extensão, foram descobertas cerâmicas de uma riqueza decorativa que ficou conhecida como cultura marajoara.

REFERÊNCIAS

A ARTE Brasileira em Paris: O brilhante artista Manoel Pastana, obteve, com seus trabalhos o maior prêmio conferido à secção de arte decorativa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 out. 1937.

A EXPOSIÇÃO de motivos marajoaras da galeria Heuberger: uma palestra com Manoel Pastana, o ceramista paraense que revive a arte pré-histórica dos “aruans”. **Jornal O popular**, Rio de Janeiro, 17 set. 1937.

A RECEPÇÃO oferecida aos laureados do Salão oficial pela S.B.B.A. uma linda festa de confraternização dos artistas. **Correio da noite**, Rio de Janeiro, 18 out. 1939.

ARTE decorativa e cerâmica Marajoara. **Jornal O popular**, Rio de Janeiro, 16 set. 1937.

ARTISTAS que realçam o Pará contemporâneo: Manoel Pastana obtem na Exposição de Paris o maior prêmio conferido a secção de arte decorativa. **Jornal Folha do Norte**, 22 nov. 1937.

AS PREMIAÇÕES do Salão Nacional de Bellas Artes de 1938. **Correio da Noite**, Rio de Janeiro (Número avulso), 29 nov. 1938.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

ATTRIBUIDOS os Prêmios do Salão Nacional de Bellas Artes. Concedido o prêmio de viagem a Europa ao pintor Edson Motta. O premio de viagem ao paiz foi attribuido ao artista Honorio Peçanha - as outras premiações - os jurys - outras notas. **Correio da Noite**, Rio de Janeiro, 18 set. 1939.

BOSCAGLI, Giuseppe. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. Verbete da Enciclopédia. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23452/giuseppe-boscagli>. Acesso em: 18 nov. 2017.

BRAGA, Theodoro. Estilização nacional de arte decorativa aplicada. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. (transcrição de Arthur Valle). Originalmente publicado em *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IX, dez. 1921, n.p. [Texto com grafia atualizada]. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/ilustacao_brasileira/ib_1921_12_tb.htm. Acesso em: 02 maio 2018. [Fac-simile, PDF 2,47 MB].

BRAGA, Theodoro. Nacionalização da arte brasileira. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Originalmente publicado em *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano X, set. 1922, n.p. [Texto com grafia atualizada]. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/ilustacao_brasileira/ib_1922_09_tb.htm. Acesso em: 02 maio 2018. [Fac-simile, PDF 0,7 MB].

CATÁLOGO Exposição de pintura e arte decorativa de Manoel Pastana. (Álbum do Artista). Belém/Pará, maio de 1934.

CONVITE Exposição Manoel Pastana e José Boscagli (Álbum do Artista). Rio de Janeiro, setembro de 1937.

GOMES, Tapajos. A arte indígena prehistorica brasileira. Marajó - Principal fonte de documentação. A palavra de Manoel Pastana. **Correio da Manhã**, 31 maio 1942.

LACOMBE, Marcelo. Modernismo e Nacionalismo: O jogo das Nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha. **Perspectivas**, São Paulo, v. 34, p. 149-171, jul./dez. 2008.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo (10), dez. 1993.

NOTAS de artes: inaugurou-se na Pró-Arte a exposição de Manoel Pastana. **Jornal Diário de Notícias**, 13 set. 1933.

OUVINDO os laureados do Salão, a medalha de ouro de Manoel Pastana - “A arte marajoara e o

maior monumento archeológico que possuímos”.

Correio da Noite, Rio de Janeiro, 10 out. 1939.

PASTANA, Manoel. **Álbum de recortes de jornais e assinaturas de presenças a exposições**, Grupo: COJAN, série: Caixa 19 - Arquivo SIM/SECULT.

PASTANA, Manoel. Cerâmica prehistorica do Marajó: o desvirtuamento da arte dos primitivos habitantes do pacoval. **Revista Careta (nº. 1519)**, Rio de Janeiro, maio 1937.

SCHAAN, Denise Pahl; MARTINS, Cristiane Pires (organizadoras). **Muito além dos campos: Arqueologia e história na Amazônia Marajoara**. Belém: GKNORONHA, 2010.

VAE servir na Casa da Moeda. **Jornal Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 17 abr. 1936, p. 9.

VIANA, Marcele Linhares. **Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: Inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950)**. Tese (Doutorado) - Escola de Belas Artes - EBA, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

SOBRE A AUTORA

Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPA). Mestrado em Artes (UFPA), Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - CECOR da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Bacharel em Belas Artes com Habilitação em Gravura (UFMG), Coordenadora do setor de Preservação, Conservação e Restauração do Sistema Integrado de Museus da Secretária do Estado de Cultura do Pará - SIM/SECULT. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia (CNPQ/UFPA). E-mail: recamaues@gmail.com

A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DE NÃO-FICÇÃO RONDONIENSE: UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO OS REQUEIROS (LÍDIO SOHN E PILAR DE ZAYAS BERNANOS, 1998)¹

*AUDIOVISUAL PRODUCTION OF RONDONIAN NON-FICTION:
AN ANALYSIS OF THE DOCUMENTARY OS REQUEIROS
(LÍDIO SOHN AND PILAR DE ZAYAS BERNANOS, 1998)*

**Juliano José de Araújo
Wesley Tavares Martins
UNIR**

Resumo

Este artigo estuda o documentário *Os requeiros* (1998), do casal de documentaristas e videoartistas Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos. Tendo como método a análise fílmica, o trabalho discute as condições em que o documentário foi produzido, as escolhas estéticas dos cineastas e evidencia a representação fílmica da história do garimpo de Bom Futuro, em Ariquemes, interior de Rondônia. A análise revelou os procedimentos estilísticos empregados, como o comentário em voz *over* subjetivo, o número significativo de entrevistas e depoimentos, o uso de imagens de arquivo, além da elaborada montagem de imagens e sons. Mostrando as histórias de vidas dos garimpeiros, o documentário revela uma outra versão dos fatos, bem diferente da veiculada pela grande mídia. Por fim, em relação às condições de realização, destaca-se a importância do apoio recebido do prêmio de incentivo de vídeo para roteiros da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia.

Palavras-chave:

Cineastas rondonienses;
Documentário; Rondônia.

INTRODUÇÃO

Apresentamos neste artigo uma análise do documentário *Os requeiros* (1998), do casal de documentaristas e videoartistas Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos. Trata-se de parte dos

Abstract

This article studies the documentary Os requeiros (1998), by the couple of documentarian and video artists Lídio Sohn and Pilar de Zayas Bernanos. By adopting the filmic analyses as method, the paper discusses the conditions in which the documentary was produced, the filmmakers' aesthetic choices, and evidences the filmic representation of the history of the Bom Futuro mine, in Ariquemes, interior of Rondônia. The analyses has revealed the stylistic process employed by the filmmakers, such as the subjective voice over commentary, the expressive number of interviews and testimonies, the employment of archival images, beyond the elaborated image and sound montage. By showing the miners' lives histories, the documentary reveals another version of the facts, quite different from the one shown by the mass media. Finally, regarding the conditions of production, it's important to stress the support of the video incentive prize for scripts conceded by the Cultural and Touristic Foundation of Rondônia.

Keywords:

*Rondonian filmmakers;
Documentary; Rondônia.*

resultados de nosso projeto de pesquisa² que consiste em um estudo da produção audiovisual de não-ficção dos realizadores³ de Rondônia para conhecer suas práticas e imagens documentais. *Os requeiros* conta a história do garimpo Bom Futuro em Ariquemes, cidade do interior do estado, desde

seu começo até seu quase fim⁴. Mostra como era a vida dos requeiros, garimpeiros que sobrevivem das sobras da exploração de cassiterita, antes da chegada das grandes empresas mineradoras e da intervenção do governo no garimpo, o que gerou muitos conflitos. O local que chegou a abrigar mais de 20 mil pessoas, só registrava 1.500 em 1997, deixando uma grande área devastada⁵.

Em termos metodológicos, empregamos para o desenvolvimento do presente trabalho a análise fílmica, tal como propõem Jacques Aumont e Michel Marie (2009), na obra *A análise do filme*, em uma perspectiva textual e contextual, isto é, estabelecendo um diálogo entre elementos internos (imagem, som etc.) e externos (material de divulgação do filme, conceitos teóricos, pesquisas sobre conflitos socioambientais, entrevistas com os realizadores etc.) do documentário. Em relação à análise fílmica, julgamos também importante destacar o que pontua Manuela Penafria (2009, p. 1):

Analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme. [...] é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar. [...] O objetivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação.

Dessa forma, buscamos compreender os procedimentos de criação, os métodos de trabalho e as condições de realização desse filme, como também suas influências estéticas e a temática priorizada por sua narrativa, discutindo a representação fílmica feita pelo casal de realizadores. Vale a pena considerar, segundo Penafria (2009, p. 2), que um trabalho de análise fílmica, ao relacionar elementos internos e externos de um produto audiovisual, deve sempre ter a seguinte perspectiva metodológica: "O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme."

OS REQUEIROS NO CONTEXTO AMAZÔNICO

Vamos recorrer inicialmente ao pensamento de Bertha Becker (2015), Elisabeth Kimie Kitamura (2017) e José Arbex Júnior (2005) para compreender melhor o contexto histórico no qual o documentário *Os requeiros* está inserido.

Becker (2015) explica-nos que a Amazônia tem passado, historicamente, por diferentes momentos de exploração, todos relacionados à expansão do capitalismo mundial. Assim, a região tem sido fonte de lucros para a Europa e os Estados Unidos, ficando com as consequências desse processo de exploração - denominado pela autora de "surto devassadores" -, principalmente os problemas socioambientais.

Becker (2015, p. 11) pontua que o primeiro devassamento na região ocorreu na floresta tropical de várzea, às margens dos rios, "em busca das "drogas do sertão", utilizadas como condimento e na farmácia europeia." Posteriormente, a autora destaca que um devassamento significativo ocorreu na região no final do século XIX e início do século XX, durante o "ciclo da borracha". A partir de 1920 e 1930, começam as frentes pioneiras agropecuárias e minerais, realizadas de forma espontânea, e provenientes da região Nordeste, que se intensificaram nas décadas de 1950 e 1960.

A partir dos anos 1970, principalmente após o golpe de 1964, a exploração da Amazônia ficou a cargo do Estado, sendo fundamentada na doutrina de segurança nacional, como uma prioridade máxima. Segundo Becker (2015, p. 12), "o objetivo básico do governo militar torna-se a implantação de um projeto de modernização, acelerando uma radical reestruturação no país, incluindo a redistribuição territorial de investimento de mão de obra, sob forte controle social."

José Arbex Júnior (2005, p. 36-37) lembra-nos que a ocupação da Amazônia, a partir das iniciativas do regime militar, "deu-se sob a égide de um aforismo emblemático": "'Uma terra sem homens (Região Norte) para homens sem terra (Região Nordeste)'" , ignorando totalmente as populações que ali já habitavam, como os povos indígenas e ribeirinhos. Foi assim, segundo o autor, que a ditadura militar:

construiu uma imagem da Amazônia como se fosse uma nova "terra de oportunidades" exposta apenas à ousadia e determinação de aventureiros; celebrou a "força do homem contra a natureza", simbolizada pela motosserra e por grandes obras como a Transamazônica; acentuou os traços mais perniciosos e catastróficos da mentalidade colonialista com relação à Amazônia (ARBEX JÚNIOR, 2005, p. 37).

Coube aos militares o desenvolvimento de uma série de estratégias para a ocupação da região. Becker (2015, p. 14-15) enumera algumas dessas ações, como o Programa de Integração Nacional (PIN), lançado em 1970, cujo objetivo era estender a rede rodoviária e implantar projetos de colonização oficial nas áreas de atuação das Superintendências de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) e da Amazônia (Sudam).

Destacam-se, ainda, o Programa de Polos Agropecuários e Agrominerais da Amazônia (Polamazônia), de 1974, que pretendia concentrar recursos em áreas selecionadas visando o estímulo de fluxos migratórios, elevação do rebanho e melhoria da infraestrutura urbana, além da mineração na região; e o Programa Integrado de Desenvolvimento do Noroeste do Brasil (Polonoroeste), de 1981, voltado para promover a colonização e pavimentar a BR-364.

É importante considerarmos que todas essas estratégias do governo federal para ocupação da Amazônia inserem-se, como atesta Kitamura (2017, p. 30), em um “contexto político e econômico nacional dependente das questões em pauta no cenário internacional”, em que “a economia-mundo capitalista em crise remanejou a sua produção industrial para países periféricos em busca de salários mais baixos para compensar o declínio de seus lucros.”

Foi assim que o Estado se associou às corporações transnacionais em conjunto com firmas e bancos internacionais e locais implantando na região um estilo de desenvolvimento que se fez, avalia Becker (2015, p. 12), “com quase total exclusão social, em termos econômicos e políticos.” Entretanto, o discurso oficial do governo alardeava as benesses dessas ações, alimentando o imaginário de inúmeros migrantes que vieram para a Amazônia em busca de riquezas.

Nesse contexto histórico aqui retomado brevemente, o documentário *Os requeiros* dedica-se a retratar a história do garimpo do Bom Futuro que foi descoberto em 1987 e impulsionou ainda mais o fluxo migratório para a região. Para se ter uma ideia, na década de 1970, Rondônia tinha uma população de 113.679 habitantes, número que saltou para 492.744 pessoas nos anos 1980, segundo dados compilados por Francinete Perdigão e Luiz Bassegio (1992).

O garimpo do Bom Futuro é considerado a maior reserva de minério de cassiterita a céu aberto do mundo e, em seu auge, chegou a ter uma produção de 123 toneladas diárias⁶. *Os requeiros* consiste em um relato sobre uma face da migração em Rondônia, como também acerca de toda a estrutura social, política e econômica envolvida nesse processo. Passemos, agora, propriamente, para a análise fílmica do documentário.

No tocante às condições de realização, *Os requeiros* é um documentário que teve em 1997 financiamento do prêmio de incentivo de vídeo para roteiros da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia (Funcetur) em parceria com o Ministério da Cultura (MinC), uma iniciativa pioneira no estado que se insere no contexto da “retomada” do cinema nacional (NAGIB, 2002), após a crise enfrentada pelo setor com o governo do ex-presidente Fernando Collor de Mello, que rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, como a Empresa Brasileira de Filmes.

O próprio Lídio destaca em entrevista a importância das leis de incentivo para fomentar a produção audiovisual de Rondônia. Durante o discurso de premiação de seu filme *Ângulo* (também realizado com Pilar, em outubro de 2003), no Festival de Cine e Vídeo da Amazônia, em Porto Velho, Rondônia, ele exige o comprometimento tanto do governo estadual e dos municipais em fomentarem a política cultural rondoniense, notadamente o campo do audiovisual⁷.

Podemos afirmar que dificilmente um documentário como *Os requeiros* teria sido realizado em Rondônia, notadamente pela temática abordada, aspecto que discutiremos adiante, e também pela escassez de recursos humanos e infraestrutura no campo do audiovisual do estado, sem o apoio financeiro do referido prêmio. Além de *Os requeiros*, essa iniciativa da Funcetur possibilitou a realização de outras nove produções audiovisuais no estado de Rondônia, em sua maioria documentários, de cineastas locais, como Beto Bertagna, Jurandir Costa e Luiz Brito. Lídio e Pilar tiveram, inclusive, outra produção audiovisual, o curta experimental *Ângulo* (1999), aprovado também nesse mesmo prêmio.

Infelizmente, a então Funcetur, criada pela Lei nº 694, de 27 de dezembro de 1996, teve vida

curta. A Fundação, que tinha, dentre outros objetivos, conforme seu artigo 3º, parágrafo 1º, “promover, estimular, difundir e orientar a cultura e as atividades culturais em todas suas formas de manifestação”, foi extinta em 4 de janeiro de 2000. Suas atividades foram transferidas para a Secretaria de Estado dos Esportes, da Cultura e do Lazer.

O documentário *Os requeiros* ganhou os seguintes prêmios: 1) 1998: 2º lugar na categoria documentário do VI Festival de Cinema de Teresina, no Piauí; 2) 1998: melhor documentário pelo voto popular na Mostra Itinerante de Vídeo do Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, no Rio de Janeiro; 3) 1999: melhor documentário pelo voto popular no I Festival de Arte e Cultura do Recife, em Pernambuco; 4) 2001: melhor documentário pelo voto popular no 1º Festival de Cine Vídeo da Amazônia, em Porto Velho, Rondônia.

TRAJETÓRIAS ARTISTÍCAS DOS REALIZADORES

Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos destacam-se pelos procedimentos de criação e métodos de trabalho que empregam em suas produções audiovisuais. Nesse sentido, é importante mencionarmos que, antes de virem para a Amazônia, para onde se mudaram em 1978, especificamente para o município de Ariquemes, interior de Rondônia, no contexto do intenso fluxo migratório que marcou o período, como contextualizamos acima, o casal de realizadores já tinha uma forte relação com o campo das artes.

No caso de Lídio, seu primeiro contato ocorreu por meio da música ainda na infância quando fez parte do coral do Liceu Coração de Jesus em São Paulo. Posteriormente, ele chegou a ser aluno da Escola Municipal de Música de São Paulo, tendo estudado violino e teoria musical sem ter concluído o curso. Fez parte, ainda, da Orquestra Experimental do Serviço Social do Comércio, tocando baixo vertical. Lídio começou a se dedicar à gravura em metal e ao desenho em nanquim, integrando a Feira de Arte e Artesanato da Praça da República, em São Paulo, nos anos 1970 (SOHN, 2020).

Já Pilar comenta que sabia querer estar no campo das artes desde seus 18 anos. Tanto é que após morar três anos no México com sua família, tendo

em vista que seu pai tinha ido para lá a trabalho no final dos anos 1960, ela morou três anos na França, onde fez um curso de pintura a óleo sobre tela. Retornando ao Brasil, em São Paulo, ela frequentou um curso de flauta e violoncelo também na Escola Municipal de Música. Chegou a estudar dança contemporânea e teatro com importantes nomes dessas áreas como Célia Gouveia e Maurice Vaneau (BERNANOS, 2018).

Lídio e Pilar se conhecem em 1975, em São Paulo, casando-se em 1977. A vida na capital paulistana estava difícil. Apesar de gostarem de São Paulo pelo contato que a cidade lhes proporcionava com as artes, ambos estavam em dificuldades financeiras, não conseguindo viver do artesanato que Lídio fazia, mesmo na Feira da Praça da República. Incentivados pelo pai de Pilar, um engenheiro agrônomo que, em função dos programas de ocupação da Amazônia, tinha ido para Ariquemes em busca de terras para plantar cacau, o casal decidiu ir para Rondônia em 1978 (BERNANOS, 2018).

Inicialmente, os dois tentaram se aventurar no plantio de cacau. Entretanto, depois de alguns meses, Pilar conta que desistiram e acabaram indo para a cidade, onde abriram uma serraria em sociedade com seu pai, que ficou sob a responsabilidade de Lídio, enquanto ela trabalhava na Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo de Ariquemes. Foi aí que ela propôs a realização de um curso de teatro com a proposta de conscientizar os jovens acerca da realidade local, atividade que contou com a colaboração de Lídio, por exemplo, na atuação e realização da sonoplastia (BERNANOS, 2018).

Lídio chegou a exercer o papel de locutor de rádio, tendo apresentado o programa *Gigantes do Som* e Pilar criou e dirigiu o grupo de teatro Arikême - Laboratório Experimental de Arte. No final dos anos 1980, participaram da campanha municipal de um candidato à prefeitura de Ariquemes, ocasião em que conseguiram uma câmera VHS e o audiovisual entrou de vez em suas vidas. Nesse sentido, o casal destacou-se por ter se envolvido profundamente com a vida artística e cultural de Ariquemes, e também estado à frente de instituições culturais do município⁸ (BERNANOS, 2020; BERNANOS, 2018; SOHN, 2020).

ANÁLISE FÍLMICA DO DOCUMENTÁRIO *OS REQUEIROS*

Essa trajetória de intenso contato com diferentes manifestações artísticas faz-se fortemente presente na produção audiovisual de Lídio e Pilar, com maior ou menor intensidade em seus filmes. No caso específico de *Os requeiros*, objeto de análise deste artigo, destacamos o elaborado trabalho de montagem tanto das imagens como dos sons que, sem dúvida, é um reflexo dessa influência.

Isso permite-nos dialogar com o conceito de montagem vertical, proposto pelo teórico russo Sergei Eisenstein (2002), e que parte do princípio da justaposição de uma série de elementos (visual, dramático, sonoro etc.) em uma única imagem. Yvana Fachine (2005, p. 50) explica-nos que o princípio da justaposição empregado por Eisenstein na montagem vertical implica no fato de que:

não se trata mais de organizar as unidades audiovisuais considerando apenas sua sequencialidade, mas de concebê-los a partir da lógica da simultaneidade. Se, orientados antes pelo princípio da sequencialidade, os discursos se articulam dando ênfase à ordem sintagmática (modalidade articulatória do e...e), pautados agora pela simultaneidade, elementos oriundos de diferentes linguagens podem se acumular na tela a partir de uma organização paradigmática (eixo do ou...ou), cujo sentido está justamente na articulação, ao mesmo tempo, de todos eles.

A montagem vertical de Eisenstein procura explorar toda a expressividade do meio audiovisual em termos de articulação de diferentes linguagens, ou seja, de diferentes sistemas semióticos que são colocados em relação em um mesmo texto. Apontamos dois exemplos do documentário *Os requeiros* para refletirmos sobre os procedimentos de criação e os métodos de trabalho dos realizadores Lídio e Pilar.

Do ponto de vista da imagem, a montagem do documentário é caracterizada, além de cortes secos, por várias fusões de imagens. A sequência final do documentário ilustra bem esse aspecto, notadamente no momento em que se tem a imagem fixa de um requeiro em quadro que, gradativamente, vai se esvaindo e, em seu lugar, emerge a imagem de um caminhão (figuras 1, 2 e 3 respectivamente).

Essa composição visual denota, em certa medida, a disputa narrada no documentário entre os garimpeiros que extraem manualmente a cassiterita e, literalmente, disputam o que sobra desse minério, e as grandes empresas mineradoras, as quais trabalham com a extração mecânica feita por grandes máquinas.

Já da perspectiva do áudio o documentário em análise apresenta uma sofisticada composição tanto da música de fundo que acompanha o comentário em voz *over*, os depoimentos e entrevistas como das trilhas sonoras presentes em determinadas sequências, como a parte final. É importante mencionarmos, segundo as informações constantes nos créditos do documentário, que, praticamente, todas as músicas de fundo como as trilhas foram compiladas, tratadas e mixadas pelo próprio Lídio Sohn.

Verificamos que a composição sonora tem um papel muito importante no documentário *Os requeiros*, como por exemplo, provocar no espectador o efeito de sentido de apreensão, de tensão etc., quando estão sendo mostradas várias imagens de arquivo dos conflitos entre os garimpeiros e a polícia. Outro uso interessante da banda sonora é quando os realizadores inserem o áudio de um coração pulsando lentamente. Isso nos leva a crer que os batimentos são justamente associados aos últimos momentos do garimpo de Bom futuro que caminha para seu fim.

Em relação aos recursos estilísticos do documentário *Os requeiros*, os realizadores Lídio e Pilar trabalham, basicamente, com o comentário em voz *over* e as entrevistas e depoimentos dos personagens, no caso, os garimpeiros. Outro recurso presente, mas em menor escala, é o emprego das imagens de arquivo, seja da televisão, de jornais impressos ou de revistas.

Diferente do comentário em voz *over* utilizado no documentário clássico, em que também é chamado de "voz de Deus" devido à ênfase na "impressão de objetividade", "neutralidade", "indiferença" e "onisciência" (NICHOLS, 2005, p. 144), o comentário em voz *over* de *Os requeiros* é carregado de subjetividade. Lido por Lídio Sohn, consiste em uma narração mais parcial e que, em alguns momentos, revela certo grau de ironia, como por exemplo, na sequência inicial do documentário que diz:



Figuras 1, 2 e 3 - Montagem vertical. Imagens captadas do documentário *Os requeiros* (1998), de Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos.

Em 1987, nas proximidades do rio Santa Cruz, toureiros, retirando madeira, ao acaso, descobrem uma jazida de cassiterita. Migrantes, garimpeiros, comerciantes e colonos, desiludidos com os projetos de colonização, ocupam a área aos milhares em busca de melhoria de vida e sustento da família. O garimpo de Bom Futuro foi um dos maiores catalisadores migracionais oriundos de todos os estados da nação. Em seu auge, chegou a abrigar mais de 20 mil pessoas garimpando na maior jazida de cassiterita a céu aberto do mundo. Segundo o DNPM, a produção chegou a atingir 123 toneladas diárias. Para Rondônia e Ariquemes foi a salvação (OS REQUEIROS, 1998).

A afirmação “Para Rondônia e Ariquemes foi a salvação” é desconstruída, por meio da montagem, com as imagens (figuras 4, 5 e 6) que

são apresentadas logo em seguida, fato que leva o espectador a se perguntar: “Será que realmente foi a salvação para Rondônia e Ariquemes a descoberta desse garimpo?” ou “Para quem foi, de fato, a salvação?”.

Sobre o comentário em voz *over*, Bill Nichols (2005, p. 78) fala que:

O comentário é uma voz que se dirige a nós diretamente; ele expõe seu ponto de vista de maneira explícita. Os comentários podem ser apaixonadamente engajados [...]. Em outros casos, os comentários podem parecer imparciais, como no estilo da maioria dos jornalistas de televisão. Em ambos os casos, a voz do discurso dirigido ao espectador defende uma postura que, de fato, diz: “Veja isto desta forma.” A voz pode



Figuras 4, 5 e 6 - Danos ambientais causados pelo garimpo. Imagens captadas do documentário *Os requeiros* (1998), de Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos.

ser estimulante ou tranquilizadora, mas seu tom transmite um ponto de vista pronto; com o qual se espera que concordemos.

Além do comentário em *voz over*, merece nossa atenção durante a presente análise fílmica a forma como foram organizadas as entrevistas no documentário. No total, 15 pessoas, entre homens e mulheres, foram entrevistados por Lídio e Pilar. Os cinco primeiros falam do motivo de terem ido para o garimpo de Bom Futuro; os seis seguintes narram como é o processo da retirada manual da cassiterita até seu preparo para a comercialização; já os três últimos entrevistados falam do que restou do garimpo.

Todas essas entrevistas são intercaladas com o comentário em voz *over* que se faz presente do início ao fim do documentário, como se estivesse, na perspectiva em que sugere Nichols na citação acima, dizendo-nos de que maneira devemos interpretar a questão do garimpo, assunto que discutiremos melhor daqui a pouco. Vejamos antes, mais detidamente, o papel das entrevistas e depoimentos em *Os requeiros*.

Logo após o fim do comentário em voz *over* no início do documentário, a sequência muda para a voz *off* do primeiro entrevistado, João Mineiro Ludovico. Ele diz que está no garimpo porque o salário na cidade não dá para sobreviver e completa

falando que o garimpo é como um pai ou uma mãe. Ao fim da fala de João, tem-se a entrevista de Valcilei Jovino de Moraes, personagem que canta a música *Olha amor*, composta por Pinochio e Paulo Henrique.

Ter os personagens em quadro cantando é uma característica que nos lembra os métodos de trabalho de Eduardo Coutinho. Tratava-se de uma maneira de seus personagens, de certa forma, marcarem presença por meio de uma performance musical. “A performance musical, naturalmente, diz respeito à apresentação de um ‘show’ do personagem, cantando e/ou tocando uma música em cena a pedido do diretor” (OHATA, 2013, p. 412).

Um dos trechos da música *Olha amor* cantada por Valcilei diz o seguinte: “Tô morrendo de saudade, coração tá com vontade de sentir o seu pulsar, olha amor, eu mentia para o mundo, mas a saudade profunda, fez meu mundo desabar.” Acreditamos que há uma identificação entre o jovem garimpeiro Valcilei e o eu lírico da música, na medida em que ambos estão com saudades de alguém que amam.

Após a performance musical de Valcilei, há uma sequência somente com imagens observacionais do cotidiano do garimpo do Bom Futuro. Em seguida, outros quatro entrevistados falam do motivo de terem vindo para Rondônia, dizem que estavam em busca de uma vida melhor, principalmente para sustentar os filhos.

Depois, o documentário traz outra sequência de imagens sem entrevistas, em estilo observacional, na perspectiva do cinema direto, mas desta vez com som ambiente, mostrando a Vila Ponte Alta. Terminando essa sequência, o personagem Valdemir Santos conta que veio enganado para Rondônia. Fala que seu objetivo era atuar na lavoura de cacau, mas não encontrou trabalho. Posteriormente, entra a personagem Carminda Ferreira Lira, em um plano fechado, com trilha sonora de fundo, contando o quanto é difícil a vida na cidade, que lá eles comem mal, e no garimpo eles comem bem, se contrapondo com o entrevistado anterior, que não está satisfeito com a vida no garimpo.

Com o término da fala de Carminda, entra um comentário em voz *over* que aborda os conflitos e as consequências do garimpo, momento do

documentário em que são utilizadas várias imagens de arquivo: documentos, vídeos e matérias que mostram os conflitos entre os requeiros, policiais, mineradores e o governo. São utilizadas imagens do Jornal Nacional, da revista Veja, dos jornais Folha de São Paulo e Correio Braziliense, entre outros.

Após essa sequência de imagens de arquivo, é mostrada para o espectador como é retirada a cassiterita pelas máquinas, processo feito por lavra mecanizada, e pelos requeiros, no caso, a chamada lavra manual. Seis entrevistados explicam como é feita a lavra manual, o preparo e a venda, que, segundo eles, além de encontrem dificuldade para a extração, há os empecilhos para a venda. Já os três últimos entrevistados contam o que restou do garimpo após a tomada do lugar por empresas privadas, aspecto que dificultou a vida dos requeiros, obrigando-os a disputar as pedras com as máquinas e sobrevivendo dos restos do minério.

Esse conjunto significativo de entrevistas presente no documentário *Os requeiros* possibilita a Lídio e Pilar nos trazerem uma ampla perspectiva sobre a vida dos requeiros no garimpo de Bom Futuro. Cada um dos entrevistados e das entrevistadas, à sua maneira, expõe o que pensam sobre o ser requeiro, na medida em que aos depoimentos sobre suas experiências é dada prioridade.

É interessante observar que o documentário, por meio da montagem, apresenta um verdadeiro mosaico de opiniões, inclusive, contrastando-as: uns que gostam de estar ali e reclamam das dificuldades na cidade, estando satisfeitos com a vida no garimpo; outros, em contrapartida, falam sobre as péssimas condições de trabalho, os riscos que correm e a informalidade em que os requeiros se encontram etc.

Além disso, julgamos importante considerar que, embora os realizadores não estejam presentes em quadro em nenhum momento do documentário, a entrevista, como adverte-nos Nichols (2005, p. 159), “representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema.” Trata-se, assim, segundo o autor, de uma das características do estilo participativo de documentário, uma vez que implica, necessariamente, a interação dos cineastas com os personagens no momento da

filmagem, apesar disso nem sempre ser assumido abertamente no filme, caso que ocorre no documentário em análise.

Para finalizar, vamos discutir a forma com que a temática do garimpo foi representada no documentário *Os requeiros*. O filme trabalha o contexto socioeconômico do garimpo de Bom Futuro e também discute os impactos ambientais causados, notadamente devido às grandes áreas desmatadas. Como vimos no comentário em voz over que abre o filme, o garimpo representou uma alternativa para os migrantes que já estavam em Rondônia, desiludidos com os projetos de colonização, além de ter atraído inúmeros outros de diferentes regiões do Brasil.

Sobre o garimpo em Rondônia, Becker (2015, p. 64-65) comenta que:

o garimpo surge como estratégia de sobrevivência para uma massa de trabalhadores sem terra e sem emprego estável. [...] os garimpeiros [...] no aspecto pioneiro se assemelham aos camponeses: assim como estes derrubam a mata e depois são expropriados pelos fazendeiros e empresários, assim também os garimpeiros descobrem os minérios, desbravam a área e são depois expulsos pelas companhias que dominam a lavra mecanizada. Foi o que ocorreu em Rondônia, na exploração de cassiterita [...].

É justamente esse processo que o documentário *Os requeiros* representa em sua narrativa fílmica. Os garimpeiros, após terem literalmente entrado em um lugar desconhecido para explorá-lo por meio da chamada lavra manual, são, gradativamente, substituídos pela lavra mecânica das mineradoras. O documentário apresenta para o espectador esse conflito que, em certa medida, ultrapassa a questão local como alertam Becker (2015, p. 77):

O modelo de rápida ocupação e acumulação regional explode não só nos conflitos sociais e com a natureza, mas também no paradoxo feição nacional/transnacional: uma pressão também nacional/transnacional para influir na decisão do uso da floresta, manifesta por várias feições e conflitos.

Assim, aos garimpeiros, ou melhor, aos requeiros, que disputam aquilo que sobra da extração mecânica da cassiterita, o documentário de Lídio e Pilar dedica-se em apresentá-los para o espectador como mais uma das vítimas desse processo desordenado de ocupação da Amazônia.

Essa construção discursiva é reiterada no filme no momento em que os realizadores apresentam o conflito entre os garimpeiros e as empresas mineradoras que é ilustrado com o emprego de imagens de arquivo, notadamente de veículos de comunicação de circulação nacional, e que trazem os requeiros como os vilões da história. “Feios, sujos e maus”, por exemplo, é o título de uma reportagem da revista *Veja* que aparece no documentário e cujo subtítulo afirma: “A tribo nômade dos garimpeiros atrai a ira de ecologistas e sua epopeia na selva gera tensão na fronteira”.

Essa versão divulgada pela grande mídia sobre o conflito desconsidera totalmente o contexto do período pelo fato do garimpo ter servido, como atesta Becker (2015, p. 65), como “válvula de escape” para tensões sociais, notadamente os problemas dos projetos de colonização capitaneados pelo governo federal e que, como se percebe, não eram problematizados pela imprensa no sentido de ir contra o discurso oficial.

Nessa perspectiva, o documentário *Os requeiros*, de Lídio e Pilar, ergue-se como um contra-discurso com o intuito de procurar justamente mostrar o outro lado dessa história, na medida em que os garimpeiros não tinham nenhum direito. Pelo contrário, devido ao descaso de décadas do Estado, viam-se obrigados a enfrentar um trabalho perigoso na esperança de quem sabe, como pontua o comentário em voz over no final do documentário, libertarem-se de toda e qualquer forma de opressão:

Entre homens, mulheres, adolescentes e crianças, este seres humanos, catadores de migalhas de minério no rastro das máquinas, não tendo mais onde recorrer, se defrontam com um trabalho árduo, de absoluta penúria, em busca de sua dignidade humana, encontrando no garimpo, o Eldorado, sua última redenção. (OS REQUEIROS, 1998).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os migrantes que vieram para Rondônia, no fluxo migratório das décadas de 1970 e 1980, buscavam novas oportunidades e aqui chegaram na ilusão de uma vida melhor. Muitos acabaram deparando-se com uma triste realidade dos projetos de colonização e tiveram como destino o garimpo de Bom Futuro, em Ariquemes, apesar da difícil condição de trabalho, da falta de assistência governamental e dos inúmeros conflitos.

Assim, conclui-se que o documentário *Os requeiros*, do casal de realizadores Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos, é um importante, sensível e criativo registro audiovisual de Rondônia, na medida em que se dedica a mostrar as histórias de vidas de migrantes que trabalharam no garimpo de Bom Futuro. O documentário revela para o espectador uma outra versão dos fatos, bem diferente da veiculada pelos meios de comunicação, notadamente a grande imprensa, material, inclusive, incorporado na própria narrativa fílmica, como mostramos.

A análise também revelou os procedimentos estilísticos empregados por Lídio e Pilar, com destaque para o comentário em voz *over* subjetivo, o número significativo de entrevistas e depoimentos de garimpeiros, o uso de imagens de arquivo, além da elaborada montagem de imagens e sons. Tendo em vista as diferentes tradições documentárias, trata-se de uma produção audiovisual contemporânea que revela um diálogo com o campo das artes, considerando, em particular, as experiências dos realizadores, como discutimos, e de *Os requeiros* ter-se desdobrado na videoarte *Paisagem ocre*.

Em relação às condições de sua realização, é fundamental ressaltar a importância o apoio recebido pelo casal de realizadores do prêmio de incentivo de vídeo para roteiros da Funcetur. Nesse aspecto, destacamos a importância que uma política pública pode ter para o campo do audiovisual rondoniense no sentido de incentivar a produção de filmes, sejam documentários, ficções ou experimentais, na medida em que Rondônia nunca teve ações governamentais efetivas e duradouras de fomento para a área.

Além desse prêmio de 1997, somente em 2016 o governo de Rondônia divulgou, por meio da Superintendência da Juventude, Cultura, Esporte e Lazer, um prêmio para contemplar quatro propostas de realizações audiovisuais, ação que recebeu o nome de Prêmio Lídio Sohn, justamente em homenagem ao realizador Lídio que faleceu em 2004. Assim, verificamos uma ausência de iniciativas nessa área por parte do estado de Rondônia durante 19 anos. Nesse contexto, é urgente pensar em medidas para o fortalecimento do audiovisual rondoniense⁹.

NOTAS

1. Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, realizado de 22 a 24 de maio de 2018.
2. Projeto "Documentarismo rondoniense: análise de filmes de não-ficção (1997-2013)", aprovado na Chamada Universal CNPq nº 01/2016.
3. Além da produção audiovisual de não-ficção do casal de realizadores Lídio Sohn e Pilar de Zayas de Bernanos, integram o *corpus* do projeto de pesquisa documentários dos seguintes realizadores: Alexis Bastos, Beto Bertagna, Carlos Levy, do casal Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa, Joesér Alvarez e Simone Norberto.
4. Tanto a sinopse como o documentário estão disponíveis no canal da realizadora Pilar de Zayas Bernanos no YouTube em: <https://www.youtube.com/user/pilarzbernanos/videos> Além de *Os requeiros*, Lídio e Pilar também dirigiram: *Povo da ribeira* (1989), documentário que conta a história de migrantes pioneiros que mantém a memória viva da saga dos iludidos pela febre da borracha incentivada pelo programa governamental para a colonização da Amazônia no princípio do século XX; *Ângulo* (1999), vídeo experimental que fala sobre a dor, o sofrimento e a angústia do indivíduo contaminado pela malária; *Inevitavelmente* (2001), ficção documental em linguagem não-verbal baseada no poema *Inevitavelmente* de Pilar, que aborda a questão do tempo e desencadeia uma reflexão sobre a morte. Pilar dirigiu junto com seu filho Odyr Sohn *Paisagem ocre* (2007), documentário experimental e poético sobre a metamorfose arquitetural da paisagem geográfica como consequência do impacto da ação do homem sobre o meio através da exploração dos recursos do solo. Trata-se de um filme cuja proposta foi elaborada por Lídio e Pilar que ganhou em 2004 o Programa Petrobras Cultural - Seleção 2003/2004 Cinema na modalidade de curta metragem em mídia digital. Lídio faleceu em 2004. Nesse contexto, seu filho Odyr auxiliou a mãe Pilar na finalização de *Paisagem ocre*, filme concluído em 2007.
5. O documentário *Os requeiros* desdobrou-se na videoarte *Paisagem ocre*, uma abordagem poética sobre o mesmo tema. Uma análise preliminar de

Paisagem ocre pode ser vista em Juliano José de Araújo e Wesley Tavares Martins (2019).

6. A cassiterita é a principal fonte para obtenção do estanho, que tem diferentes aplicações, por exemplo, em soldas e fusíveis, ou no revestimento anticorrosivo de metais etc.

7. Entrevista disponível no YouTube no próprio canal dos realizadores em <https://www.youtube.com/watch?v=ets-pRWYYI>

8. Lídio Sohn faleceu em 1º de julho 2004. Com sua morte, Pilar mudou-se de Ariquemes, em Rondônia, residindo atualmente em Florianópolis, em Santa Catarina.

9. Além da falta de incentivo para produção, como leis de fomento, concursos e prêmios nas esferas estadual e municipais, o estado de Rondônia também carece de iniciativas de formação, como cursos na área do audiovisual. Em relação aos festivais, conta, no momento, com uma ação, o Cine Amazônia, festival de cinema ambiental, em atuação desde 2003.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Juliano José de e MARTINS, Wesley Tavares. "Documentarismo rondoniense: uma análise de Povo da ribeira (Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos, 1989) e Paisagem ocre (Odyr Sohn e Pilar de Zayas Bernanos, 2007). In: **Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte**. São Paulo: Intercom, 2019.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BECKER, Bertha. **As amazônias de Bertha K. Becker**: ensaios sobre geografia e sociedade na região amazônica. Volumes 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

BERNANOS, Pilar de Zayas. **Associação Cultural Videobrasil**. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/40534> Acesso em 13 set. 2020.

BERNANOS, Pilar de Zayas. **Depoimento**. [18 de julho, 2018]. Florianópolis. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. de Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FECHINE, Yvana. "Produção de sentido por meio do sincretismo de linguagens". In Revista **Comunicação Midiática**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista. n. 3. Bauru (SP), ago. 2005.

JÚNIOR ARBEX, José. "'Terra sem povo', crime sem castigo'. Pouco ou nada sabemos de concreto sobre a Amazônia". In: TORRES, Maurício (Org.). **Amazônia revelada**: os descaminhos ao longo da BR-163. Brasília: CNPq, 2005.

KITAMURA, Elisabeth Kimie. **Cinema e educação**: o conflito socioambiental na representação fílmica de Adrian Cowell. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 3ª ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OS REQUEIROS. Direção: Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos. Brasil, 24 min. 1998.

PENAFRIA, Manuela. "Análise de filmes: conceitos e metodologias". In: **VI Congresso SOPCOM**. Abril de 2009.

PERDIGÃO, Francinete e BASSEGIO, Luiz. **Migrantes amazônicos**. Rondônia: a trajetória da ilusão. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

RONDÔNIA. Lei complementar nº 224, de 4 de janeiro de 2000, que modifica a Organização Administrativa do Poder Executivo Estadual e dá outras providências, entre elas, a extinção da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia.

RONDÔNIA. Lei nº 694, de 27 de dezembro de 1996, que dispõe sobre a criação da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia.

SOHN, Lídio. **Associação Cultural Videobrasil**. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/38326> Acesso em 13 set. 2020.

SOBRE OS AUTORES

Juliano José de Araújo é doutor em Multimeios (Unicamp); Mestre em Comunicação (Unesp); Graduado em Comunicação Social/Jornalismo (Unesp). Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Rondônia (Unir), onde lidera o Grupo de Pesquisa e Extensão em Audiovisual. É autor de “Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias” (Margem da Palavra, 2019). E-mail: julianoaraujo@unir.br

Wesley Tavares Martins é estudante do curso de Jornalismo (Unir). Foi bolsista do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no âmbito do projeto de pesquisa “Práticas e imagens documentais na cultura audiovisual da Amazônia Ocidental” sob a orientação do professor Dr. Juliano José de Araújo. E-mail: wesleyleys.wt@gmail.com

A FOME, A GUERRA, A PESTE E A MORTE: CINEMA EM MANAUS DURANTE A GRANDE GUERRA¹

*HUNGER, WAR, PLAGUE AND DEATH:
CINEMA IN MANAUS DURING THE GREAT WAR*

**Allan Gomes Freitas
PPGCINE-UFF**

Resumo

A cidade de Manaus, no início do século XX, vivia o fim da opulência proporcionada pelo ciclo econômico da borracha. Em um período de cerca de 40 anos, passou da aceleração propiciada por símbolos da modernidade europeia indústria automobilística, abertura dos portos ao comércio estrangeiro, intensa urbanização para uma grave estagnação econômica. Nesse período, o cinema se estabelece como principal entretenimento da metrópole e a eclosão da Primeira Guerra Mundial refletiu-se no consumo de cinema da cidade.

Palavras-chave:

Cinema; História; Manaus;
Grande Guerra; Consumo.

INTRODUÇÃO

Entre o fim do século XIX e início do século XX, diversas cidades brasileiras passaram por processos de modernização aos moldes do que ocorrera em cidades europeias. Manaus, capital da província do Amazonas, passa por radicais transformações também nesse período. Impulsionada pela circulação de capital proporcionada pela economia da borracha, a cidade inicia o século XX com luz elétrica instalada, intensa circulação de barcos a vapor e uma mudança intensa em sua visualidade com melhoramentos urbanos e características cosmopolitas, tendo sua população ampliada e a introdução de elementos e costumes de origens diversificadas.

É assim que os moradores do centro da cidade, principalmente, passam a ter como opções

Abstract

In the early twentieth century, the city of Manaus, northern Brazil, went through the last moments of the opulence provided by the profits of the Amazon rubber boom. In a period of about 40 years, it has gone from accelerating propitiated by symbols of the modern European auto industry, opening ports to foreign trade, intense urbanization to severe economic stagnation. Meanwhile, Cinema establishes itself as the main entertainment of the metropolis and the outbreak of World War I is reflected in the city's cinema consumption.

Keywords:

*Cinema; History; Manaus;
World War; Consumption.*

de lazer largas calçadas e passeios públicos, que a cidade começa a contar com serviço de bonde elétrico conectando a maior parte das ruas do centro com os bairros mais distantes de Cachoeirinha até o início de Flores e iluminação na parte de maior atividade comercial, que se tornava também a de vida noturna mais intensa por conta dos bares e cafés.

Em pouco mais de dez anos, essa pujança econômica dá lugar ao terror de uma crise com ares apocalípticos. Milhares de trabalhadores abandonam seus postos de trabalho nos rincões do estado, e avançam para a capital, com suas fomes, suas doenças e caindo mortos sucumbindo ao cenário de miséria.

Na primeira década do século XX, o discurso dos administradores era de que se tivesse uma cidade limpa e ordenada, os investimentos estrangeiros

viriam para a cidade e os que já estavam não saíam (MASCARENHAS, 1988, p. 131).

É marcante no período a tentativa de aproximar Manaus de um ideal de cidade moderna. Porém, ao mesmo tempo em que se embelezava a cidade, em busca de investidores, segregava-se a população, que se encontrava em péssimas condições de vida, sem saneamento, higiene, habitação adequada e acompanhada por um quadro de doença de todos os níveis. Esta segregação não promoveu de maneira imediata a expulsão do trabalhador para as periferias mais distantes, mas caminhou no sentido de trazer para a dimensão pública segmentos sociais da elite mercantil e política, encantadas com as cidades europeias (COSTA D., 2014, p. 110).

O período foi representado por um diferente estado de espírito de clima intelectual e artístico e profundas transformações culturais traduzidas nas mudanças de pensamento e cotidiano, uma época caracterizada pela ostentação, luxo e extravagância da classe alta da sociedade (DAOU, 2000).

É esse espaço que vamos observar nos anos 1910, já em plena crise da economia gomífera, e em uma década marcada por convulsões sociais, com reflexos da I Guerra Mundial, miséria decorrente do fechamento de muitos seringais e o fluxo de migrações abarrotando a capital. A cidade que se preparou para ser uma vitrine (MESQUITA, 2016) para o imigrante estrangeiro é marcada nesse momento por uma desilusão quanto ao futuro.

O cinema, inicialmente um dos símbolos da modernidade trazidos à cidade de Manaus, se consolidou nos anos 1910, junto com a instalação das salas fixas de exibição, e em meio a uma situação caótica que envolveu crise econômica, reflexos da I Guerra mundial e o enfrentamento da epidemia conhecida como Gripe Espanhola. Fruto de um processo agressivo, essa modernização causou atritos entre as diversas formas de usufruir da cidade, e as salas de cinema refletiram isso. Desse período conturbado, o momento em que Manaus vive a epidemia de gripe espanhola é o que causou reflexos mais graves na vida social da cidade. No que diz respeito aos espaços de exibição cinematográfica, tema deste artigo, fontes² registram que em novembro de 1918, todos os cinemas baixaram as portas e deixaram

de realizar sessões. Não fica claro se atendendo às recomendações do poder público, ou pela falta de frequentadores, mas o registro é que somente em janeiro do ano seguinte é que se voltaria a ligar os projetores nos cinemas manauaras novamente.

Os jornais da época são nossa fonte para acessar os signos de transformação desse período. Ainda que com discursos fragmentados, não-lineares e heterogêneos, recorreremos à metodologia do Paradigma Indiciário, proposta por Carlo Ginzburg (2016), para identificar os pormenores aparentemente negligenciáveis que podem revelar fenômenos profundos de notável alcance.

Entendendo ainda que não partimos de um ponto inédito, buscaremos dialogar com outras pesquisas que se lançaram na tentativa de acessar processos do passado. Esse diálogo com pesquisas já consolidadas, fontes já utilizadas, e busca de novas fontes, é a construção que pretendemos fazer no desenvolvimento deste artigo. Entendendo que apesar da heterogeneidade das fontes, é possível reuni-las caso sejam consideradas vestígios de processos de estruturação e de mudança social (GINZBURG, 2016).

OS ESPAÇOS DA CIDADE

Além das transformações urbanas, o crescimento demográfico acompanhou os bons números econômicos e recebeu pessoas de diversas nacionalidades, sobretudo portugueses, ingleses e espanhóis, além da forte migração nordestina. A população da cidade, em 1907, era de cerca de 60.000 habitantes, sendo pelo menos 10.000 estrangeiros, dentre os quais as maiores colônias eram de portugueses, em primeiro lugar, e espanhóis, em segundo (PINHEIRO, 2018).

Há que se diferenciar o tipo de imigração recebida na cidade, visto que o discurso oficial era voltado para o recebimento de estrangeiros capitalizados para aproveitar ou reestimar a economia gomífera, mas a propaganda governamental atraiu todo tipo de gente. No período de maior fluxo de capitais, o governo “mandou escritores e políticos como propagandistas à Europa, fotografou a cidade em álbuns que percorreram capitais europeias, e metamorfoseou-a aos gostos estrangeiros” (COSTA, S. 1996, p. 21). Manaus então preparara-se para tornar-se uma versão idealizada de metrópoles europeias, mas a

intensidade das transformações pretendidas não parecia considerar a população, tanto nativa como migrante. O espaço estava em disputa.

Cabe aqui pensarmos o espaço da cidade como proposto pelo geógrafo David Harvey (2010), não em um sentido absoluto, mas como uma relação entre objetos. Não há como imaginarmos que o projeto modernizante de uma cidade como Manaus se daria da forma como planejada em planilhas e projetos, tampouco que a própria transformação da cidade não levaria a mudanças nos modos de se relacionar daquela sociedade.

A concepção de espaço relativo propõe que ele seja compreendido como uma relação entre objetos que existe pelo próprio fato dos objetos existirem e se relacionarem. Existe outro sentido em que o espaço pode ser concebido como relativo e eu proponho chamá-lo espaço relacional - espaço considerado, à maneira de Leibniz, como estando contido em objetos, no sentido de que um objeto pode ser considerado como existindo somente na medida em que contém e representa em si mesmo as relações com outros objetos (HARVEY, 1973, p. 13 apud HARVEY, 2010, p. 10).

Em "O espaço como palavra-chave", Harvey (2010) aponta a complexidade inerente ao termo 'espaço', visto que as possibilidades de desdobramentos fazem deste conceito algo de difícil definição. Nesta obra, contudo, o geógrafo se propõe a um esforço de decifração genérica para o termo, e para isso distingue o espaço em três conceitos: absoluto, relativo e relacional. O primeiro, como algo fixo, que permite padronizações e medições e está aberto ao cálculo, no nosso escopo seria a cidade pensada a partir dos projetos de engenheiros e arquitetos, onde tudo pode ser expresso nos traçados e planilhas de planejamento. O segundo, como passível de ser relativizado e que considera os referenciais de quem observa, para o nosso recorte é a cidade que emerge de observações na imprensa, relatos de viajantes e, sobretudo, os indícios de quem não detinha o poder de influenciar o debate público naquele momento aos quais investigamos nesse trabalho; e o terceiro, do qual nos valem no momento, reconhece que não há espaço fora dos processos que o definem, e que portanto é o nosso esforço posterior de tensionamentos a partir da observação das diversas fontes (HARVEY, 2010).

A discussão apresentada por Harvey é trazida aqui para apontarmos como o projeto

modernizante pretendido pela elite amazonense no início do século XX só poderia existir enquanto intenção, ou no campo do discurso, visto que ao se colocar em fricção um projeto de cidade de natureza estrangeira com a cultura local e mais as vivências do contingente de migrantes e imigrantes, o espaço pretendido, simbólico ou físico, resultaria em uma coisa outra que não caberia no inicialmente previsto. Em resumo, um projeto de cidade estaria menos para um jogo de tabuleiro com suas regras rígidas e possibilidades muito bem delimitadas, e mais para um jogo de cartas, com orientações mais genéricas e muitas possibilidades de blefe, nuances e interferências da vontade dos jogadores envolvidos.

Em textos publicados nos jornais locais do período, que compõem o corpus de nossa pesquisa, não é raro perceber julgamentos morais, considerações estéticas ou de busca de um ideal de comportamento "chic". São indícios de que a implementação do projeto de embelezamento da cidade, traduzia-se também em um alinhamento ideológico de determinados setores da cidade. No entanto, este projeto não foi recebido de forma homogênea e as disputas pelo espaço da cidade deram-se nos mais diversos níveis: simbólicos, físicos e ideológicos. Vamos nos deter por mais um momento na reflexão de Harvey sobre a compreensão do espaço como algo que não se pode pensar de forma isolada.

Compreender um pouco o sentido do que é o espaço e como as diferentes espacialidades e espaço-temporalidades funcionam é crucial para a construção de uma imaginação geográfica diferente. Mas o espaço revela-se uma palavra-chave extraordinariamente complicada. Ele funciona como uma palavra composta e possui múltiplas determinações, de modo que nenhum de seus significados pode ser propriamente compreendido de forma isolada. Mas é precisamente o que faz deste termo, em particular quando associado ao tempo, um termo tão rico em possibilidades (HARVEY, 2010 p. 37).

Relembremos que entre os itens que passaram a compor a visualidade desta nova metrópole, o espaço do cinema é uma das chaves para alcançar as relações com outros aspectos da cidade em transformação. É essa capital carregada de contradições, que recém vivenciou um mergulho na modernidade, passando da condição de simples vila para uma efervescente metrópole. "Modernidade" aqui referida não como um

período histórico demarcado, mas como mudança nas experiências subjetivas das pessoas, uma aceleração dos sentidos (CHARNEY e SCHWARTZ, 2006), que nos interessa.

Dentre as disputas, físicas e simbólicas, daquele momento as formas de construir estavam na prioridade da administração pública. Códigos de construção foram elaborados e atualizados a cada novo administrador ou implementação de inovação da cidade - como os bondes e a iluminação elétrica. O choque com as práticas culturais locais era constante. As casas do centro da cidade foram sendo derrubadas ou substituídas, o motivo principal alegado era a facilidade da propagação de doenças nas construções de palha e barro.

A palha, além de considerada antiestética e insalubre, carregava consigo o pecado de trazer à memória toda uma civilização que se buscava desterrar: a indígena. [...] Quanto mais longe se possa ficar de tudo que lembre a cultura indígena, menos derrotado se sente o amazônico (2014, p. 116-117).

O controle da imagem parece central no projeto modernizante da cidade, surge como da exclusão que já existia desde o final do XIX, conforme consta do Código de Posturas de Manaus, que restringiu a ocupação do centro embelezado pela população mais pobre e nativa. As casas de barro e cobertas de palha eram as barracas: típicas habitações da população pobre da região amazônica. Foram proibidas pelo Código de Posturas de 1872 nas Ruas dos Remédios, Boa Vista, Flores, Imperador, Brasileira, Manaós, Henrique Martins, Cinco de Setembro, São Vicente e em todas as praças. Em 1890, o Código de Posturas mantém a proibição dentro dos limites urbanos, sob pena de o infrator ter a cobertura de sua casa demolida (DIAS, 2007, p. 59). Não havia pudor em admitir que a motivação era atrair o olhar estrangeiro, como consta na mensagem do governador para a Assembleia em 1900:

“Mas uma capital não é simplesmente um ponto de estada para os homens, precisa, a par das necessidades satisfeitas da vida animal, de conceder prazeres de ordem superior aos seus visitantes, com esta compreensão trabalhou o meu governo pelo embelezamento de Manaus não julgando improdutivas as despesas a esse fim consagradas. O estrangeiro julga sempre um país pela sua capital: se esta o atrai, está sempre disposto, ou a consagrar-lhe a sua atividade, ou, quando de volta à sua pátria, fazer-lhe referências que determinem compatriotas seus a emigrarem

para o país enaltecido. Tudo que se faça pelo embelezamento da capital do Amazonas, à primeira vista parecendo obra supérflua, é de resultado praticamente imediato”. Mensagem lida perante o Congresso dos Srs. Representantes em sessão de 10/7/1900, pelo Exmo. Sr. Coronel José Cardoso Ramalho Júnior, Governador do Estado (DIAS, 2007, p. 37).

Junto aos argumentos de ordem econômica para as reformas urbanas, alegava-se a necessidade de adequar o espaço à nova demanda populacional. No entanto, a maior parte delas beneficiou principalmente a elite cidadina. Mudanças como as praças, o ajardinamento, as grandes avenidas tiveram como função social trazer para a dimensão pública o setor elitizado da população (COSTA, F., 2014). Dentro do repertório exigido pela modernidade, ver e ser visto compunha as relações de sociabilidade, logo, era natural que esta elite demandasse a transformação desse espaço para suprir essa necessidade.

Há então indicações de um esforço da elite local em se definir através do seu consumo, dos espaços que frequenta, e, principalmente, o esforço para que a vida pública represente o que se espera de quem detém poder aquisitivo.

OS CINEMAS

A inauguração da primeira sala fixa de cinema, o Cine Theatro Julieta, acontece em maio de 1907, sendo sucedida por uma série de outras salas (COSTA S, 1996). No ano de 1912 a cidade de Manaus chega a contar com sete salas de cinema, marcando esta diversão como central para a vida da cidade que sofre com a perda do poder econômico decorrente dos preços da borracha.

A centralidade do cinema nas diversões locais já se tornara motivo de reclamação no ano anterior, quando, no jornal Correio do Norte, o redator lamentava os cinemas lotados e o comparava a uma epidemia:

Manaus presentemente atravessa uma crise assustadora em tudo. Desde a da praça, que é a mais feroz, até a do bom gosto. Diversões aqui só se resumem nesse flagelo que é o epidêmico cinema. Ninguém procura ouvir trechos de música clássica, assistir um concerto lírico, e quando aporta a esta terra trupe regular de artistas, mais ou menos criteriosos, depois das primeiras investidas ao Amazonas [teatro], o povo enfadado, deixa-os representando para cadeiras vazias, e o empresário, com dores de cabeça,

chora os prejuízos. ... o indiferentismo é uma das características do nosso povo e o pessimismo o ponto donde parte o nosso grande defeito. Manaus, como cidade moderna que é, precisa acompanhar o progresso e deve ir aos teatros, aos concertos, aos clubs, animar os que aqui vêm não apenas para ganhar dinheiro... É verdade que, de vez em quando aparecem por aqui verdadeiros contos do vigário, ... mas também temos recebidos artistas de valor ... Diversas são as tentativas feitas nesse sentido. Tudo fracassa. Agora, é triste dizer, vejamos os cinemas e os botequins, repletos! (Correio do Norte, 7 nov. 1911, p.1).

Há aqui uma clara hierarquização das diversões, donde se compara o cinema e o botequim repletos em contraponto aos concertos líricos e à música clássica com pouco público. Certamente a diferença de preços entre as diversões deveria contribuir para a diferença de lotação, mas nota-se pelo texto que a presença do cinema já era predominante entre as diversões de Manaus.

MOMENTOS APOCALÍPTICOS

O início dos anos 1910 é marcado pelo aprofundamento da crise econômica, com reflexos políticos e sociais³.

O ano de 1914 chega com forte estagnação econômica, provocando situações de desespero e fome, e em meados deste ano eclode a Grande Guerra. Os jornais da cidade dão bastante espaço para a cobertura da guerra, dedicando espaço diário à cobertura do conflito. O Jornal do Commercio, em sua coluna de notícias internacionais, reportava os movimentos de cada nação envolvida.

O Amazonas passava por uma crise sem precedentes no setor econômico, situação relatada pelo Governador Jonathas Pedrosa em 1915, na Mensagem lida perante a Assembleia Legislativa:

Os efeitos dessa depressão econômica aí estão, aos olhos de todos, a manifestar-se por toda parte, em todas as atividades, desde as grandes empresas, [...] até as grandes e pequenas casas comerciais desta praça, toas elas atravessando enormíssimas dificuldades financeiras, algumas já falidas e outras na iminência de não suportarem [...] (PEDROSA, 1915)⁴.

É fato que alguns estrangeiros já não gozavam de boa acolhida pela elite da cidade, que se expressava em alguns jornais e na forma como estes reportavam situações do cotidiano e do noticiário policial.

O cosinheiro Manoel Severo Bomfim, numa irrefreável expansão da cachaça, que havia ingerido, tentou hontem espancar a quantos transitavam pelo roadway da Manáos harbour. Em tempo, porém, foi esse ferrabraz socorrido pelo agente Medeiros, que por ali passava, e que o levou para a primeira delegacia, onde o melro ficou detido. Outros dois de igual jaez do precedente também foram lhe fazer companhia no xadrez da primeira, são elles os italianos Raphael Montezan e Vicente Massaferro, desordeiros de marca (Jornal do Comércio do Amazonas, 27 ago. 1908).

Não apenas italianos, mas indivíduos de outras nacionalidades são citados de forma pouco lisonjeira - ou ainda xenofóbica - na imprensa local, que demonstrava sempre uma tentativa de disciplinar quais espaços estes deveriam ocupar e como deveriam ocupar: "Um indivíduo de nacionalidade estrangeira foi espancado, ante-hontem, em frente ao café O Cometa, por pretender assistir ao espectáculo do theatrinho Gato Malhado, trajando muito modestamente" (Jornal do Comércio, 22 out. 1910). Quando do início da Grande Guerra, com a crise econômica instalada, e a pressão demográfica crescente, a relação com o contingente de estrangeiros torna-se ainda mais ambígua.

Em 1916, o Cinema Polytheama, ao exhibir o drama de guerra *O patriota francês ou O sacrifício pela pátria*, advertia seus frequentadores:

Este filme tem cenas horrorosas de crueldade do inimigo invasor, cenas irritantes e espantosas. Assim sendo, não desejando agitações em seus salões, a empresa pede encarecidamente que os partidários das diversas nações em guerra não compareçam ao espetáculo, desde que não tenham a calma precisa para assistir ao desenrolar deste lindo trabalho (*O tempo*, 10 fev. 1916, p. 02).

Algumas escolhas na redação desse aviso despertam questões, a começar pela denominação *inimigo invasor* visto que até aquele momento o Brasil declarava-se neutro durante o período, só declarando guerra em 1917. Como o filme exibido tratava-se de uma produção francesa, é possível que o termo se referisse à Alemanha, que naquele momento impunha severas derrotas e adentrava o território francês. Ainda assim, o recado parece um exagero dado o contingente da população estrangeira na cidade e a predominância das colônias portuguesa e espanhola como a maioria dos cerca de 10 mil imigrantes. Além disso, Portugal e Espanha mantiveram-se neutros no conflito. Quem realmente precisaria se comportar

nos salões do Polytheama durante a exibição do filme? Não nos parece razoável achar que seria o público leitor destes jornais, visto que as próprias colônias mantinham periódicos como o *El Hispano Amazonense*, em espanhol, e o jornal *Polyanthea*, em italiano. A nós, nos parece que o aviso tende mais a um componente de disciplinação para com os estrangeiros na cidade, tendo em vista os outros relatos trazidos nesse artigo.

Podemos imaginar que a cidade que passou por da década sob diversos problemas e agitações pontuais⁵ se voltasse para uma outra relação com o contingente de migrantes e estrangeiros, tendo em vista os discursos presentes e a relação tensa ao se referir a estes moradores da cidade, ainda que de formas pontuais e sem nenhum caso de maior repercussão, porém a fome causada pela depressão econômica foi contínua. Ainda que nos falte elementos para correlacionar ambas questões, é possível inferir que a depressão econômica acirrasse ânimos entre moradores, estrangeiros e migrantes.

A participação da borracha amazônica no mercado internacional caiu de 61%, em 1905, para 27% em 1915 (FEITOSA; SAES, 2013). O impacto dessa queda foi sentido diretamente nos seringais, com os trabalhadores abandonando a extração da goma.

Sulcando os rios em bandos turbulentos, depredando e destruindo as propriedades que iam encontrando à sua passagem... Nordestinos que procuravam regressar a seus Estados de origem. Os anos de 1914 e 1915 assinalaram o ponto máximo desse êxodo, levando o Governo Federal a conceder-lhes transporte gratuito nos navios do Lloyd Brasileiro (SANTOS, 1985 apud COSTA, S. 1996, p. 95)

A pujança econômica não dura muito, e ao final dos anos de 1910 a economia da borracha dá sinais de esgotamento frente a concorrência com o produto plantado no Oriente, com números de produção estagnados e superados em muito pelos orientais. A crise leva à convulsão social, com “bandos turbulentos depredando e destruindo as propriedades que iam encontrando à sua passagem... nordestinos que procuravam regressar aos seus estados de origem” (SANTOS, 1985, p. 26).

A partir de meados de 1918, os jornais que só publicavam notícias do *front* de guerra deixariam

de mencionar somente episódios de trincheiras e conquistas de território, e passam a publicar também notícias de uma epidemia que grassava no mundo e que teve diversos nomes. Contudo ficou conhecida mesmo como a Gripe Espanhola. Naquele momento a população parecia considerar a doença como comum a todas as outras gripes, sendo dois ou três dias de febre.

Após os primeiros anúncios da gripe espanhola na cidade, nota-se certa ambiguidade na postura da população manauense frente a epidemia; ainda que houvesse a atenção aos discursos médicos que vinham da capital da República sobre a não letalidade da gripe, também acorriam às farmácias e tomavam medicamentos preventivos para todos os tipos de males, a fim de evitar o mal que se aproximava. Passagens jornalísticas registravam a tranquilidade dos manauaras e até a confiança de que a epidemia não atingiria a cidade da mesma forma com que já atacava alguns estados brasileiros (GAMA, 2013). O ar de tranquilidade era sentido nos bares, cinemas, escolas e casas comerciais abertas que ainda permaneciam com suas programações diárias, todas em pleno funcionamento ainda que decorrido alguns meses dos primeiros casos.

Dentre os esforços mobilizados para conter a força da epidemia, os médicos sanitaristas faziam circular nos jornais da cidade algumas indicações, dentre as quais evitar lugares de grande concentração de pessoas, como os cinemas:

São o nariz, a boca e a garganta os focos principais de contágio. Evitemos: 1º Beijos, abraços e apertos de mãos. 2º Aproximação das pessoas que espirram e tussam. 3º Tocas em objetos contaminados e beber água fora de casa, a não ser em copo próprio. 4º Reuniões de sociedades compreendendo teatros, cinemas, botequins e etc. 5º Levas as mãos, a boca, nariz e ouvidos (A Imprensa, 04 nov. 1918)⁶

É notório nas recomendações para se evitar a contaminação pela doença, desde as primeiras notícias, o destaque para o distanciamento social. A citação direta às principais diversões do momento - teatros, cinemas e botequins - denotam a preocupação com o entretenimento popular. No início de novembro e com o aumento dos casos confirmados, a aparente tranquilidade de meados de outubro ruía junto com a rotina

da urbe. As casas de diversões estavam sendo fechadas, o principal cemitério da cidade estava lotado, e as recomendações de se evitar visitas cessaram quase que totalmente a vida social da população, o que reforçou a atmosfera de silêncio e abandono (GAMA, 2013).

Fato é que em novembro de 1918 todos os cinemas baixaram as portas e deixam de realizar sessões. Não fica claro, pelas fontes consultadas, se a motivação deu-se atendendo às recomendações do poder público, ou pela falta de frequentadores, mas o registro é que somente em janeiro do ano seguinte é que se voltaria a ligar os projetores nos cinemas manauaras novamente.

A cidade que experimentara no início do século a efervescência de grandes capitais, terminava os anos 1910 em situação calamitosa. Ao longo do segundo semestre de 1918 a doença foi fazendo um número cada vez maior de vítimas, com a cidade de Manaus tendo seu cotidiano todo alterado em virtude da passagem de gripe espanhola, em quatro meses da emergência, com a capital amazonense assemelhando-se a uma cidade abandonada, triste e sitiada em razão do que muitos acreditavam ser o fim do mundo. Cenas dramáticas foram notícias correntes de uma cidade que não aparentava mais ser a cidade festiva de outrora. Não foi fácil voltar à normalidade, e órgãos de imprensa notando isso, bem como o poder público, começaram a fazer campanhas para animar e trazer novamente a população às ruas, em busca de uma normalidade e reativação das agitações noturnas e diversões da capital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível evocar os ecos desse momento conturbado através dos indícios coletados nas fontes selecionadas, tendo a consciência de, por se tratarem de fontes textuais, perdermos o universo sensorial daquele tempo. Ainda assim, trazemos a metáfora de um período apocalíptico, pois a cidade passava, nos anos 1910, por turbulências sociais e políticas intensas, que refletiam em miséria, em proliferação de doenças, em conflitos sociais e ainda nos reflexos da Grande Guerra, iniciada em 1914 e que se estendeu até 1918.

É da inquirição de nossas fontes que também notamos certa ambiguidade nas relações

entre o projeto que se valia do enriquecimento decorrente da economia da borracha e a opinião pública no trato com migrantes e estrangeiros, talvez reflexo das crises sucessivas pela qual a cidade passou no período abordado, mas que são recorrentes em tempos de escassez de recursos e explosão demográfica. As salas de cinema surgem aqui como espaços que precisavam publicar alertas de comportamento para determinados estrangeiros, ainda que as colônias dos países que estavam em conflito direto por conta da Grande Guerra não fossem numerosas o suficiente para ensejar episódios de grandes conflitos.

A frequência da população às salas de cinema nos traz indícios de todas essas convulsões por estar em um momento de popularização, assomando-se como uma das principais fontes de diversões - fato que incomodou e foi registrado em jornais, e também pelos percalços por que passou com a interrupção do fornecimento de filmes, a preocupação com a reação de estrangeiros aos filmes exibidos e o fechamento de salas durante a pandemia de gripe no ano de 1918.

NOTAS

1. Trabalho originalmente apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: "Painel de Mestrados - Acervos, arquivos e preservação".
2. Jornais, El Hispano Amazonense, Imparcial e Jornal do Comercio, nos meses de Dezembro e Janeiro de 1918 e 1919, quando começam publicações para a reabertura dos cinemas para uma volta à normalidade.
3. Vale lembrar que a cidade de Manaus foi bombardeada em 1910, em decorrência de disputas entre as oligarquias locais pelo controle do governo.
4. Atualizamos a grafia deste texto. No original: "Os efeitos d'essa depressão econômica ahi estão, aos olhos de todos, a manifestarse por toda parte, em todas as actividades, desde as grandes empresas, [...] até ás grandes e pequenas casas commerciaes d'esta praça, todas ellas atravessando enormissimas dificultades financeiras, algumas já fallidas e

outras na iminência de não suportarem [...] (PEDROSA, 1915)

5. As disputas pela renda da extração do látex causaram atritos entre o Amazonas e o Pará. A redução das receitas redundaria, inclusive, em conflito armado, entre os dois estados. Ao longo da década, as disputas em torno da arrecadação com o comércio da borracha, inclusive da produção do Acre, foram inúmeras. Em 1916 o governo amazonense enviou destacamento policial para região do Alto Tapajós para proteção do território e dos postos de coleta da extração acreana, alegando que os impostos sobre a produção do látex dali exportada pertenciam ao Amazonas. Em abril de 1916, os policiais de ambos estados entraram em conflito, resultando na morte de praças. O conflito foi encerrado após intervenção de Wenceslau Braz, o então presidente da república (FEITOSA; SAES, 2013).

6. Atualizamos a grafia deste texto. No original: "São o nariz a bocca e a garganta os fôcos principaes de contágio. Evitemos: 1º Beijos, abraços e apertos de mãos. 2º Aproximação das pessoas que espirram e tussan. 3º Tocar em objetos contaminados e beber água fora da casa, a não ser em copo próprio. 4º Reuniões de sociedades compreendo theatros, cinemas, botequins e etc. 5º Levar as mãos a boca, nariz e ouvidos".

REFERÊNCIAS

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COSTA, Deusa. **Quando viver ameaça a ordem urbana - trabalhadores de Manaus (1890/1915)**. Manaus: Editora Valer e Fapeam, 2014.

DAOU, Ana Maria. **A belle époque Amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

DIAS, Edineia Mascarenhas. **A ilusão do fausto: Manaus, 1890-1920**. Manaus: Editora Valer, 1999.

DIAS, Edineia Mascarenhas. **A ilusão do Fausto: Manaus 1890-1920**. Manaus: Editora Valer, 2007.

FEITOSA, Orange Matos; SAES, Alexandre Machionne. **Am. Lat. Hist. Econ.**, año 20, núm. 3, septiembre-diciembre, 2013, p. 138-169.

GAMA, Rosineide de Melo. **Dias mefistofélicos: a gripe espanhola nos jornais de Manaus (1918 - 1919)**. Dissertação de Mestrado, História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013.

GINZBURG, C. **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HARVEY, David. O espaço como palavra-chave. **Revista GEOgraphia**. Rio de Janeiro: UFF, v. 14, n. 28, 2010, p. 8 - 39.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. A encenação da discórdia. **Tempo**, [s.l.], v. 24, n. 1, 2018, p.21-40.

MESQUITA, Otoni M. **La Belle Vitrine: Manaus entre dois tempos (1890-1900)**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas - EDUA, 2016.

PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. Trajetórias, Dilemas e Tensões da Colônia Espanhola no Amazonas (1901-1921). **Pontes Entre A Europa e América Latina (XIX-XXI)**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2018, p.167-189.

SANTOS JUNIOR, Paulo Marreiro dos. Manaus da Belle Époque: tensões entre culturas, ideais e espaços sociais. **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 27, Natal, 2013.

PERIÓDICOS

Jornal do Comércio do Amazonas, Manaus, 27 ago. 1908.

Jornal Correio do Norte, Manaus, p.1, 7 nov. 1911.

Jornal do Comércio, Manaus, PAGINA, 22 out. 1910.

Jornal O tempo, Manaus, p, 2, 10 fev. 1916.

Jornal A Imprensa, MANAUS, 04 nov. 1918.

PEDROSA, 1915.

SOBRE O AUTOR

Allan Gomes Freitas iniciou seus trabalhos em audiovisual realizando curtas-metragens de formatos populares, em 1 e 4 minutos. Suas experiências seguintes seguiram para o campo da experimentação em vídeo com trabalhos em videoclipe e vídeo-dança. Na volta ao campo do cinema, foi assistente de direção do curta-metragem 'Assim', e diretor dos projetos audiovisuais 'Só de feira' e 'Gritos da Noite'. Desde 2016 coordena, em parceria com o Coletivo Difusão, o Centro Popular do Audiovisual (CPA). Mestre em Cinema e Audiovisual no PPGCINE-UFF. E-mail: allan.difusao@gmail.com

O BOI-BUMBÁ DE PARINTINS COMO ARTE E HISTÓRIA PÚBLICA: DO FOLGUEDO DE TERREIRO AO ESPETÁCULO DE ARENA E ALÉM

*THE PARINTINS BOI-BUMBÁ AS ART AND PUBLIC HISTORY: FROM THE
FOLGUEDO DE TERREIRO TO THE ESPETÁCULO DE ARENA AND BEYOND*

Diego Omar da Silveira

UEA

Ericky da Silva Nakanome

UFAM

Resumo

O texto aborda o Boi-Bumbá de Parintins como arte e história pública, ou seja, como espaço de conformação de atuações que, para além do folclore, criam possibilidades de uma intervenção cultural dialógica, em contato tanto com as discussões contemporâneas nos mais diversos campos da cultura quanto com o patrimônio e as tradições locais. Partimos, ao mesmo tempo, da crescente bibliografia disponível sobre esse que é um dos mais importantes festivais folclóricos do país e das experiências de produção dos bumbás e de ensino nos cursos de Artes e História nos *campi* da Universidade Federal do Amazonas e na Universidade do Estado do Amazonas em Parintins.

Palavras-chave:

Boi-Bumbá; Parintins; Arte Pública; História Pública.

Esse texto nasceu de um conjunto de instigações provenientes de nossos objetos de estudo, nossa atuação como docentes (em especial nas disciplinas de História da Arte) e do trabalho no Conselho de Artes do Boi-Bumbá Caprichoso, em Parintins. Ele se situa, assim, no meio do caminho entre a Universidade, a formatação de nossas pesquisas, a produção artística e o diálogo com a sociedade sobre as possibilidades sempre abertas de promover, por meio do campo artístico, uma intervenção cidadã, capaz de interpelar as instâncias de poder e construção da hegemonia, criando espaços destinados para avaliações mais críticas de tudo que temos feito, que possa ir além

Abstract

This paper approaches the Parintins Boi-Bumbá as an art form and as a part of public history, that is, as a space for conforming actuations that, beyond folklore, enable the creation of a dialogic cultural intervention that is simultaneously in touch with contemporary discussions in multiple fields of culture as well as with local heritage and traditions. We draw on ever growing bibliographic references available about the festival, which is one of the most important festivals in the country, as well as from the experience of producing the bumbás and teaching in the Arts and History campuses of the Federal University of Amazonas and the State University of Amazonas, in Parintins.

Keywords:

Boi-Bumbá; Parintins; Public Art; Public History.

da construção do espetáculo ou da disputa entre as agremiações folclóricas. De modo mais pontual, as questões aqui tratadas foram abordadas nas atividades que realizamos durante a *II Jornada de Folkcomunicação do Amazonas*,¹ realizada em parceria entre a Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e a Universidade do Estado do Amazonas (UEA), em novembro de 2019, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM).

Durante o evento aconteceram exposições, mesas-redondas e minicursos² em que buscamos (re)pensar a atuação dos Bois de Parintins frente à

sua própria história, à salvaguarda do patrimônio imaterial - agora reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), mas sobretudo frente aos desafios atuais de dialogar de perto com os vários protagonismos/ativismos que despertam de uma Amazônia em chamas, ameaçada mais uma vez por projetos de desenvolvimento que pouco ou nada consideram a importância dos povos tradicionais e a preservação da floresta. Outro ponto que emergiu com força nas discussões foi a necessidade de articular a festa aos esforços contemporâneos de descolonização das linguagens - seja por meio de uma revisão crítica das representações dos indígenas, negros, quilombolas, ribeirinhos, povos de terreiro ou através de uma reflexão mais ampliada sobre quem participa do festival e como a sociedade local interage com tudo que acontece na cidade durante o mês de junho.

Aqui, essas questões são pontuadas a partir de uma breve explanação sobre a história dos Bumbás - Caprichoso e Garantido - e das noções de "arte pública" e "história pública", ambas ligadas às formas de concepção, produção e circulação das intervenções artísticas e dos discursos históricos/historiográficos em "espaços públicos", portanto ampliados para muito além dos círculos mais ou menos restritos dos acadêmicos e *experts*. No caso da arte, tomando a esfera pública como "atravessada e configurada por antagonismos (...), forjada nos dissensos e confrontações" diante dos quais os artistas são chamados a se posicionarem, às vezes para "tornar visível aquilo que a hegemonia vigente reprime, multiplicando os *sites* onde se poderia questioná-la. A arte poderia [assim] se ocupar de intervenções contra-hegemônicas não no sentido de eliminar o poder, mas em direção a uma mudança na ordem vigente" (Ribeiro, 2012, p. 40). Já para a História, o desafio parece ser o de assumir esse "*lócus* 'público' para além da divulgação de um conhecimento organizado e sistematizado pela ciência, por meio da organização e mediação de conhecimentos locais", democratizando a reflexão sobre "os usos políticos do passado no presente" e motivando a construção de uma "consciência histórica em um público amplo, não exclusivamente acadêmico" (Almeida; Rovai, 2013, p. 01-02).

OS BOIS DE PARINTINS

Existem muitas possibilidades para se narrar as histórias dos bois-bumbás de Parintins, o que efetivamente vem sendo feito de um ponto de vista interdisciplinar e com objetivos di-versos - alguns mais acadêmicos, outros motivados pela projeção turística/midiática do evento. Em meio a pelo menos duas dezenas de teses, dissertações, livros-reportagens e catálogos, além de um número crescente de artigos em periódicos, é possível encontrar trechos de entrevistas dos mais importantes personagens das duas agremiações folclóricas - Caprichoso e Garantido - e localizar uma disputa por memórias que continua viva entre artistas locais, sócios e torcedores (Valentin; Cunha, 1998; 1999). Se há algum consenso, é o de que cada Bumbá tem o direito de contar a própria história a seu modo, carregando nas tintas (azul e vermelha) e fazendo, na medida do possível, as acomodações entre o que se passou e a capacidade imaginativa que fundamenta a maioria das identidades.

Em 2013, ambos celebraram, juntos, o centenário, ficando pactuado desde então (apesar das dúvidas e da falta de documentação) o ano de 1913 como a data oficial da fundação dos dois Bois. Na ocasião, cada um tratou de pôr acento sobre suas origens: o Caprichoso, touro negro de estrela na testa, realçou sua herança nordestina, enquanto o Garantido, boi branco que leva consigo um coração vermelho entre os chifres, debruçou-se sobre sua origem local. Um se projetando como a continuação das festas juninas vindas com os *arigós*,³ o outro como um boi de promessa, quase autóctone, criado na ilha tupinambarana para agradecer a São João uma graça alcançada. Em meio a outros bois e manifestações folclóricas do local que se tornaram menores ou desapareceram com tempo, é possível que, no início, ambos celebrassem suas devoções nos mesmos espaços. Mas com o acirramento das rivalidades, ao que tudo indica, os territórios dos dois foram cindidos, ficando a cidade dividida entre as duas cores (cf. Valentin, 2005, p. 168).

A musicalidade, por um lado, marcou a brincadeira. Até as primeiras décadas do século XX, nos terreiros das casas e, depois, "nos antigos currais, havia dança de roda (maio e junho) e, em julho, encenava-se a temporada anual do

auto do boi”.⁴ Às apresentações se seguia “uma festa de comilança e bebedeira”, oferecida aos brincantes e suas famílias pelos padrinhos do boi e seus simpatizantes. Examinando um vasto conjunto de documentos e textos que remetem ao oitocentos, Sérgio Ivan Gil Braga (2002) aponta, por analogia, para manifestações semelhantes aos “batuques”, nos quais os versos improvisados se somavam a danças alegres, acompanhadas por palmas, bumbos e tambores feitos com peles de animais esticadas “ao calor das fogueiras”. Esses “divertimentos” foram, durante muito tempo, vistos com desconfiança pelas elites brancas, que interpretavam os sons produzidos nessas ocasiões como “toques desarmônicos”, muito pouco conformes ao cânone musical ocidental. Ademais, eles animavam, aos olhos de observadores externos, gestos lascivos e excessivamente sexualizados, que afrontavam tanto os costumes da época quanto os rígidos padrões de conduta moral recomendados pela Igreja Católica a partir de meados do século XIX (cf. Braga, 2002, p. 150).

Uma história da evolução das toadas ajuda até mesmo a compreender as transformações que se foram processando nos bumbás. “Luís da Câmara Cascudo define esse gênero como uma cantiga ou canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras, cujos temas principais são líricos (sentimentais) ou brejeiros (jocosos)” (*apud* Rodrigues, 2006, p. 197). Como outras modalidades da música folclórica, seus versos são algumas vezes atualizados pelos cantadores, outras vezes transmitidos oralmente entre os brincantes, sem muita preocupação com a fidelidade a uma matriz original ou com a autoria. Segundo Wilson Nogueira (2014), esses primeiros “poetas do boi-bumbá de terreiro” foram fortemente influenciados pela literatura de cordel que passou a circular nos estados do Pará e do Amazonas, adaptando a linguagem do repente “aos temas do cotidiano” local. Nesse momento inicial, “o imaginário poético se referia, em grande medida às lembranças do mar (o boi-bumbá era endêmico no litoral), das raízes populares nordestinas (exaltação do legendário Lampião), às qualidades do boi amado e ao cortejo da morena bela” (Nogueira, 2014, p. 134-135).

Posteriormente, a festa ganha as ruas e os versadores incorporam nas toadas um acentuado tom de desafio ao contrário. Cada boi-bumbá

celebra com um grupo em seu lado da cidade. A divisão entre um território do Caprichoso e outro do Garantido também se torna mais palpável, visível nas fachadas das casas pintadas nas cores do boi preferido e nas bandeirolas que enfeitam as ruas. Embora houvesse o cuidado de não cruzar os itinerários, como contam antigos brincantes, “quanto mais os bois se aproximavam, mais alto eles cantavam e batiam os instrumentos” (*in* Valentin, 2005, p. 169). Um pedia ao seu opositor que “arredasse” ou ameaçava “passar por cima”. Quando o encontro de fato acontecia, resultava em “confusão generalizada” (Nogueira, 2014, p. 58), o que parece ter motivado as autoridades (civis e eclesiásticas) a empreenderem diversas tentativas de disciplinar a festança.

Nesse sentido, a intervenção mais bem-sucedida ocorreu em 1965, quando um grupo de leigos, ligados à Juventude Alegre Católica (JAC) e liderado pelo primeiro prelado italiano de Parintins, Arcângelo Cerqua, se propôs “a organizar a brincadeira”, criando um festival realizado, inicialmente, em “um tablado em frente à Catedral [de Nossa Senhora do Carmo], com apresentação de quadrilhas, pássaros e encerramento com os bois” (Valentin, 2005, p. 103; ver também Saunier, 1982 e Souza, 1989). Nesse novo lugar, a rivalidade “que vez por outra transbordava do desafio poético para brigas” corporais, “canalizou-se para a competição performática em ambiente fechado, com público pagante”. Os apaixonados torcedores foram, aos poucos, postos em arquibancadas construídas de lados opostos e, todos os anos, a disputa culminava na entrega do troféu ao boi vencedor. A institucionalização crescente levou, inevitavelmente, a mudanças mais ou menos significativas no processo criativo, uma vez que as apresentações seguiam agora a um regulamento. “No palco, sob as honrarias dos espectadores, a dança dramática tradicional experimenta uma espécie de antropofagia cultural - a tolerância digestiva cria aberturas para o mundo, para a convivência com os outros e suas peculiaridades” (Nogueira, 2014, p. 58).

Em 1988, a inauguração do Bumbódromo - uma arena oficial para as disputas com capacidade para aproximadamente 15 mil pessoas - que parecia ser o ápice do desenvolvimento da festa, tornou-se, na realidade, um novo começo. A inclusão da cidade no rol dos indutores de turismo,

o patrocínio de grandes empresas ao evento, a cobertura da imprensa e as transmissões televisivas do festival transformaram Parintins em uma espécie de referência cultural e os bois em símbolos capazes de “conquistar corações e mentes em todo o Amazonas e depois na Região Norte” (Rodrigues, 2006, p. 185). Assim como as toadas foram se distanciando do núcleo original, a dança e a plástica dos parintinenses também se transformaram mais ou menos rapidamente - a primeira com coreografias cada vez mais elaboradas que vão muito além do “dois pra lá, dois pra cá” (Farias, 2005; Almeida, 2014; Batalha, 2015) e a segunda caracterizada, a partir dos anos 1990, pela grandiosidade e pela abundância dos movimentos. Mais recentes, os estudos sobre esses dois elementos - igualmente marcantes, embora menos duráveis no tempo - têm chamado atenção para as trocas e influências recíprocas entre o Boi-Bumbá e o carnaval carioca, o que permitiu que os parintinenses levassem “para fora” as técnicas de movimentação e de modelagem desenvolvidas na ilha e importassem do centro-sul novos debates e matérias primas (ver Cavalcanti, 2012; Souza, 2018, 2020a, 2020b).

Em Parintins, a grandiosidade do espetáculo encanta e extrapola, obviamente, os três dias do espetáculo. Os números chamam a atenção. Segundo estimativas da Amazonastur, em 2019, passaram por pela ilha, nesse período, quase 70 mil turistas. Nos galpões, são centenas de trabalhadores atuando nos mais diversos seguimentos e no Bumbódromo, cada agremiação conta com cerca de 4 mil brincantes. Já nas arquibancadas são cerca de 30 mil torcedores, parte deles compondo as “galeras” - itens oficiais, que integram o espetáculo e animam a apresentação dos Bumbás. Mas ainda assim, uma abordagem quantitativa está longe de indicar o poder de mobilização social e a força cultural que a celebração da rivalidade entre os Bois coloca em cena, algo que, aliás, continua a chamar atenção dos mais diferentes observadores da festa. Assim, na formação de uma “nova identidade cultural da Amazônia”, o festival opera como um laboratório de revisão dos sentidos e como espaço experimental que possibilita novas sínteses. Andreas Valentin (2005, p. 122), sugere que ele tem propiciado um encontro do amazônida com sua própria identidade, relida pela “massificação

da mídia” e pelos discursos sobre a necessidade de preservação da natureza, mas também pela consciência “de fazer parte, física e culturalmente, desse universo que consideram único e peculiar”. Nogueira (2014) vai ainda mais longe. Para esse sociólogo, além de um “exemplo extraordinário da capacidade de transformação e da atualidade da cultura popular” (Cavalcanti, 2000, p. 1020), o boi-bumbá nos mostra, ao romper a dicotomia entre o duradouro e o efêmero, que “o espetáculo pode ser também uma fonte de conhecimento, haja vista que sua matéria prima se forja nos saberes que as populações tradicionais desenvolvem para compreender a vida, o ambiente e os fenômenos sociais e naturais que as cercam”. Hoje, “em razão das novas tecnologias, esses saberes passam a interagir mais rapidamente com os demais que estão ao redor do planeta” (Nogueira, 2014, p. 42).

“Nessa perspectiva, os saberes locais são também globais e vice-versa”. E as formas de comunicar sobre (ou de reinventar) os muitos significados da Amazônia para a “nação” e para o mundo contemporâneo devem permanecer abertas a diferentes tipos de narrativas. Esse esforço “lítero-cênico-musical dos bois-bumbás de Parintins”, que “advém de memoráveis via-gens dos artistas pela mitologia, pelas cosmologias, pelo cotidiano do local e do mundo, e pela ciência” (Nogueira, 2014, p. 49-50) precisa ser compreendido no jogo de suas dinâmicas próprias e das muitas referências externas que ele continua a encampar. Às vezes como uma remissão às formas mais típicas do boi-bumbá, outras vezes dentro do quadro do “gigantismo operístico”, manipulando novas linguagens que já não são mais “facilmente absorvidas pelos puristas”. Como já assinalava Márcio Souza no ano 2000, “os brincantes de Parintins se rebelaram há muito contra a camisa de força reducionista” representada pela noção estática de folclore e de cultura popular como “primitivismo” (*in* Cavalcanti et. al., 2000, p. 10). E num contexto em que “já não é mais a busca da permanência, mas o fenômeno da expressão no espaço e no tempo que ilumina as culturas populares no Brasil” estaria em curso um processo de recuperação das linguagens mais autênticas, expressas agora em formas bastante atuais, que nos permitem, aliás, considerar aqui os Bumbás no âmbito tanto da arte quanto da história pública. Ainda conforme

esse mesmo autor, uma superação nada fácil - no nível das “psicologias do cotidiano” - da “estética renascentista, teológica e vinculada à física newtoniana, pela estética do final do milênio [e início do século XXI], entrópica e paralela à física einsteiniana”. Ela própria, “um aspecto importante dessa vitória do popular” (idem).

ARTE PÚBLICA

Embora tenha surgido no final do século XIX europeu para articular um programa mais ou menos elitista de embelezamento dos espaços públicos, o conceito de arte pública tendeu nas décadas finais do século XX a uma perspectiva totalmente outra, voltada aos projetos de intervenção e regeneração urbana com forte participação das comunidades que ora colaboram na construção de linguagens plásticas, ora se chocam com provocativas instalações que as convidam a pensar sobre o significado do lugar, das memórias e dos afetos envolvidos em sua construção. Conforme José Guilherme Abreu (2015, p. 14), no início tratava-se mais de propostas de decoração capazes de avançar no debate a nas práticas com relação a uma concepção demasiado privada das obras de arte - como sistema de coleções mercantilizadas e institucionalizadas. Hoje, no entanto, o seu escopo é totalmente inverso e está voltado para as “novas possibilidades e novos meios de intervenção estética” associados, via de regra, “a experimentalismos e à diversidade de temas, das linguagens plásticas e das tendências artísticas” (Abreu, 2015, p. 23-24) e articulados a reabilitação da “função cívica, utilitária e lúdica da obra de arte”, ligando-a novamente à vida (idem, p. 25).

Alguns autores aprofundam ainda mais esse viés para reivindicar o caráter político dessa projeção da arte fora dos ambientes que lhe são tradicionalmente reservados, como os museus, liceus, galerias, etc. Nessa perspectiva, Vera M. Pallamin (2011, p. 108) afirma que, “em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais” e que, “sendo um campo de indeterminação, a arte urbana adentra a camada das construções simbólicas dos espaços públicos urbanos, intervindo nos modos diferenciais da produção de seus valores de uso, sua validação

ou legitimação assim como de discursos e formas sedimentadas de representação cultural ali expostas”. Desse modo, ao interpelar o cidadão em seu cotidiano, a arte pode “criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público, ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações”.

Indo ainda um pouco mais longe Gisele Ribeiro (2012, p. 36) propõe mesmo uma superação da arte pública em favor de uma concepção ampliada acerca da “esfera pública política da arte”, em que o público ganha densidade e “vai assumindo um caráter discursivo”. Assim, a problematização não se resume ao lugar em que a arte é realizada. Precisamos considerar que, como arte pública, ela “acontece em meio ao conflito” (idem), já que a própria esfera pública está longe de ser um espaço liso, transparente e neutro. Ao contrário, ela é recortada por enfiamentos, disputas e tensões, que dizem respeito também ao campo das artes, uma vez que elas não mais se enquadram apenas nas realizações do espírito, desencarnadas da realidade social, mas como elementos comprometidos com a própria constituição das racionalidades (econômicas, culturais, políticas...). Daí que se possa tomar qualquer obra como aberta, incompleta, com sentidos “politicamente negociáveis” (idem, p. 42).

Segundo Claudia Büttner (2002, p. 85) essa arte é fundamental nas democracias, já que ela não apenas é feita para “ser assimilada em público” ou por um público específico, mas “representa sobretudo o próprio cidadão no espaço público”, questionando os consensos forçados e assinalando as disputas pela memória e conseqüentemente, pelo poder. Ou como observa Pallamin (2002), de modo avesso ao processo de acumulação do capital (econômico, mas também social/simbólico), que se dá pela “multiplicação progressiva de espaços de segregação e desfiliação social”, essa arte pública aponta para “uma série de possibilidades de criação, acesso e participação de grupos menos favorecidos”. Da mesma forma, ela não se resume a monumentos, mas contempla um amplo universo de instalações e performances (algumas mais duradouras, outras mais efêmeras) que dialogam e atuam na própria conformação do(s) público(s). Essa arte também interfere na

configuração das (auto)representações locais acerca das suas identidades e projetos de futuro e conclama, portanto, ao debate. Logo, um outro traço marcante é sua relevância social, já que ela quase sempre requalifica a relação dos indivíduos (“seus corpos que agem e sofrem”) com o(s) espaço(s), seja em seus aspectos materiais ou discursivos, articulando dimensões pragmáticas e representacionais (ver Giumbelli, 2018).

Não é difícil imaginar como essas questões se articulam ao Festival de Parintins nos últimos anos, marcados, aliás, por vários debates sobre a espetacularização das expressões culturais populares (cf. Carvalho, 2010) *versus* uma retomada progressiva do espaço dedicado aos nativos durante as apresentações dos Bumbás - agora não mais pautando-se no indianismo ou no mito da democracia racial, mas apostando na possibilidade de que pessoas e/ou grupos historicamente subalternizados possam, enfim, falar por si (Carvalho, 2001). Isso tem ficado mais ou menos claro na forma como as identidades religiosas são representadas durante a festa. Historicamente, foram as expressões católicas que marcaram as apresentações, com recorrentes canções em homenagem aos santos de juninos e a Nossa Senhora do Carmo - padroeira da cidade, além de outras devoções locais que também pontuam a apresentação dos Bumbás, através das enormes alegorias (Silveira; Nakanome; Coelho, 2020b). Mais recentemente, no entanto, novos elementos musicais e estéticos têm entrado em cena. Muito embora a catedral da cidade continue sendo tomada como símbolo máximo da identidade local e ainda persista certa vigilância eclesiástica sobre a forma como os Bois constroem suas narrativas, outros grupos e pertencas religiosas têm paulatinamente saído da invisibilidade (Silveira, 2019a; Silveira; Nakanome, 2019).

Esse movimento começa com a inclusão de referências às tradições afroindígenas nas toadas ao longo da primeira década desse século e vai ganhando força à medida que as filosofias, estéticas e sonoridades africanas e indígenas assumem certa centralidade nos projetos de arena (que pautam o que será narrado em cada uma das noites da festa), com expressões tanto musicais como plásticas (cf. Bruce; Silveira, 2019; Silveira; Nakanome, 2019). De algum modo, as

alegorias que trazem entidades em lugar dos santos católicos e que incluem o boi de encantaria e de terreiro (no sentido afrorreligioso) ao invés do tradicional “boi de promessa” explodem as referências cristocêntricas impostas por certas modalidades de sincretismo hierárquico e apontam para uma diversidade nem sempre bem aceita e há muito extirpada da história oficial do médio Amazonas. Outro ponto importante é a passagem das representações cênicas - às vezes caricaturais - dos povos de terreiro e seus rituais, para uma nova formatação, na qual o palco é aberto para que eles apareçam e assumam seu protagonismo. O mesmo vale para os indígenas.

Até muito recentemente, os povos nativos não apareciam no Festival em sua diversidade nem em sua atualidade, de modo que as referências aos indígenas eram passadistas e não incluíam as lutas atuais por território e autodeterminação. Do mesmo modo, seu universo cosmológico se resumia às chamadas “lendas amazônicas” (termo que ainda permanece no regulamento) e aos rituais, associados, via de regra, aos aspectos mais sombrios do imaginário cristão - uma representação bastante limitante e exótica dos transe místicos do pajé e de todo o campo simbólico associado às tradições xamanistas. Da nomenclatura às representações, tudo repercutia lugares comuns e estereótipos (Silveira, 2019b). Romper essas amarras tem exigido dos artistas criatividade e também um esforço contínuo de transpor para linguagens artísticas um conjunto de novas pesquisas que, em chave decolonial, permitem interpretar os mitos/ritos que dão sentido às experiências de diferentes etnias, cujas narrativas explicam não apenas o surgimento do mundo ou a sua relação com o sobrenatural, mas também seus dramas atuais, como no caso do Yurupari tariana (Nakanome; Silva, 2020) ou da “queda do céu” dos Yanomami.

Ademais, tudo o que integra o espetáculo não fica restrito ao momento da apresentação. Para além dos debates que suscita (ver Silveira 2019a; 2020), as toadas permanecem sendo cantadas por anos e as alegorias tomam as ruas da cidade; antes e depois da festa ficam expostas na “praça dos Bois”, um local central, de grande fluxo de pessoas, sob os olhares encantados e curiosos de pessoas de diferentes grupos sociais

e gerações. Arte, portanto, que se faz pública e que convida, de formas diversas, ao debate.

HISTÓRIA PÚBLICA

A importância social do Festival para Parintins e os impactos de tudo o que nele se produz sobre as identidades locais é o que nos tem permitido considerar também os bumbás como um veículo possível de História Pública. Já que, por meio das sonoridades ou da plástica, durante o espetáculo ou preparação e nos pós-evento, os bois seguem criando (há décadas) um espaço ampliado para discussões sobre a Amazônia capaz de, ao mesmo tempo, atrair a atenção das mídias e mobilizar, na base, vários atores/sujeitos sociais, que reorganizam periodicamente, através da arte, suas narrativas sobre a cultura e a história local, em uma interface criativa entre conhecimentos acadêmicos e saberes populares/ancestrais.

Parte dessa dinâmica desencadeou e está refletida na inscrição do “Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins” no Livro de Registro das Celebrações do Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2018. O dossiê, que recomendou o registro do “folgado popular” como Patrimônio Imaterial, é recheado de memórias e documentos (de vários suportes) que demonstram como os Bois estão entrelaçados na cultura local e impregnam o “amplo cosmo ribeirinho amazônico” (IPHAN, 2008, p. 11), não apenas durante as festas, mas em um conjunto mais cotidiano de “vivências, imaginações, significados e representações” que transitam entre o sagrado e o profano (Silveira; Nakanome; Coelho, 2021a) e ocupam um lugar central na vida das pessoas. Ponto alto do calendário anual, os festivais (de Parintins e de outras cidades do entorno) acabam recebendo maior atenção dos meios de comunicação e dos pesquisadores interessados no tema, mas seria equivocado deixar de lado a importância dos “bois de terreiro”, de rua (Silveira; Nakanome; Coelho, 2021a), dos “boizinhos” que animam os eventos das escolas da rede pública, do boi em miniatura, além de uma rede de produtos culturais oferecidos em torno dos Bumbás, que vai dos shows para turistas até a música que embala as noites em toda a região e que alguns nomeia MPBoi (ver Rodrigues, 2006).

Mas onde isso tudo se concatena com a História Pública? A resposta talvez esteja na recorrência com que alunos do curso de Artes ou de História, com os quais temos trabalhado, pontuam suas trajetórias pessoais e refletem sobre os conteúdos aprendidos na sala através daquilo que viram ou ouviram no Boi. A alegoria que marcou época, a toada que ajuda a entender os processos de ocupação da Amazônia, a dança que revela a afinidade do parintinense com universo cosmológico dos indígenas estabelecem - às vezes mais que os conhecimentos acadêmicos - explicações bastante plausíveis sobre o que significa viver no meio da floresta, em contato com referências múltiplas, que vêm tanto dos povos tradicionais quanto das frentes de exploração e desenvolvimento. Dessa tensão emergem, sem cessar, novas possibilidades de leitura dos colonialismos e das resistências possíveis, que de modo algum se esgotam nas questões tematizadas pela academia. E se abandonarmos as velhas hierarquias, nas quais os conhecimentos formulados na universidade têm proeminência sobre os demais, está pavimentado o caminho para que possamos compreender os bumbás como uma espécie de oficina, na qual o passado é permanentemente revisitado para responder as demandas da hora presente e do futuro - “o Brasil que a gente quer reinventar”.⁵

Essa leitura sobre o significado de uma história pública já está contemplada no texto em que Sara Albieri (2016, p. 19), em que a autora propõe ir além de uma leitura simplista que “evoca a ideia de acesso irrestrito, isto é, de um conhecimento histórico franqueado a todos”. Mais do que isso, seria necessário pensar em quem demanda visitar o passado e com quais interesses e intensidades indivíduos e grupos se empenham em compreender suas histórias. Quase sempre essa busca não é inerte. Ao contrário, tais reivindicações se dão “em meio à discussão de direitos políticos ou civis” e se articulam às “agendas de movimentos sociais”, estando “por vezes, impregnada de paixões que mobilizam os grupos que reivindicam a publicação”. Não se trata, portanto, apenas de uma publicização crescente de conteúdos, mas de refletir sobre uma “consciência histórica [que] se dá culturalmente; [que] é prévia e mais fundamental que os símbolos sensórios

que se impõem à imaginação coletiva para a constituição de memórias históricas determinadas” (Albieri, 2016, p. 27).

Tal como propõe Jill Liddington, essa “abordagem ecumênica” põe em diálogo não apenas as várias formas de se fazer história, mas também as muitas “formas populares do passado” que emergem ao nosso redor e que se ligam à atuação de diferentes profissionais que atuam na produção cultural. Ela também aponta, uma vez mais, para a contestação da separação demasiado rígida entre público e privado, bem como de uma divisão muito há muito estabelecida entre produtores e receptores passivos, já que implica em problematizar as formas pelas quais, nos dias atuais, “o senso público a respeito de seus próprios passados pode ser consumido ativamente e debatido criticamente” (Liddington, 2016, p. 45). Nesse sentido, na História Pública, a “audiência [passa a estar] no centro do palco”, já que seu objetivo é “aumentar acesso do público ao passado” (idem, p. 47). Isso impõe algumas tarefas nada fáceis, como, por exemplo, a criação de ambientes de trabalho colaborativo, com equipes multidisciplinares dispostas a investir na “variação das linguagens” (para muito além do texto escrito); apostar em “técnicas de produção melhoradas e alcance público mais amplo” para os frutos de nossas pesquisas e que esses produtos serão recebidos criticamente por nossos interlocutores, seja por aqueles que os acessam ao vivo, pela TV ou pela internet, em uma conjuntura na qual parece, cada vez mais, impossível “represar o dique da informação eletrônica da história-como-entretenimento” (idem, p. 48). Questões comerciais e de financiamento são igualmente importantes, bem como o papel do Estado como apoiador/dinamizador das relações entre os historiadores profissionais e a sociedade, o que também coloca em cena a “integridade” da informação produzida (muitas vezes com recursos públicos) e a “transparência acadêmica” dos argumentos que são veiculados.

Essas dimensões todas se fazem presentes no trabalho das associações culturais parintinenses (que no passado foram associações folclóricas), mas se potencializam no “Boi de arena”, que consiste no espetáculo planejado para as três noites do Festival Folclórico. Se, como considera Mirian Hermeto (2018 p. 153), tanto a música

quanto os palcos “podem ser lugares de história pública”, então parece que estamos diante de um caso exemplar, de “uma forma de escrita da história [feita] *por e com* (diferentes) públicos. Uma história não encastelada nas universidades e nas publicações especializadas, cuja produção e circulação não estão mais restritas aos debates acadêmicos e às instituições”, mas que passa por uma forte e decisiva mediação popular. Ali, tudo o que acontece nas mais de duas horas diárias de arena é projetado para a “galera” e para os jurados, sem perder de mira os milhares de torcedores que acompanham o show de suas casas e a repercussão midiática do que é apresentado.

A narrativa pode estar articulada em torno de um tema ou pode voltar-se apenas às circunstâncias mais prosaicas da brincadeira, que gravita em torno da morte e ressurreição do Boi, num auto que celebra, de certa forma, a diversidade étnica e cultural brasileira (ver Cavalcanti, 2006). De qualquer forma, a música e a cênica embalam as apresentações e trazem à tona um rico repertório de imaginários sociais, locais e globais, mais ou menos influenciados por interpretações canônicas sobre a Amazônia - o que depende também de quem está à frente da concepção do espetáculo em cada bumbá.

A toada, como um subgênero musical, não se esgota no momento da apresentação. Ao contrário, ela embala o dia-a-dia dos moradores da ilha e de boa parte da Região Norte. Dela emergem contextos históricos muito variados que estão tanto no seu surgimento (composição, gravação) quanto em seus públicos (audição, execução) ou em suas possibilidades de utilização, que também variam de contextos mais recreativos aos mais reflexivos (como as salas de aula inclusive).⁶ Elas informam e constroem significados e não se resumem, portanto, às “letras” nem a um grupo seleto de “obras já ‘clássicas’” (Hermeto, 2016, p. 109), cujas análises constam nos materiais didáticos. Precisam contemplar uma leitura ampliada da canção popular como “uma narrativa que se desenvolve num interregno temporal relativamente curto (em média de 2 a 4 minutos), [e] que constrói e veicula representações sociais a partir da combinação entre melodia e texto (em termos mais técnicos, melodia, harmonia, ritmo e texto)”. E que, uma vez “produzida em tempos de indústria fonográfica - no seio dela ou

em relação com ela, ainda que marginal - circula majoritariamente por meio de registros sonoros”, é “veiculada através dos meios de comunicação de massa (rádio, TV e mídias digitais, por exemplo)” (idem, p. 110), por meio dos quais se integram ao cotidiano das pessoas.

Para o caso dos palcos, Hermeto (2018, p. 153) acrescenta ainda que eles são “abrigos de diferentes atividades artísticas e constituem, portanto, um amplo leque de inspirações” para tratar da história pública, uma vez que para eles se criam e neles circulam textos e encenações que não apenas tratam de histórias (passadas), mas performam realidades/interpretações (presentes). Sua amplitude, reforça a pluralidade de representações e narrativas, bem como os seus muitos “lugares de produção”, não para hierarquizar-las, mas para produzir, a partir daí, experiências de trabalho colaborativo e de “autoridades compartilhadas” (idem), o que explica de certa forma a multiplicidade de profissionais envolvidos na criação e viabilização do Festival e recorrência, cada vez maior, com que a acadêmicos têm composto o Conselho e a Comissão de Artes dos Bumbás.⁷

No conjunto, a música e a arena (que engloba aqui também os elementos cênicos - alegorias e indumentárias - e coreográficos) funcionam, assim, como forma de comunicar a um público amplo discussões vivas no campo da história, da cultura e das identidades locais. Refletem mesmo, às vezes, as tensões e disputas por passados e, conseqüentemente, pelos significados do Boi-Bumbá no presente. Alguns clamando por uma Amazônia idílica, de cenários bucólicos e exóticos, em que o bumbá é promessa e festa, brincadeira e celebração da diversidade, onde tudo se harmoniza no encontro de raças, credos e cores. Outros apontando consensos forçados, sincretizações hierárquicas, apagamentos, silenciamentos e apropriações culturais problemáticas e a estigmatização de determinados grupos em nome de uma pretensa harmonia que o folclore exalta, mas não problematiza (ver Nakanome, 2019), como que apon-tando os riscos de cair na mesmice, distanciando-se do drama real dos povos da Amazônia e os dilemas de empreender um mergulho na crítica pós-colonial (cf. Silveira, 2019a; 2020; Braga, 2012).

UM DEBATE EM ABERTO

Em 2019, último ano em que tivemos Festival em Parintins (o de 2020 foi suspenso por causa da pandemia de Covid-19) várias das questões que apontamos acima emergiram com força. As culturas negras, bem como as religiões afro tiveram maior expressão que em qualquer outra edição. Demos também passos decisivos no sentido de rever as “lendas amazônicas” e “rituais indígenas” (antes inscritos no quadro do exotismo e da mentalidade cristã) em uma perspectiva mais crítica, dada pela compreensão das cosmologias e do perspectivismo ameríndio. Até mesmo as tradicionais figuras foram lançadas em um contexto de crise ambiental sem precedentes e contrastadas com as novas investidas dos governos e do capital sobre a floresta.

Ao final da festa, já durante a apuração dos resultados, uma carta pública dos jurados chamou a atenção para uma questão e causou inúmeros incômodos. Após exaltar um espetáculo onde “tudo transborda, sem demagogia”, eles manifestavam seu incômodo de que as figuras do Pai Francisco e Catirina - protagonistas do auto do Boi - surgissem, em pleno século XIX, de *blackface*, ou seja, representados por pessoas brancas que se pintam de negras para produzir efeitos jocosos. “O evento dá um passo à frente contra a injustiça e pelos direitos humanos”, destacavam os avaliadores, mas “somos contra o *blackface* de pessoas que se pintam de negros (...) tratados de forma caricata (...) *blackface* é a reprodução de estereótipos racistas. Quando colocamos pessoas que não são negras para representar negros e os pintamos de preto, estamos sendo desrespeitosos (...) no século passado *blackface* era usado para ridicularizar os negros”. As reações, foram múltiplas e variaram da aceitação consciente de que é preciso avançar com relação a como pensamos a festa e como usamos os espaços que nos são concedidos na mídia para combater os preconceitos até a recusa mais veemente de que uma “tradição” possa ser contestada pelo “politicamente correto” ou pelas lutas identitárias, travadas pela esquerda e pelos ambientes universitários. Houve até quem sugerisse banir da “escola de jurados” os acadêmicos “do sul”, trazendo de volta para o júri gente capaz de entender as “belezas de nosso folclore”, a “inocência” de uma galhofa

ou mesmo o caráter menos comprometido da brincadeira, que deve permanecer avessa a qualquer consciência política.

Ao nosso ver, a polêmica que se sucedeu revela como o futuro do Festival, tal como os usos do passado, que legitimam a festa e a atuação do Bois em Parintins, continuam em aberto. Como arte e história pública dialogam profundamente com as novas leituras que emergem tanto dos estudos culturais quanto das lutas sociais em curso. Repercutem também os desafios de dialogar ainda mais amplamente com a sociedade por meio da arte-educação e de produzir um tipo de atuação capaz de recuperar o espaço “roubado” pela indústria cultural. Conforme sugere José Jorge de Carvalho (2010, p. 68-69), a versatilidade do artista popular é, ainda hoje, fundamental para que possamos decretar o fim da “era da *canibalização* unilateral e da *espetacularização*” irrestrita, recuperando dos poderes hegemônicos um conjunto de símbolos e saberes que foram tomados, do povo, sem a devida autorização. Como arte história pública, o Festival permanece sendo um caminho para ir além do folguedo de terreiro e do espetáculo de arena. Uma trilha para aberta para recuperar as agências dos grupos subalternos na festa e, quiçá, em tudo aquilo que ela toca, ampliando, dessa forma, os espaços ainda vivos de “resistência cultural” (William, 2019).

NOTAS

1. A programação completa do evento pode ser acessada em: <https://doity.com.br/iijornada/>.
2. Destacamos, de modo especial, a exposição “Folclore e decolonialidade nos Bumbás de Parintins”, as Mesas-redondas: “História, Religião, Antropologia e Folkcomunicação: diálogos possíveis” e “Festival Folclórico de Parintins como espaço expressão dos grupos subalternos” e o minicurso “Boi-Bumbá como História Pública”.
3. Como foram designados aqueles que vinham do Nordeste para a Amazônia. Sobre esse assunto ver o interes-sante capítulo “Os Cearenses – nordestinos na Amazônia”, no livro *Amazônia – Formação Social e Cultural*, de Samuel Benchimol (2009). pp. 151-223.

4. De acordo com Valentin (2005, p. 92-93), “em todas as suas ocorrências no Brasil, o enredo dramático do bumbá é basicamente o mesmo, apesar de se adaptar a situações e contextos próprios de cada região. No auto, é contada a estória de um boi que um fazendeiro rico deu de presente à sua filha mais querida; o boi é entregue para ser cuidado pelo vaqueiro negro, Pai Francisco. Sua mulher, Mãe Catirina, grávida, tem um irresistível desejo de comer a língua do boi e faz com que Pai Francisco mate o boi mais querido do patrão. O crime é des-coberto, índios são convocados para caçar Pai Francisco que, capturado, é levado à presença do fazendeiro. Mediante a ameaça de severa punição, no seu desespero, ele ressuscita o boi, auxiliado por um médico, padre ou pajé, dependendo de como e onde o auto é encenado”. Ver também Cascudo, s/d; Andrade, 1982; Cavalcanti, 2006 e Braga, 2002.

5. Trecho do tema do álbum “Um canto de esperança para a Mátia Brasilis”. Boi-Bumbá Caprichoso, 2019.

6. Uma análise mais detida sobre as toadas pode ser encontrada em Silveira; Bianchezzi, 2021.

7. Conselho e Comissão de Artes são as designações adotadas, respectivamente, nos Bois Caprichoso e Garantido para o conjunto de profissionais responsável pela produção do espetáculo. Ver Braga, 2002 e Nogueira, 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, José Guilherme. As origens históricas da arte pública. In: **Convocarte**. Lisboa: Universidade de Lisboa, n. 01, 2015. pp. 14-27.
- ABREU, José Guilherme. Arte pública e lugares de memória. In: **On the w@terfront**. Barcelona: Universitat de Barcelona, n. 7, sep. de 2005. pp. 48-66.
- ALBIERI, Sara. História pública e consciência histórica. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (org.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011. pp. 19-28.
- ALMEIDA, Jair Costa de. “Dois pra lá, dois pra cá”? Turismo e a dança de Boi-bumbá de Parintins. Monografia (Especialização em Turismo e Desenvolvimento Local). Parintins: UEA, 2014.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAL, Marta Gouveia de. História pública: entre as “políticas públicas” e os “públicos da história”. In: **Anais do XXIII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social**. Natal: UFRN, 2013.

ANDRADE, Mário. O Bumba-Meu-Boi. In: **Danças Dramáticas no Brasil**. 3º tomo. 2º ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL: Fundação Pró-Memória, 1982.

BATALHA, Socorro de Souza. **Gingando e balançando em sincronia: uma antropologia da dança no Boi Garantido/ Parintins-AM**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Ma-naus: UFAM, 2015

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia - Formação Social e Cultural**. 3º ed. Manaus: Valer, 2009.

BÜTTNER, Claudia. Projetos Artísticos nos espaços não-institucionais de hoje. In: PALLA-MIN, Vera M. (org.). **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: FUNARTE; Manaus: Museu Amazônico: Valer, 2002.

BRAGA, Sergio Ivan Gil. Danças e andanças de negros na Amazônia: por onde anda o filho de Catirina?. In: SAMPAIO, Patrícia Melo (org.). **O fim do silêncio: presença negra na Amazônia**. Belém: Editora Açai; CNPq, 2011. pp. 157-172.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. O Boi é bom para pensar: estruturas e história nos bois-bumbás de Parintins. In: **Somanlu: Revista de Estudos Amazônicos**. Manaus: UFAM, v. 2, n. 2, maio de 2012. pp. 13-26.

BRUCE, Caroline S.; SILVEIRA, Diego Omar. As representações das religiões afrobrasileiras nas toadas dos Bois-Bumbás de Parintins (1990-2019). In: **Anais do 5º Encontro de Perspectivas: Poder e simbolismo em três décadas de cidadania e redemocratização brasileira**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019. pp. 86-90.

CARVALHO, José Jorge. O olhar etnográfico e a voz subalterna. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: UFRGS, ano 7, n. 15, julho de 2001. pp. 107-147.

CARVALHO, José Jorge. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina”. In: **Revista Antropológicas**. Recife: UFPE, ano 14, v. 21, 2010. pp. 39-76.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9º ed. São Paulo: Ediouro, s/d.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O boi-bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. In: **História, Ciência e Saúde - Manginhos**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, vol. VII (suplemento), setembro de 2000. pp. 1019-1046.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. In: **Mana**. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ, v. 12(1), 2006. pp. 69-10.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais In: **Ilha**. Florianópolis: UFSC, v. 13, n. 1, jan./jun. (2011) 2012. pp. 163-183.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (et. al.). **Festa na Floresta: O Boi-Bumbá de Parintins**. Rio de Janeiro: FUNART, 2000.

FARIAS, Julio Cesar. **De Parintins para o mundo ouvir: na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido**. Rio de Janeiro: Litteris, 2005.

GIUMBELLI, Emerson. Public spaces and religion: an idea to debate, a monument to analyze. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: UFRGS, v. 24, n. 52, 2018. pp. 279-309.

HERMETO, Miriam. Brasis (en)cantados. Ensino de História e canção popular, territórios de uma história pública. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MAUAD, Ana Maria; SANTHIA-GO, Ricardo (org.). **História Pública no Brasil**. Sentidos e Itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016. pp. 107-118.

HERMETO, Miriam. Podem os palcos ser lugares de história pública? In: MAUAD, Ana Maria; SANTHIA-GO, Ricardo; BORGES, Viviane Trindade (org.). **Que história pública queremos**. São Paulo: Letra e Voz, 2018. pp. 153-160.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Processo de Instrução Técnica do Inventário de Reconhecimento do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins** (Dossiê Final). Brasília: UnB, 2018.

LIDDINGTON, Jill. O que é História Pública? Os públicos e seus passados. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAL, Marta Gouveia de Oliveira (org.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011. pp. 31-52.

NAKANOME, Ericky da Silva. "Três raças" e um boi-bumbá para duas: reflexões sobre a necessidade do protagonismo da cultura afro-brasileira no Festival Folclórico de Parintins. In: **Revista Ensino de Ciências e Humanidades**. Manaus: UFAM, ano 2, v. IV, n. 01, jan./jun. de 2019. pp. 367-381.

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. O Jurupari no Festival Folclórico de Parintins: uma questão de decolonialidade dos saberes. In: DICKMANN, Ivanio (org.). **Educar é um ato político**. Volume III. Veranópolis: Diálogo Freiriano, 2020. pp. 487-500.

NOGUEIRA, Wilson. **Boi Bumbá**. Imaginário e espetáculo na Amazônia. Manaus: Valer, 2014.

PALLAMIN, Vera M. Arte pública como prática crítica. In: **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana**. 2º ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

RIBEIRO, Gisele. Da arte pública à esfera pública política da arte. In: **Revista Poiésis**. Niterói: UFF, n. 20, dez. de 2012. p. 33-44.

RODRIGUES, Allan. **Boi-bumbá: Evolução**. Manaus: Editora Valer, 2006.

SAUNIER, Tonzinho. **O magnífico folclore de Parintins**. Parintins: Edições Parintintin, 1982.

SILVEIRA, Diego Omar. Virada decolonial ou mergulho no neoconservadorismo: dois caminhos para o Festival de Parintins. In: **Portal Parintins 24hs**. Parintins, 2019a. Disponível em: <https://parintins24hs.com.br/virada-decolonial-ou-mergulho-no-neoconservadorismo-dois-caminhos-para-o-festival-de-parintins>.

SILVEIRA, Diego Omar. História, antropologia e sociologia na compreensão das dinâmicas socio-religiosas contemporâneas no médio-baixo Amazonas. In: **Revista Tempo Amazônico**. Macapá: ANPUH-AP, v. 06, n. 02, jul./dez. de 2019b. pp. 53-70.

SILVEIRA, Diego Omar. Os Bois de Parintins como patrimônio: "bons para pensar". In: CNA7.

Parintins, 2020. Disponível em: <https://www.cna7.com.br/noticia/1526/os-bois-de-parintins-como-patrimonio-lbons-pra-pensarr>.

SILVEIRA, Diego Omar; BIANCHEZZI, Clarice. O imaginário das toadas: música e representações das figuras típicas regionais nas salas de aula do Amazonas. Mimeo, 2021.

SILVEIRA, Diego Omar; NAKANOME, Ericky. A Jurema sagrada na Amazônia: representação e preconceito religioso nos bois-bumbás de Parintins. In: **Revista Senso**. Belo Horizonte: Grupo Senso, v. 11, 2019.

SILVEIRA, Diego Omar; NAKANOME, Ericky; COELHO, Pedro. O boi-de-rua como retomada do espaço público em Parintins (AM). In: **Ponto Urbe**. São Paulo: USP, 2021a (no prelo).

SILVEIRA, Diego Omar; NAKANOME, Ericky; COELHO, Pedro. Boi, a Santa e a fé: etnografias visuais do catolicismo em Parintins. In: **Revista Equatorial - Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**. Natal: UFRN, 2021b (no prelo).

SOUZA, João Jorge. **Parintins**. A Ilha do Folclore (notícias históricas, folclore, crônicas). Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1989.

SOUZA, João Gustavo Martins Melo de. É Garantido, É Caprichoso, É Carnaval: Parintins em desfile no carnaval de 1998 do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro. In: **Revista Policromias**. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 3, 2018. pp. 160-176.

SOUZA, João Gustavo Martins Melo de. Favorável Sentença: estudo de caso sobre a construção de uma alegoria no Festival Folclórico de Parintins. In: **Arquivos do CMD**. Brasília: UnB, v. 8, 2020a. pp. 127-147.

SOUZA, João Gustavo Martins Melo de. Carnaval e Boi-bumbá: entrecruzamentos alegóricos. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, GONÇALVES, Renata de Sá (org.). **Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020b. pp. 217-232.

VALENTIN, Andreas. **Contrários**. A celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins. Manaus: Valer: Governo do Estado do Amazonas, 2005.

VALENTIN, Andreas; CUNHA, Paulo Jose.
Vermelho: Um pessoal garantido. Rio de Janeiro: Ponto de Vista, 1998.

VALENTIN, Andreas; CUNHA, Paulo Jose.
Caprichoso: a terra é Azul. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1999.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural.** São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

SOBRE OS AUTORES

Diego Omar da Silveira é Mestre em História (UFOP); doutorando em Antropologia Social. É professor do curso de História da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e membro do Conselho de Artes do Boi-Bumbá Caprichoso, de Parintins. E-mail: diegomarhistoria@yahoo.com.br

Ericky da Silva Nakanome é Mestre em Artes Visuais Bahia (UFBA). É professor do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e presidente do Conselho de Artes do Boi-Bumbá Caprichoso, de Parintins. E-mail: nakanome_85@hotmail.com

CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO CONCEITO DE ARTE AMAZÔNICA

Gil Vieira Costa
UNIFESSPA

Resumo

Este ensaio busca investigar o termo arte amazônica enquanto conceito, operado desde o campo da arte especializada, cujo significado é fabricado e disputado pelos diversos atores sociais que o manejam. São abordados textos críticos e curatoriais que tratam da arte amazônica. Também são analisadas algumas relações da arte amazônica com as fabricações de uma identidade cultural amazônica. Por fim, são apresentadas propostas de compreensão das relações da arte amazônica com tendências artísticas e ideológicas de circulação local e/ou global.

Palavras-chave:

Amazônia; Arte amazônica;
Identidade cultural.

AMAZÔNIAS INVENTADAS E IMAGINADAS

Em 2019 foi realizada a I Bienal Internacional de Arte Amazônica, na cidade peruana de Pucallpa (Ucayali). A mostra foi promovida por instituições privadas e contou com financiamento do governo peruano. Buscava um intercâmbio didático entre os saberes das artes de herança ancestral e os das artes contemporâneas, conforme os textos de divulgação do evento.

Não foi a primeira vez que o campo da arte especializada (arte moderna e contemporânea, artes plásticas, belas-artes, etc.) reuniu as palavras “arte” e “Amazônia” (ou palavras derivadas) em um mesmo termo, e certamente não será a última. Há antecedentes dessa prática durante boa parte do século XX, como a I Bienal Amazônica de Artes Visuais, realizada em 1972 na cidade brasileira de Belém (Pará).

Uma pesquisa comparativa entre essas duas bienais perceberia, com facilidade, que as mostras brasileira e peruana tiveram pouca coisa em

Abstract

This essay seeks to investigate the term Amazonian art as a concept, operated from the field of specialized art, whose meaning is formulated and disputed by the various social actors who manage it. Critical and curatorial texts dealing with Amazonian art are addressed. Some relations between Amazonian art and the fabrication of an Amazonian cultural identity are also analyzed. Finally, proposals are presented to understand the relationship of Amazonian art with artistic and ideological trends of local and/or global circulation.

Keywords:

*Amazonia; Amazonian art;
Cultural identity.*

comum, além do interesse mútuo por certa arte amazônica. Outra pesquisa ainda mais atenta perceberia, não sem constrangimento, que mesmo esse interesse não poderia ser considerado um tópico partilhado, pois cada mostra maneja (e foi manejada) por uma ideia específica de arte amazônica, seguindo direções distintas.

Ademais, a “arte amazônica” (visual, subentende-se) não é um tópico restrito aos impulsos dessas duas bienais, ganhando destaque cada vez maior nos debates do sistema internacional de arte. O tema - e suas variantes politicamente corretas, como “arte na Amazônia” - tem servido a propostas curatoriais, coleções museológicas, pesquisas historiográficas, dossiês temáticos de revistas especializadas, grupos de trabalho em eventos acadêmicos, entre outras iniciativas, algumas delas ainda na primeira metade do século 20, mas com intensidade muito maior no século XXI.

Diante de um assunto que interessa a tantos tempos e lugares, cabe perguntar se de fato há algo como uma arte amazônica, e investigar quais

as causas e consequências dos muitos usos que se faz desse termo e de seus correlatos. A questão causa mal-estar. Ainda que eu pesquise arte na Amazônia e o faça a partir de uma cidade na região, colocar a arte amazônica em suspenso é, de certa maneira, ameaçar sua frágil notoriedade (inter) nacional, construída e conquistada a duras penas por artistas, curadores, críticos, historiadores, gestores e outros personagens do mundo da arte. Ainda assim, é uma questão que precisa ser encarada sem receios.

Para começar, por que é possível associar a produção artística a um espaço como a Amazônia? Em geral, o adjetivo pátrio não é adicionado à produção artística a partir de um bioma ou ecossistema, e sim a partir de um território geopolítico. Se fala ou se falou bastante sobre arte brasileira, peruana, latino-americana ou caribenha, mas se faz pouco ou nenhum uso de termos como arte na Caatinga, no Cerrado, na Mata Atlântica, nos Pampas, no Pantanal etc., como se a arte brotasse da paisagem natural em uma forma específica. Talvez o manejo frequente da ideia de arte amazônica indique que a Amazônia não é somente uma região natural, mas sobretudo um território geopolítico, ainda que não se configure nos moldes tradicionais do estado-nação e de suas subdivisões distritais.

Vale lembrar ao leitor as dimensões monumentais da região que estamos investigando. A Amazônia possui uma área avaliada, por alguns pesquisadores, em cerca de 7,8 milhões de quilômetros quadrados (FILHO, 2013, p. 94). Para efeito de comparação, sua área é maior que a da Austrália (7,7 milhões de quilômetros quadrados), sexta colocação na lista de países com maior território no mundo. Essa área está distribuída no território de nove países, estando a maior parte no Brasil (cerca de 67%), seguido por Peru, Bolívia, Colômbia e Venezuela, orbitando entre 10% e 5% cada um, e depois Guiana, Suriname, Equador e Guiana Francesa, com cerca de 3% a 1% cada. Como se pode imaginar, há uma diversidade complexa de ecossistemas dentro do bioma Amazônia, das matas densas de terra firme aos campos alagados. Se houver alguma relação causal entre a paisagem natural e a produção artística, então é de se esperar que a arte amazônica seja diversa e complexa.

No entanto, é plausível considerar que nenhum crítico ou historiador da arte afirme, hoje, que exista uma relação automática entre a obra de arte e a paisagem natural onde ela é gestada. Ao contrário: entre os fenômenos estritamente humanos, a arte talvez seja aquele que mais recebeu esforços teóricos, no sentido de afirmar a sua singularidade e autonomia. Por outro lado, hoje é consenso entre os pesquisadores do assunto a ideia de que esta autonomia seja parcial e relativa. Há muitos graus de comprometimento entre a obra de arte e a natureza e, principalmente, entre a arte e seu ambiente social. É na sociedade que em geral se buscam os ecos e os silenciamentos, as continuidades e as rupturas, que são característicos em cada obra.

A arte amazônica, então, poderia ser pensada não como uma produção que surge do bioma Amazônia, como suas fauna e flora específicas, mas como uma arte que é formatada e condicionada pelas sociedades na Amazônia. Aqui, a monumentalidade regional novamente precisa ser considerada. A população da Amazônia está estimada em cerca de 34 milhões de habitantes (ARAGÓN, 2018, p. 18). De novo, se fosse um país, estaria colocada por volta da quadragésima posição na lista dos mais populosos do mundo, bem à frente da mesma Austrália, com seus 25 milhões de habitantes. Se contam na casa das centenas as línguas ameríndias vivas na bacia amazônica, além das línguas impostas ou trazidas pela colonização. Há desde metrópoles urbanas, congregando milhões de habitantes, até pequenas comunidades de povos da floresta, formadas por algumas centenas ou mesmo dezenas de pessoas, passando ainda por comunidades camponesas de variadas abrangências populacionais e com estruturas complexas de relação campo-cidade.

Quando falamos de arte amazônica partimos, em geral, do pressuposto de que ela se vincula a essas sociedades e manifesta certa “identidade cultural amazônica” - mas pode ser um equívoco procurarmos por alguma homogeneidade social em um território tão vasto e relativamente tão populoso. Além disso, o mundo da arte tem acompanhado os debates das ciências humanas, nos quais as noções de “identidade” e “cultura” estão sob desconfiança cada vez maior. E onde, ao menos desde os estudos de Neide Gondim (1994), se entende que a Amazônia foi inventada

em certo período histórico: imagem e imaginário sobrepostos ao lugar concreto pelo invasor europeu, no contexto da expansão marítima colonial e de seus desdobramentos. Em uma época como a atual, portanto, discutir arte amazônica pode parecer contraditório, ou na contramão das ciências humanas - ao menos se tivermos como princípio a ideia de que essa arte reflete uma identidade cultural coesa e específica.

Em contrapartida, essa mesma atualidade que é a nossa também vê um crescente recurso de pautas identitárias, à direita e à esquerda, fomentando movimentos políticos identitaristas que passam pelas questões étnico-raciais, religiosas, de gênero, de nacionalismos, entre outras, acarretados pelos processos de globalização. Pode ser que a crescente defesa de uma identidade amazônica ou, ao menos, de uma condição amazônica, seja uma dessas respostas à globalização. Ou seja, a integração das sociedades locais dentro dos processos econômicos e culturais do capitalismo global é um fator importante para a recente construção de uma identidade política amazônica, pautada por diferentes movimentos sociais articulados. Também há todo um outro movimento transnacional de resistência à globalização hegemônica (capitalista), em defesa da "preservação da Amazônia", entendida como patrimônio comum da humanidade (SANTOS, 2002, p. 70). Investigar, criticamente, a arte na Amazônia e a ideia de arte amazônica é uma maneira de contribuir com a compreensão de um dos aspectos simbólicos da movimentação política em torno desse bioma e território social.

Falar de arte amazônica talvez seja apontar a Amazônia como uma "comunidade imaginada" - termo que Benedict Anderson (2008) formulou para tratar dos estados-nação típicos da modernidade ocidental. As razões pelas quais inventamos e mantemos nossas comunidades imaginadas são difusas e complexas, mas pode-se dizer que estão nas origens de muitas das identidades nacionais que, mesmo em um regime de globalização acentuada, ainda são capazes de pautar grandes debates políticos intra- e inter-nacionais.

A Amazônia é ao mesmo tempo *mais* e *menos* que um estado-nação. Mais, porque suas dimensões geográficas e culturais são maiores que a de

muitos países, como vimos. E menos, porque qualquer tentativa de identidade geopolítica amazônica é ainda de pouca aderência popular, quando comparada às identidades nacionais (como a brasileira, a peruana etc.) ou às identidades de povos na Amazônia (como a mundurucu, a shipibo-conibo, a ianomâmi etc.). A identidade cultural amazônica está em processo de invenção (já que é referente a uma comunidade imaginada). Ela não é a somatória das muitas identidades culturais locais, pois uma soma desse tipo carece de uma entidade política tal qual um estado-nação, que a Amazônia ainda não dispõe. Por isso, sempre que falamos em uma arte amazônica nos arriscamos a cometer um ato de simplificação e velamento de uma realidade social mais complexa do que nosso discurso dá a entender.

ARTE AMAZÔNICA ENQUANTO CONCEITO

Não é possível falar de *uma* arte amazônica, no sentido de uma produção artística comum à Pan-Amazônia, partilhando certa identidade cultural específica. Mais proveitoso é pensar a arte amazônica como um conjunto de movimentações artísticas distintas, em tempos e espaços também distintos, que apenas podem ser pensadas enquanto conjunto por partilharem uma característica: se articularem em torno das ideias de Amazônia e de seus possíveis usos.

Essa formulação já aparece há algum tempo em muitas curadorias e pesquisas sobre o tema. Fala-se em "múltiplas Amazônias" (MANESCHY, 2013, p. 19), por exemplo, e na sua arte como um "rizoma de individualidades" (HERKENHOFF, 2014, p. 12), entre muitos outros termos que apontam para a ideia (correta, a meu ver) de que a arte amazônica é o conjunto da produção heterogênea de grupos heterogêneos. Porém, o que interessa perguntar é como essa pluralidade é manejada na prática de curadores, instituições e pesquisadores em geral. Estes estão, sempre, operando com um conjunto restrito de obras e artistas rotulados como arte amazônica. Há seleção, sobretudo. Algumas obras e artistas são mais convenientes que outros para as narrativas construídas sobre a arte amazônica, a depender dos personagens e interesses envolvidos. Por isso, quero destacar o fato de que a arte amazônica é um espaço de disputas.

A ideia de que a arte é uma plataforma social de enfrentamentos não é nova, e remonta, no

mínimo, às reverberações da ideia marxista de que a história humana é a história da luta de classes. Boa parte da história da arte do século XX possui algum diálogo com a teoria materialista das classes sociais. Mas pouco se investiga sobre o que estaria sendo disputado no campo artístico. Seriam concorrências ideológicas, políticas, estéticas? O que configura o propriamente *artístico* nesse espaço de choques e conflitos?

No que diz respeito à arte na Amazônia, hoje há uma disputa até certo ponto velada em torno do que pode ser considerado arte amazônica. Essa é uma contenda que é tão estética quanto política. Ela envolve desde os debates sobre as especificidades das linguagens artísticas até as interpretações ideológicas sobre a região e seu imaginário. E decerto é atravessada por questões de pertencimento e identidade. Há disputas a respeito de quais sujeitos podem falar em nome desse território e de quais obras possuem suficiente *amazonidade*: que arte e que artistas podem ser considerados amazônicos?

A pergunta carrega certo ar essencialista, como se a Amazônia fosse um dado objetivo e automaticamente traduzível na produção artística de determinadas pessoas que vivem ou se relacionam com a região. Discordo dessa posição. A Amazônia não é um dado objetivo, mas um emaranhado complexo entre diferentes situações naturais e sociais (talvez unidas por alguma condição geográfica), imaginários e formas de entender o próprio local. E esse emaranhado complexo que chamamos de Amazônia, que certamente possui aspectos objetivos (a experiência concreta com o ambiente e/ou com os processos sociais na região), é traduzido em produções artísticas nas maneiras mais díspares possíveis.

Neste ensaio, portanto, quero defender a necessidade de pensar *arte amazônica* como algo distinto daquilo que é entendido por *arte na Amazônia*. O segundo termo diz respeito aos fenômenos artísticos ocorridos no território transnacional, socialmente entendido como Amazônia. Não há qualquer tentativa de um agrupamento por motivos estéticos, estilísticos, temáticos ou o que quer que seja. O agrupamento se justifica tão somente por uma questão de localização geográfica ou territorial.

Já a arte amazônica pode ser entendida de outra maneira. Tomo emprestado e parafraseio o termo de Roberto Conduru (2007), para apontar uma *arte projetivamente amazônica*. Ou seja, uma arte que tem como projeto trabalhar com certas características da Amazônia. Não me refiro a características estritamente visuais ou formais, e sim a aspectos amplos dos imaginários da e sobre a Amazônia. Muitos artistas, de forma consciente, têm buscado construir projetos estéticos nessa direção, refletindo sobre questões culturais e sociais da região. Aqui, portanto, arte amazônica não diz respeito ao lugar em que certa arte foi produzida e experimentada (como ocorre na ideia de “arte na Amazônia”), mas sim a uma postura intencional de refletir sobre a região em seus trabalhos. Nem toda arte produzida na Amazônia pode ser abarcada pelo termo arte amazônica. E, por outro lado, certa produção artística de fora da região deve ser incluída no termo, quando se apresentar como projetiva sobre a Amazônia. Um exemplo bastante conhecido está na exposição *Amazonia by Maria*, individual da brasileira Maria Martins realizada na cidade de Nova Iorque (EUA), em 1943.

Talvez uma definição deste tipo ajude a nos aproximarmos de uma produção artística tão plural, vinda de variados lugares e épocas. E pode nos ajudar a compreender melhor as disputas em torno da inclusão ou exclusão de obras as mais distintas no seio de um mesmo rótulo ou conceito. De fato, o que muitos curadores, historiadores e demais pesquisadores nos apresentam como arte amazônica é uma produção projetivamente amazônica - certamente seguindo seus próprios recortes geográficos, afetivos, conceituais e políticos.

Os pesquisadores que trabalham com o tema estão cientes dessas operações. Temos, por exemplo, a Coleção Amazoniana, que Orlando Maneschy organizou, entre 2012 e 2013, no Brasil. O projeto envolveu a realização de exposições de arte contemporânea, mesas de debates e a aquisição ou doação de obras para a referida coleção, acolhida pelo Museu da Universidade Federal do Pará, com a temática da Amazônia como eixo aglutinador. Nas palavras de Maneschy (2013, p. 33), a Coleção Amazoniana não pretendeu “agregar toda e qualquer produção artística constituída sobre a Amazônia”, mas, sim, reunir “obras em que artistas, da região ou de fora, projetam suas

vivências no lugar, materializando-as em forma de arte, geradas na dimensão do encontro com a região". Não uma arte *na* Amazônia, mas uma arte *a partir de, a respeito de e para* esse lugar.

Pode-se distinguir duas direções distintas e complementares, nos esforços críticos e curatoriais a respeito da arte amazônica. Uma delas é nativista, entendendo dentro do termo a produção estética de povos originários da região ou, também, de artistas oriundos das cidades amazônicas (por mais ocidentalizadas que elas sejam). A outra direção é temática, quando se encara a Amazônia como assunto mobilizador da produção artística, seja ela produzida por seus habitantes ou por estrangeiros refletindo sobre a região. É evidente que, a partir do momento em que as formas artísticas nativas começam a servir como signo da Amazônia (como o grafismo marajoara no Brasil, ou o *kené* shipibo-konibo no Peru), as duas direções se encontram.

Muitas propostas de conceituação da arte amazônica, portanto, se vinculam às tradições visuais de povos indígenas. A revista *Habitat* (São Paulo), por exemplo, especializada em arquitetura e artes visuais sob uma visada modernista, publicou entre 1954 e 1956 quatro artigos chamados "arte amazônica". Os quatro textos são assinados pelo antropólogo paraense Napoleão Figueiredo, e tratam, em geral, sobre as cerâmicas indígenas encontradas nas investigações arqueológicas na Amazônia brasileira. O fato se torna ainda mais curioso quando observamos que o mesmo autor, na mesma revista, ao comentar em outro artigo sobre um artista moderno em Belém, não trata a produção dele como arte amazônica, mas tão somente como a de um "pintor do extremo norte" ou do "norte do Brasil" (FIGUEIREDO, 1958, p. 76-77).

Atualmente, o campo brasileiro de arte especializada em geral não utiliza o termo arte amazônica como sinônimo de arte indígena, dado que essa generalização ignora a pluralidade tanto de uma quanto de outra, marcadas por agendas não necessariamente coincidentes. No senso comum, porém, o embaralhamento entre arte amazônica e arte indígena permanece em uso, no Brasil e em outros países amazônicos - qualquer pesquisa do termo na internet revela inúmeros exemplos.

A direção temática, que propõe a Amazônia como assunto da produção artística, em geral, não faz uso do termo "arte amazônica", mas é nítido que seus projetos almejam a reflexão sobre a região, a partir da arte especializada. Ainda em 1943, o governo peruano promoveu em Lima a *Exposición Amazónica*, dentro das comemorações do IV Centenário de Descobrimento do Rio Amazonas. A mostra incluía um pavilhão de belas-artes, reunindo obras com temáticas amazônicas feitas por artistas peruanos de fora da região. Uma ideia semelhante aparece nas três exposições *Amazonia, una exposición de pintura*, realizadas em Caracas (Venezuela) na segunda metade dos anos 1980, organizadas por Axel Stein; ou no grande projeto *Arte Amazonas* que o Goethe-Institut realizou em 1992, mobilizando artistas de várias partes do mundo (incluindo alguns nomes da própria região) para pensar e produzir na Amazônia. Para ficar em apenas mais um exemplo, tivemos em 2018 a exposição *Amazônia: os novos viajantes*, no Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia, com curadoria de Cauê Alves e Lúcia Lohmann, também operando com artistas de fora da região, que refletiram sobre suas experiências de viagem à Amazônia.

Em geral, a arte amazônica é mostrada como a produção de determinados sujeitos artistas que possuem alguma experiência com o bioma Amazônia e com as sociedades na região. Há, decerto, muitos tipos de "experiência amazônica", e as situações biográficas dos artistas nas cidades, no campo ou na floresta possivelmente condicionam produções variadas. Essa diferença, porém, muitas vezes, resulta em uma tipificação da amazonidade pela via do exotismo, com o mercado multiculturalista atribuindo a algumas formas estéticas o rótulo amazônico, talvez para potencializar seu valor simbólico e financeiro. É uma armadilha; e por isso exercerá demasiada atratividade até que finalmente seja percebida como tal. O risco evidente, e já verificável em muitas cidades na região, é o de reduzir a arte amazônica a padrões predeterminados, encarando uma identidade cultural específica como fórmula e formato inescapável, para atender ao gosto educado pelo mercado.

É possível que a elaboração do termo arte amazonista, por parte de pesquisadores peruanos do tema, como Christian Bendayán,

seja uma maneira de responder e escapar ao uso já consolidado do termo arte amazônica. Bendayán (2017) afirma que, ao fazer uso da palavra *amazonistas*, buscou identificar uma prática disseminada nos últimos anos, no Peru, de valorização da Amazônia como espaço para pensar sobre o país como um todo. O termo amazonistas não corresponderia a uma “categoria fechada e homogênea, mas a um novo e múltiplo espaço de investigação para artistas cativados pelas visões, pela cosmovisão, pela história e narrativas alternativas, pela selva urbana e sua modernidade promíscua, pelo misticismo e conservação deste território pródigo” (BENDAYÁN, 2017, p. 12-13, tradução minha). A definição de arte amazonista formulada no Peru é, de alguma maneira, referencial para a definição de arte (projetivamente) amazônica que tento estabelecer, pois ambas apontam para o manejo consciente e múltiplo da Amazônia, a partir das práticas artísticas.

ARTE AMAZÔNICA ENTRE LOCAL E GLOBAL

Operar com as categorias de local e global, para analisar o fenômeno artístico, requer cuidados. Afinal, os limites entre elas são sempre imprecisos e provisórios. Aqui, proponho usá-las de modo a tornar visíveis algumas características daquilo que tem sido chamado de arte amazônica. Local e global são categorias que se referem a processos de mundialização e globalização social, nos quais um elemento cultural, inicialmente localizado, se expande e é exportado, de modo a ser tornar globalizado. A esse processo, que Boaventura de Sousa Santos (2002) chama de “localismo globalizado”, cabe uma contraparte que é o processo de re-localização desse elemento cultural tornado global, um “globalismo localizado”.

A ideia de arte especializada com a qual nossa sociedade tem operado é, certamente, um exemplo desse fenômeno de globalização hegemônica - a globalização cultural que é indissociável de um processo econômico e político de hegemonização de uma determinada sociedade. Nossa ideia de arte era uma ideia local (de alguns países europeus), que foi globalizada e, em seguida, vivenciada nas Américas de uma maneira própria. A arte com a qual operamos é certamente a arte ocidental - ou, mais precisamente, a arte ocidentalizada. Outras estéticas, não-ocidentais, como as próprias

estéticas ameríndias, apenas muito recentemente têm sido entendidas dentro da categoria arte em nossas sociedades.

Os desdobramentos desse processo histórico são evidentes, no que diz respeito à arte amazônica: a relação com a arte especializada ocidental serve como parâmetro incontornável pelo qual medimos a nós mesmos. Por exemplo, ainda que estejamos a falar de uma manifestação estética ameríndia, quando a inserimos dentro da ideia de arte amazônica, nos circuitos institucionais especializados em arte, estamos medindo essa manifestação a partir dos parâmetros ocidentais - mesmo que pretendendo negá-los. São os valores artísticos ocidentais que são naturalizados como nossos, e somente através deles é que nos encaminhamos na direção de estéticas não-ocidentais.

Diferente de interpretações que entendem a arte amazônica como fruto do isolamento da região, que garantiria os limites de sua especificidade, pressuponho que a arte amazônica opera a partir do contato e das trocas culturais - mais horizontais ou mais autoritárias, a depender do contexto e dos grupos sociais postos em relação. É verdade que o isolamento ou insulamento amazônico é um tópico recorrente no discurso dos próprios sujeitos da região. Mas, se há um ensinamento nítido trazido pela quarentena mundial recente, é o de que isolamento físico e conectividade já não podem ser entendidos como termos auto excludentes. A arte na Amazônia possui ligações e vínculos transnacionais há muitas décadas, ou mesmo séculos, a despeito de seu relativo isolamento geográfico.

No que diz respeito ao tipo de relação local/global estabelecido nas próprias obras da chamada arte amazônica, podemos diferenciar três categorias gerais: manifestações autóctones, internacionalistas e mestiças. As manifestações autóctones podem ser entendidas como as elaborações estéticas nativas, ameríndias, gestadas dentro de um sistema de valores estéticos próprio, paralelo e desvinculado do ocidental. As manifestações internacionalistas operam com os valores estéticos ocidentais, globalizados desde o processo conhecido como modernidade, servindo como língua comum às artes visuais das sociedades ocidentais e

ocidentalizadas. Por fim, as manifestações mestiças são aquelas resultantes da chamada criouliização, tal como formulada por Édouard Glissant (2005), em que elementos culturais díspares são colocados em contato e resultam em formas imprevisíveis e novas, articulando heranças nativistas e tendências internacionais.

Essas três categorias gerais tratam das relações propriamente estéticas/artísticas que as obras da arte amazônica estabelecem com as diferentes tendências e heranças culturais. Mas, se estamos tratando de uma arte projetivamente amazônica, que tem como característica a reflexão intencional sobre a Amazônia, é preciso também considerar as diferentes posições possíveis, no que diz respeito a um espectro ideológico de representações da região. Ou seja, me parece importante considerar a arte amazônica nas suas características artísticas, entre as correntes locais e globais, e nas suas características ideológicas - mais especificamente a partir das diferentes concepções ideológicas de Amazônia.

Focando nesse aspecto ideológico, que denominador comum pode ser encontrado, partilhado por essas muitas obras e artistas que buscam pensar a Amazônia? Esboço, aqui, quatro posturas gerais, que dizem respeito a como artistas e obras se relacionam com a ideia de Amazônia. Tais posturas não são sequenciais, uma superando a outra, tampouco são mutuamente excludentes - podendo coexistir inclusive em um único trabalho. Não obstante, algumas parecem ter surgido primeiro que outras, por isso, opto pelo ordenamento tal como estruturado neste ensaio.

Em um pequeno texto dos anos 1980, o curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff (1984, p. 30) apontava pela primeira vez algumas dessas posturas: "Na Amazônia está-se produzindo uma Arte que busca seu significado, de maneira nova, na própria região. Esta arte se situa entre a Antropologia Visual e a Fenomenologia dos homens e da natureza da Amazônia". Ele se referia a alguns artistas de Belém e Manaus que começavam a se destacar nacionalmente. Essa ideia aparentemente nunca foi aprofundada por Herkenhoff, mas foi retomada, em décadas posteriores, nas suas curadorias de grandes exposições temáticas sobre a Amazônia.

Guardadas as devidas proporções, é a partir deste curto ensaio de Herkenhoff que comecei a esboçar a ideia de quatro posturas gerais da arte amazônica, aqui delineadas.

A primeira delas é uma postura *identitária*, quando artistas buscam se relacionar com a "identidade amazônica" - seja para afirmá-la, negá-la, construí-la, desconstruí-la, ou mesmo para explicitar, criticamente, os diversos mecanismos sociais envolvidos na formulação e manutenção de uma tal identidade. A segunda é uma postura *fenomenológica*, em que ocorre um entendimento da região como fenômeno estético específico (luz, cor, materialidade, espaço, tempo etc.), que alimenta a produção de artistas interessados em apreender e traduzir essa realidade perceptiva. A terceira postura é *antropológica*, pois se volta para a compreensão dos grupos sociais amazônicos, seja em suas culturas visuais específicas, seja nas suas formas de vida como um todo. Por fim, a quarta é uma postura *engajada*, ativista ou participativa, na qual os artistas manifestam diversos tipos de comprometimento social e político com aspectos específicos da realidade regional, por vezes objetivando intervir sobre ela.

É evidente que cabem muitas posições diferentes nessas quatro posturas. Para começar, cada uma delas pode explorar, de maneiras complexas, tendências artísticas nativistas, internacionalistas ou mestiças. Depois, essas quatro posturas também compreendem posições ideológicas diversas, a respeito de Amazônia. Ou seja, quando tratamos de arte amazônica, é necessário entender que há, nesse conjunto de obras, um eixo que diz respeito à arte (enquanto campo social com herança e trajetória específica) e outro eixo que diz respeito à Amazônia (enquanto imagem ou conceito com o qual os artistas operam em sentido político). E, nesse conjunto chamado arte amazônica, certas posições podem ser consideradas mais *conservadoras* ou mais *progressistas*, na dimensão da especificidade artística ou no manejo de uma posição ideológica a respeito de Amazônia. Há, certamente, obras que podem ser conservadoras em um eixo e progressistas no outro - sempre entendendo as ideias de conservador e progressista como contextuais e historicamente construídas e disputadas.



Figura 01 – *Projeto São Paulo*, Jonier Marin, intervenção sobre fotografia, 1976.
 Fonte: *Floræ (viajes & derivas)*, n. 3, Bogotá: FLORA ars+natura, set. 2017, p. 78.



Figura 02 – *Produto (árvore cubificada)*, Jonier Marin, instalação, 2016 (a partir da obra originalmente realizada em 1976).
 Fonte: *Floræ (viajes & derivas)*, n. 3, Bogotá: FLORA ars+natura, set. 2017, p. 72.

Vale dizer que há antecedentes dessas quatro posturas que podem ser encontrados em vários momentos entre os séculos XVI e XIX, seja no campo da arte especializada, seja em outras culturas visuais. No geral, esses antecedentes propuseram algum tipo de reflexão sobre a Amazônia, sem, entretanto, se preocupar com a formulação de uma “arte amazônica”. Também podemos evocar as culturas visuais dos povos originários e a contribuição desses povos à arte ocidental (dita arte especializada). Ou, ainda, podemos pensar em como a Amazônia serviu de apoio para inúmeros projetos artísticos na região, dentro do espírito da arte acadêmica e dos interesses na fabricação de uma identidade nacional na arte. Esses e outros antecedentes apontam para iniciativas com algum grau de compreensão e reflexão sobre a Amazônia que informaram, mesmo que indiretamente, as elaborações da ideia de arte amazônica nos séculos XX e XXI.

Dados os limites deste ensaio, recorrerei a apenas um exemplo para ilustrar minhas

ideias: a exposição *Amazônia Report*, do artista colombiano Jonier Marin, realizada no Brasil em 1976, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esta exposição foi reeditada em 2016, no espaço cultural FLORA, em Bogotá (Colômbia). *Amazônia Report* foi, possivelmente, a primeira exposição de arte contemporânea a tratar da Amazônia desde um ponto de vista crítico, ecológico e comprometido com questões sociais concretas. Enquanto manifestação artística, algumas de suas obras podem ser lidas como internacionalistas, e outras como mestiças, já que Marin dialogou tanto com as estéticas ameríndias quanto com as tendências globais em voga:

Amazonia Report quer ser um trabalho que estabelece correspondências e contrastes entre os fenômenos chamados de “aculturação”, originado no caráter dos instrumentos, sua finalidade e o efeito consciente ou inconsciente de seu uso.

Um dos motivos que me levaram a me interessar por este fenômeno de tipo sociológico é a coincidência de certos estados de espírito entre a arte nativa destas regiões e certas tendências da arte contemporânea (primazia da ideia, austeridade...) (MARIN, 2015, p. 98).



Figura 03 – *Duas mulheres*, Jonier Marin, técnica mista, 1976.

Fonte: *Floræ (viagens & derivas)*, n. 3, Bogotá: FLORA ars+natura, set. 2017, p. 77.

Enquanto manifestação ideológica sobre a Amazônia, as obras de Marin revezam as quatro posturas aqui comentadas. Muitos de seus trabalhos na exposição recorreram aos povos indígenas como signo da Amazônia; outros, como *Projeto São Paulo* (Figura 01), usaram a cor verde como metáfora, indicando a postura identitária - ainda manejando imagens estereotipadas ou generalistas sobre a região (o indígena e a floresta como representações da identidade amazônica), a despeito de, aqui, servirem a um discurso crítico sobre os danos ambientais à floresta.

Instalações como *Hylea (espaço-poema)* e *Produto (árvore cubificada)* (Figura 02) apresentam uma nítida postura fenomenológica, ao trabalhar, sobretudo, com a materialidade da Amazônia, seja em seus elementos naturais (terra, madeira, plumas, água), seja em elementos artificiais trazidos pela ocupação humana recente (pneu, lata de combustível, lâmpada).

A postura antropológica, por outro lado, pode ser percebida em obras como *Duas mulheres* (Figura 03), colocando a nudez feminina desde uma perspectiva cultural e comparativa, ou *Sublinhados*, em que Marin reuniu cinquenta frases relativas à Amazônia e ao indígena, tomadas de revistas como *Veja*, *Manchete* e *Time* (BADAWI, 2016).

Por fim, trabalhos como a colagem sem título da Figura 04 mostram como a postura antropológica de Marin estava acompanhada também por um engajamento social com as populações indígenas. Sobressai o tom de denúncia a respeito do desenvolvimentismo materializado na abertura de estradas, avançando sobre a floresta, forçando a marginalização de populações indígenas ou mesmo seu genocídio.

É evidente que essas posturas se cruzam ou complementam em várias dessas obras. Legal ou não (Figura 05), por exemplo, consegue reunir aspectos das quatro posturas, ao manejar



Figura 04 – Sem título, Jonier Marin, colagem, 1976. Fonte: Site *FLORA ars+natura*. Disponível em: <<http://arteflora.org/exposiciones/amazonia-report-jonier-marin/>>. Acesso em 12 out. 2020.

identidade, materialidade, choque entre culturas e comprometimento com populações amazônicas - recorrendo apenas a um rolo de arame farpado atravessado por flechas indígenas.

Na exposição *Amazônia Report*, houve desde a presença de imagens estereotipadas da região, até a formulação de imagens novas, contribuindo para a fabricação de um imaginário crítico sobre os projetos de ocupação da Amazônia empreendidos por governos como o brasileiro. Marin lidou tanto com informações históricas sobre a colonização da Amazônia, quanto com suas próprias experiências percorrendo a região naqueles anos. Em sua poética, sintonizada com a arte contemporânea global, há, com certeza, um projeto de reflexão sobre a Amazônia e sua arte. Tal fato coloca essa exposição dentro do conceito proposto de arte amazônica, e ilustra de maneira exemplar as diferentes posturas e posições, artísticas e ideológicas, que permeiam as obras reflexivas sobre a região.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Alguém poderia indagar qual a vantagem ou a importância de discutir arte amazônica, considerando que essa discussão abarca um debate sobre identidades culturais já fora de moda e, ainda mais grave, essa arte possuiria um caráter projetivo - ideológico, interessado, jamais neutro ou espontâneo. Bem, a discussão é proveitosa, no mínimo, para compreendermos os meandros em torno de um dos muitos usos da chamada “marca Amazônia”. Hoje, a Amazônia vende, e paga-se bem. Além disso, a arte amazônica possui outros atrativos, ainda mais importantes do ponto de vista global, já que a questão amazônica é atravessada e se funde com três outras questões cruciais para nossa época: o dilema ambiental; as alteridades não ocidentais; e a compreensão da colonialidade. Essas três questões são interrelacionadas e inseparáveis, se considerarmos que a estrutura da colonialidade é a causa direta das ameaças ao meio ambiente amazônico (e global) e às formas de vida não ocidentais ou não ocidentalizadas.

Na arte amazônica, essas questões têm reverberado há algum tempo, habitando os interesses de muitos artistas e curadores. Essa arte pode falar sobre tais temas a partir de um lugar privilegiado, que é essa encruzilhada de problemas impreteríveis para a contemporaneidade, e talvez esteja aí um motivo de seu prestígio crescente. Qualquer posição que a arte amazônica alcance ou reivindique no sistema de arte global pode ser justificada por esta singularidade.

O trabalho com o termo arte amazônica permite formular imagens novas e construir imaginários diferentes sobre a região. Em outro texto (no prelo), busquei investigar como as representações da Amazônia na arte brasileira têm experimentado uma mudança progressiva, das imagens simplificadoras da região como um todo homogêneo (inferno verde, éden paradisíaco, repositório de mitos, região aquém da história, pulmão do mundo, terra sem homens etc.), para as imagens comprometidas com Amazônias concretas e heterogêneas, povoadas por sujeitos históricos e por questões sociais de grande complexidade. A produção artística recente parece indicar que, mais do que uma “identidade cultural amazônica” compartilhada, aquilo que os grupos sociais da região têm em comum é,

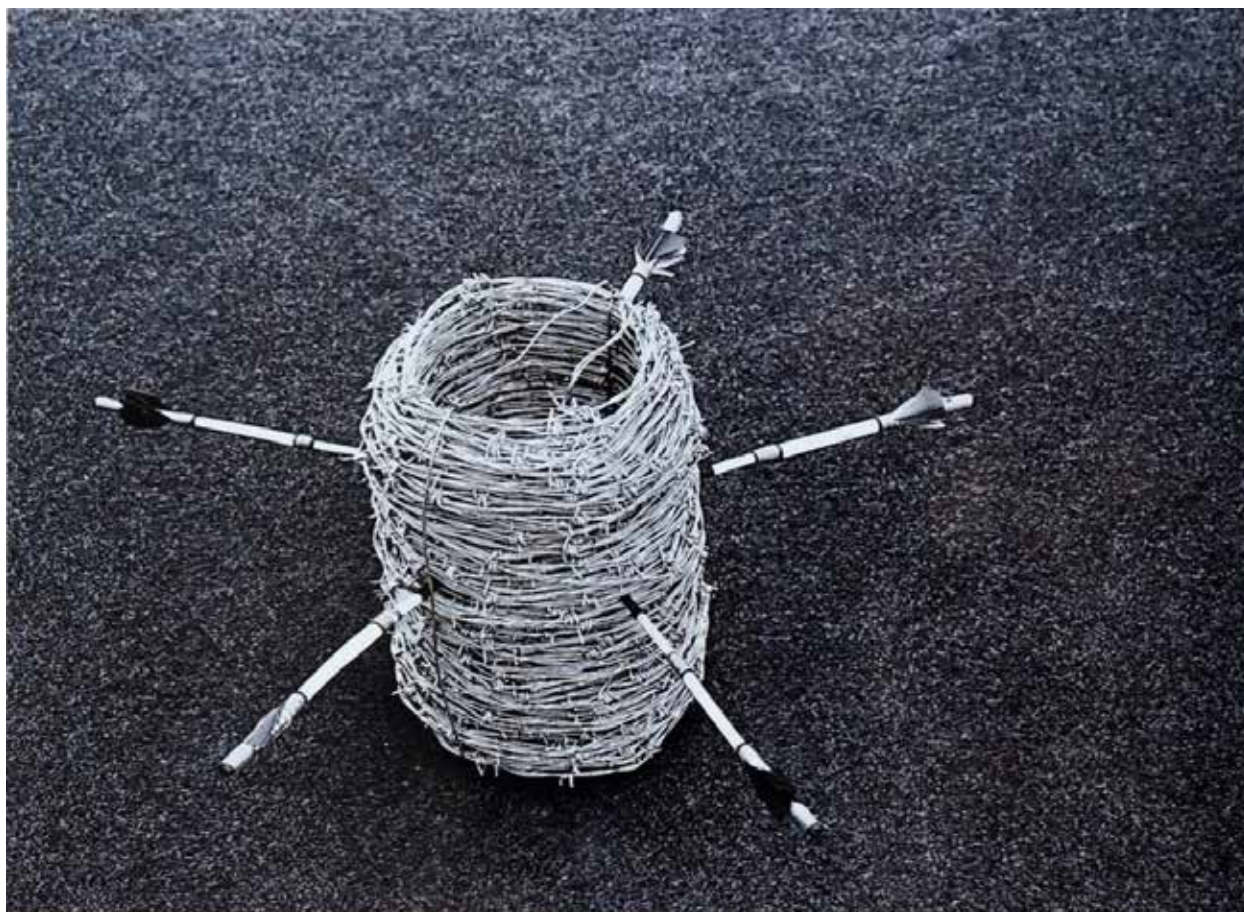


Figura 05 – *Legal ou não*, Jonier Marin, instalação, 1976.

Fonte: *Site FLORA ars+natura*. Disponível em: <<http://arteflora.org/exposiciones/amazonia-report-jonier-marin/>>. Acesso em 12 out. 2020.

sobretudo, a condição histórica de colonialidade vivenciada de muitas formas nos últimos quatro ou cinco séculos.

Tenho suspeitado que qualquer traço da identidade cultural amazônica é assim entendido não por suas características inatas ou por algum tipo de essência, mas sim porque essa identidade vem sendo fabricada a partir das práticas e discursos de uma ampla gama de atores sociais. Em geral, a chamada cultura amazônica é um conceito que tem sido operado tal qual uma sinédoque: toma-se a parte pelo todo, uma identidade cultural de grupos sociais específicos para figurar como representação da identidade cultural amazônica como um todo. Vale investir mais esforço teórico na compreensão dessas operações, inclusive nos discursos da arte especializada.

Esta noção me faz pensar que a arte amazônica, enquanto manifestação projetiva de uma identidade cultural amazônica pressuposta, é

uma espécie de “cultura com aspas”. O termo foi formulado por Manuela Carneiro da Cunha (2017), mostrando como, grosso modo, o conceito ocidental de cultura foi imposto às sociedades não ocidentais e, depois, apropriado por elas em benefício de sua própria agenda política. Essas sociedades possuem cultura (sem aspas), é claro. Mas performam sua “cultura” como mais uma estratégia nas relações com outras sociedades que o contato interétnico lhes condiciona. Os grupos sociais na Amazônia possuem culturas e produzem artes, no plural, mas a arte amazônica talvez esteja mais próxima dessa “cultura com aspas”, performada a partir da recepção e apropriação do conceito ocidental de arte (e de seus derivados, como arte contemporânea).

Afinal, o que isso quer dizer? Se arte amazônica não é o mesmo que arte na Amazônia, se ela possui um caráter projetivo, se é a performance de uma identidade cultural em processo de fabricação,

então ela está mais para um conceito do que para uma categoria geográfica ou estilística. Há diferentes projetos que concorrem para este conceito, comprometidos com ideologias políticas e artísticas às vezes opostas. Procurar o âmago ou a amazonidade pura e comum às obras locais é uma tarefa desnecessária e contraproducente. Hoje poucos se atrevem a defender que exista algo do tipo. Necessitamos, sim, distinguir as características dos muitos projetos que disputam o significado e os usos da Amazônia e da arte amazônica. Em especial, porque há décadas a região se tornou objeto da atenção internacionalista, atravessada por diversos interesses velados.

REFERÊNCIAS

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

ARAGÓN, Luis Eduardo. A dimensão internacional da Amazônia: um aporte para sua interpretação. **Revista NERA**, ano 21, n. 42, UNESP/Campus Presidente Prudente, 2018, p. 14-33.

BADAWI, Halim. Jonier Marín: artista exiliado y conceptualista amazónico. **Arcadia**, 21 set. 2016. Entrevista. Disponível em: <<https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/jonier-marin-arte-artista-conceptual-colombia-paris-exilio-amazonas/54147/>>. Acesso em 12 out. 2020.

BENDAYÁN, Christian. Amazonistas: artes visuales sobre la Amazonía peruana en el siglo XXI. In: BENDAYÁN, Christian (org.). **Amazonistas**. Lima: Bufé, 2017, p. 11-17.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Ubu, 2017.

FIGUEIREDO, Napoleão. Paolo Ricci, pintor do extremo norte. **Habitat**, n. 50, São Paulo: Habitat, set.-out. 1958, p. 76-77.

FILHO, Pio Penna. Reflexões sobre o Brasil e os desafios Pan-Amazônicos. **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 56, n. 2, Brasília, jul./dez. 2013, p. 94-111.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HERKENHOFF, Paulo. Amazônia, a Pororoca e alguns paradigmas possíveis. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). **Pororoca: a Amazônia no MAR**. Rio de Janeiro: Circuito; MAR, 2014, p. 11-14. Catálogo de exposição.

HERKENHOFF, Paulo. Arte na Amazônia, entre a Antropologia e a Fenomenologia. In: FUNARTE, **7º Salão Nacional de Artes Plásticas**, Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1984, p. 30. Catálogo de exposição.

MANESCHY, Orlando. Vetores e experimentações estéticas nas múltiplas Amazônias: por uma Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. In: MANESCHY, Orlando (Org.). **Amazônia, lugar da experiência**. Belém: UFPA, 2013, p. 19-33. Catálogo de exposição.

MARIN, Jonier. Amazônia Report [1976]. In: FREIRE, Cristina (org.). **Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP**. São Paulo: MAC USP, 2015, p. 98.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Os processos da globalização. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). **A globalização e as ciências sociais**. 2ª ed., São Paulo: Cortez, 2002, p. 25-102.

SOBRE O AUTOR

Gil Vieira Costa é professor na Faculdade de Artes Visuais da Unifesspa (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará), em Marabá. Possui Doutorado em História pela UFPA (Universidade Federal do Pará). Atua nas áreas da crítica e história da arte, com foco na produção artística em cidades da Amazônia brasileira. Autor do livro "Espaços em trânsito: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense", contemplado com o Prêmio IAP de Artes Literárias 2013. E-mail: gilvieiracosta2@gmail.com

CONCEITO DE DIALOGICIDADE PRESENTE NA OBRA DE PAULO FREIRE E A CONTRIBUIÇÃO PARA A FORMAÇÃO DE PROFESSORES EM ARTES VISUAIS: ARTE E POLÍTICA EM DIÁLOGO DURANTE A PANDEMIA DA COVID-19 NA AMAZÔNIA

Márcia Mariana Bittencourt Brito
PPGARTES/UFGA

Resumo

Este estudo é resultado do processo de dialogicidade na relação de ensino-aprendizagem no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. O trabalho foi realizado no período da pandemia causada pelo novo Coronavírus, especificamente nos primeiros meses, em que chegamos a entrar em *lockdown* em Belém do Pará. A experiência foi realizada, metodologicamente, com entrevistas e observação participante, com um estudante do último semestre do curso de Artes Visuais, o que culminou na trilogia referente à temática Arte e Política em diálogo na Amazônia, com objetivo de extrair conteúdos programáticos que possam ser debatidos nas áreas de Arte/Educação e Política Pública da Diversidade. O trabalho foi realizado sob encomenda e objetivou manter a relação do processo ensino aprendizagem no isolamento social como uma possibilidade de expressão dos sentimentos e emoções. Utilizamos a Abordagem Temática Freireana e o Materialismo Histórico Dialético, como metodologia do processo de ensino-aprendizagem, resultando em produção bibliográfica e material didático capazes de auxiliar nas aulas no momento posterior à pandemia.

Abstract

This study is the result of a dialoguing process towards teaching-learning in the Course of Visual Arts in the Federal University of Pará. The assignment was accomplished during the pandemic period caused by the new Coronavirus, specifically in the first months, in which we went on lockdown in Belém do Pará. The experiment was made methodologically with interviews and participant observation, with a student of the last semester in the course of Visual Arts, which resulted on the trilogy regarding the Art and Politics in dialogue in Amazon's thematic, aiming to extract programmatic content that might be debated in the Art/Education and Public Diversity Politics fields. The assignment was made under demand and aimed to keep the process the relation between the teaching-learning process during social isolation as a possibility of expressing feelings and emotions. We used the Freirian Thematic Approach and the Materialism Historic and Dialectic as a methodology in the teaching-learning process, resulting on a bibliographic production and didactic material capable of helping class in a post pandemic moment.

Palavras-chave:

Arte Educação; Formação de Professores; Artes Visuais.

Keywords:

Art Education; Teachers's Formation; Visual Arts.

INTRODUÇÃO

“Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo”.

(FREIRE, 1987, 68).

Iniciamos com o excerto da obra de Paulo Freire¹ (1987), no livro *Pedagogia do Oprimido*, para subsidiar duas frentes deste trabalho. A primeira é a compreensão do conceito de “dialogicidade”, apresentada pelo autor ao longo de toda sua obra e fundamento para formação de professores, sobretudo, de artistas e da universidade pública. E a segunda é a comemoração do centenário de Paulo Freire a partir de setembro de 2020, quando educadores do Brasil, da América Latina e do mundo iniciam a comemoração do centenário a partir dos 99 anos de seu nascimento, com ações que serão desenvolvidas durante um ano, até o dia 19 setembro de 2021, data em que o Patrono da Educação Brasileira celebraria 100 anos².

O presente trabalho foi realizado, na relação da “dialogicidade”, com um estudante do 7º semestre do Curso de Artes Visuais, denominado “Pandemia: Arte e política em diálogo”, e surgiu da compreensão de que a educação deve ser pautada pela práxis³, pela ação dos saberes que envolvem o processo ensino-aprendizagem e que vão além da sala de aula e da educação bancária, extremamente criticada pelo autor (FREIRE, 1997).

Compreendemos que a relação ensino-aprendizagem na educação e, sobretudo, nas Artes Visuais, requer liberdade para ser, para fazer e para exercer sua subjetividade no movimento da história. Assim, a trilogia⁴ começou a ser encomendada pela professora ao estudante-artista em abril de 2020, logo que iniciou o período de isolamento social, especialmente em Belém do Pará, em virtude da pandemia referente ao novo coronavírus (SARS-CoV-2), que causa a doença Covid-19.

As aulas presenciais na Universidade Federal do Pará foram suspensas⁵, a cidade de Belém do Pará estava caótica e com a saúde pública entrando em colapso, chegando a ser decretado o “lockdown” por 10 dias, de 7 a 17 de maio de 2020. Após a suspensão de todas as atividades presenciais, fomos forçados a nos reinventar em nossas casas. Nossas atenções, pensamentos, emoções, se reduziram à defesa de um inimigo

invisível aos olhos humanos, porém com alto grau de contágio.

Em meio à materialidade que se apresentava no início da pandemia e a partir das condições a que nos reduzimos, em prol da sobrevivência, surgiu o seguinte questionamento: qual o nosso papel de professores, educadores e educadoras, socialmente referenciados, diante da pandemia? Não tínhamos, naquele momento, muitas respostas além das ações concretas de solidariedade que fazíamos para contribuir com nossos estudantes. Muitas respostas eram quase impossíveis. Porém, inspirados pela dialogicidade Freireana e pela perspectiva crítica emancipadora (CURADO SILVA, 2018), sobretudo no eixo que procura alinhar a formação de professores ao debate político da educação: crítica social, iniciamos esta pesquisa. O artigo está dividido em duas partes: a) a primeira apresenta o conceito da “dialogicidade” na obra de Paulo Freire; b) a segunda é o relato de experiência realizado pela educadora e educando do Curso de Artes Visuais da UFPA, durante a pandemia.

A “DIALOGICIDADE” DA OBRA DE PAULO FREIRE NA FORMAÇÃO DE PROFESSORES DO CURSO DE ARTES VISUAIS

O livro *Educação como prática da liberdade* (1999) apresenta reflexões e expõe o método de alfabetização de adultos de forma minuciosa, contextualizando historicamente a proposta e expondo seus princípios filosóficos e políticos, a partir das experiências do método realizada na cidade de Angicos, no Rio Grande do Norte, em 1962, onde 300 trabalhadores rurais foram alfabetizados em 45 dias. Entre junho de 1963 e março de 1964, foram desenvolvidos cursos de capacitação de coordenadores, pois estava prevista a instalação de 20 mil Círculos de Cultura em vários estados do Brasil. Acreditava-se que esse trabalho representaria um enorme esforço de democratização da educação e da cultura, porém, foram brutalmente interrompidos pelo Golpe Militar de 1964, que interrompeu e reprimiu a mobilização popular, levando Paulo Freire ao cárcere por 70 dias e, depois, o levando à se render ao exílio. Essa importante obra de Paulo Freire aponta a Cultura, assim como toda criação humana, intrínseca ao processo ensino-aprendizagem,

pois o ato de criar e recriar é uma atividade inerente a quem educa e a quem aprende.

Em relação ao processo ensino-aprendizagem, Freire (2011) aponta que ensinar é uma especificidade humana; por esse motivo, “me movo como educador porque, primeiro, me movo como gente” (FREIRE, 2011, p. 92). A prática docente não se dá sem a prática discente e nessa relação não há como separar a prática da teoria. Somos sujeitos incompletos e inconclusos na busca por nossa completude. Dessa forma: “[o] sujeito que se abre ao mundo e aos outros inaugura com seu gesto a relação dialógica em que confirma como inquietação a curiosidade, com inconclusão em permanente movimento da história (FREIRE, 2011, p. 133).

Nesse processo, ensinar e aprender é um movimento de ida e vinda, de mão dupla; ensinamos e aprendemos na certeza de que essa relação se dá pelas várias construções teórico-prática sistematizadas entre educadores e educandos. Desse modo, se constrói a educação como prática da liberdade em contraposição à educação tradicional, presente na educação brasileira, desde o período colonial, que implica no papel do professor com prática de dominação.

Assim, compreender a relação dialógica e o diálogo na concepção da educação Freireana é fundamento para o exercício da práxis, a qual nos permite a busca pelo conteúdo teórico.

A educação autêntica, repitamos não se faz de A para B ou de A com B ou de A sobre o B, mas de A com B, mediatizados pelo mundo. Mundo que impressiona e desafia a uns e a outros, originando visões ou ponto de vista sobre ele, visões impregnadas de anseios, de dúvidas, de esperanças que implicam temas significativos, à base dos quais se constituirá o conteúdo programático da educação (FREIRE, 1999, p. 84).

Essa concepção de educação, que constrói conteúdos curriculares a partir do diálogo entre educando e educador, está muito distante de acontecer na educação brasileira. A maioria dos currículos e planos de ensino já estão prontos para reprodução em aulas e horas marcadas. Porém, no âmbito do ensino-aprendizado no Curso de Artes Visuais propomos que poderia ser possível a utilização da abordagem em foco, uma vez que é possível construir conteúdo a partir da realidade em movimento.

Neste artigo, apresentamos a experiência desenvolvida no período do isolamento social, devido à pandemia, com o estudante João Lucas Araújo Nogueira, do 7º semestre do cursos de Artes Visuais, quem, no momento deveria estar desenvolvendo atividades em torno do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), mas que vem encontrando dificuldades devido à suspensão das atividades na instituição.

No momento da suspensão das atividades, comecei a receber ofertas de lanches, produtos de consumo alimentícios, via aplicativo de lista de transmissão do aplicativo *WhatsApp*⁶ e verifiquei que o trabalho desenvolvido pelo estudante no momento - motoboy - trazia risco a sua saúde. A partir de então, a educadora decidiu, por iniciativa própria, iniciar o diálogo para produção de pinturas referente à realidade do momento que vivíamos no Brasil.

Nossa compreensão da Abordagem Temática Freireana nos possibilitou dialogar com o estudante com dois objetivos: a) contribuir para que o estudante permanecesse em isolamento social, pois, além do trabalho de motoboy, com entrega de lanches, ele também, ofertava a encomenda de pinturas⁷; e b) proporcionar ao estudante a reflexão e a importância da Arte nesse momento da humanidade, como um trabalho que contribui para a sociedade. Logo, passamos a encomendar trabalhos para o referido estudante, considerando que, nesse momento da pandemia, Arte era a atividade mais prazerosa e sublime para nos movimentar e unir em prol de reflexões sobre a vida.

Iniciamos o contato com nossos orientados para informar às questões relativas ao que a Universidade Federal do Pará apresentava para apoio à comunidade universitária em plena pandemia, sobretudo, no que diz respeito ao apoio psicológico. E nesse processo de mão dupla, iniciamos a trilogia, que será apresentada na segunda seção deste artigo.

TRILOGIA: ARTE E POLÍTICA EM DIÁLOGO NA AMAZÔNIA

A construção da trilogia “Pandemia: arte e política em diálogo durante a pandemia da Covid-19 na Amazônia” se deu no movimento da realidade da história no ano de 2020. Por compreendermos

a educação como um processo que ocorre dentro ou fora da sala de aula em vários espaços combinado com a necessidade de os estudantes permanecerem isolados e com a especificidade do curso de Artes Visuais, cujos estudantes sentem a necessidade de expressão em suas diferentes formas, iniciamos as encomendas de imagens que retratassem a pandemia. Elas são aqui apresentadas em três subitens: 2.1. As duas faces da Educação no Brasil; 2.2 A fé em 2020; 2.3. A crise sanitária no Brasil em 2020.

Adotamos a Análise de Discurso Crítica (ADC) (VAN DIJK, 2015) para comparar a fala do estudante⁸, a obra produzida e a realidade do momento de modo a conceber a análise da realidade a partir das categorias do Materialismo Histórico Dialético na relação singularidade e totalidade. Isso se deve ao fato de que nosso objetivo, com a prática pedagógica e a pesquisa em desenvolvimento sobre a formação de professores no curso de Artes Visuais da UFPA, é compreender como os estudantes de Artes Visuais associam a realidade às políticas públicas, e nessa experiência em especial, ao período da pandemia. Além disso buscamos utilizar a abordagem temática freireana na tentativa de extrair temas curriculares que possam servir como conteúdo programático no curso pós-pandemia, retirando falas, contra-falas e palavras geradoras.

Dessa forma, apresentaremos a fala do estudante, destacando o universo vocabular, a obra desenvolvida em diálogo com a realidade do momento (encomendada pela professora) e produzida pelo estudante e a contra-fala. As compreensões são retiradas a partir da realidade, mediatizada pelo mundo, conforme desenvolvemos na primeira seção desse artigo.

AS DUAS FACES DA EDUCAÇÃO NO BRASIL

Iniciamos a trilogia com a obra "As duas faces da Educação do Brasil" (Figura 01) por compreender que a temática "educação", pois seria importante para o processo de reflexão do estudante e também deixaríamos, a partir da pintura, o registro desse momento histórico das mazelas da educação brasileira, sob à égide de um governo de extrema-direita que se implantou no Brasil.

Eu já estava um tempo querendo começar a pintar e ofereci encomendas de pintura, e eu lembro que o que eu mais estava conseguindo

fazer era encomenda de reprodução de foto, e eu estava sempre publicando e mandando para todos os meus contatos, através de transmissões e tal, *para tentar realmente começar a ganhar algum dinheiro, né?* Porque eu já tô no ponto final da Universidade, *sempre gostei de pintar, de desenhar e até agora não consegui lucrar com isso, né?* Porque tem toda aquela questão da panelinha dos artistas de Belém, tem toda uma pressão em cima da produção de arte, que eu nunca me sentia contemplado, então, quando eu comecei a produzir de forma mais autônoma e tentar oferecer os meus serviços de pintura, né? *Uma espécie arte-artesanato, onde você oferece encomendas.* Eu acredito que eu acabei alcançando a professora Márcia e ela já no meio da pandemia, eu tinha parado por conta da pandemia, da quarentena. E aí eu *voltei a produzir porque eu senti falta desse dinheiro* e aí acabei alcançando a professora nesse momento da pandemia. E aí ela me pediu para fazer, aí a primeira que ela me pediu para fazer mais relacionado com a questão da educação, que tivesse uma conotação com o coronavírus eu *pensei logo naquela questão do EaD, que prejudica muito a quem não tem as devidas condições de fazer aula remotamente, né?* E aí eu fiz aquela primeira pintura que foi... que foi a pintura com representação de personagens, onde eu coloco a aluna. *Tem a Amazônia pegando fogo no fundo, né?* Coloco a aluna, digamos assim, a aluna burguesa, sentada em um montão de dinheiro, com professor com todo paramentado, com um instrumento, um iPad. E aí eu faço o comparativo, e do outro lado coloco outro aluno, em outra realidade social, totalmente diferente, e o professor também, já com sua estrutura óssea totalmente a mostra, né? Em um outro contexto. Então, essa primeira foi uma criação minha, mas o pedido da professora, perguntei como que é que eu faço? *Ela disse: pode fazer como você bem entender (risos) e daí foi assim que surgiu esse primeiro trabalho* (NOGUEIRA, 14/09/2020, grifo nosso).

Essa primeira obra foi encomendada a partir do debate que se deu no Brasil sobre a suspensão das aulas presenciais diante da desigualdade estabelecida no sistema educacional brasileiro, no âmbito da educação pública e da educação privada. O Brasil apresenta um alto índice de privatização da educação brasileira, sobretudo no que tange à educação superior, tendo em vista que 75,32% das matrículas do ensino superior brasileiro são concentradas nas instituições privadas (BITTENCOURT BRITO; DOS SANTOS, 2019). Essa desigualdade foi escancarada em nosso país no momento da pandemia, quando os estudantes das instituições públicas foram acometidos por uma forte exclusão dos processos tecnológicos e do mundo virtual. Essa contradição



Figura 01 – Pintura do Eixo (2020)
As duas faces da Educação no Brasil
Belém do Pará, 17/05/2020.

foi motivo de movimentação via redes social, sobretudo pelos estudantes do Ensino Médio, que lutavam pelo adiamento do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem)⁹.

Há diversas falas significativas do estudante, as quais são carregadas de profundos significados, mas nem todas será possível trabalhar aqui. Todavia, das frases/orações destacamos no universo vocabular do estudante as palavras e temas que podem ser desenvolvidos no âmbito da formação de professores do Curso de Arte Visuais, a partir da Abordagem Temática Freireana. Nessa primeira parte da obra colocamos o exemplo de como trabalhar com a Abordagem Temática Freireana, para que a partir da outra possamos fazer direito na fala do estudante apenas com grifos.

sempre gostei de pintar, de desenhar e até agora
não consegui lucrar com isso, né?;
Uma espécie *arte-artesanato*, onde você
oferece *encomendas*.;

voltei a produzir porque eu senti *falta desse dinheiro*;
pensei logo naquela *questão do EaD*, que *prejudica*
muito a quem não tem as devidas condições de
fazer aula remotamente, né?

Tem a *Amazônia pegando fogo* no fundo;
Ela disse: *pode fazer como você bem entender*
(risos) e daí foi assim que surgiu esse primeiro
trabalho. (Falas significativas do Estudante Lucas
Nogueira, grifo nosso).

Para Freire (1999), o diálogo começa na busca dos conteúdos programáticos. Então, a relação estabelecida nos processos ensino-aprendizagens de currículos previamente determinados precisa ser problematizada por educandos e educadores (Projetos Pedagógicos, Planos de Ensino, Conteúdos previamente selecionados pelos professores, etc). Isso se deve ao fato de termos que considerar as relações homem-mundo. Os temas geradores em busca do conteúdo programático deveriam ser retirados a investigação a partir da "mediação das falas", "contra-falas" e "situações-

limites” conforme propões Paulo Freire no capítulo 3, do livro *Pedagogia do Oprimido*. “O que temos que fazer, na verdade, é propor ao povo, através de certas contradições básicas, sua situação existencial, concreta, presente, como problema que, por sua vez, o desafia, e assim, lhe exige resposta, não só no nível intelectual, mas no nível da ação” (FREIRE, 1999, p. 86).

Nas falas significativas do estudante, selecionada por nós, pode-se perceber que as palavras de maior incidência, ou seja, que se repetem ao longo do texto são *lucro, dinheiro, encomenda*, as quais estão diretamente ligadas à dimensão capital-trabalho e à formação do artista para o mundo do trabalho. Essa relação nos pareceu uma forte inquietação na fala do estudante, que apresenta recorrente a preocupação em “tentar sobreviver da sua arte”. Esse é um debate que não pretendemos esgotar aqui, mas tornar ainda um debate necessário com os estudantes do curso de Artes Visuais da UFPA. Selecionamos também a “*Amazônia pegando fogo*”, em virtude de o estudante conseguir representar o caos no âmbito do cenário do meio ambiente - alusão ao que se vive na região em que moramos, como ser amazônida, nesse momento do governo bolsonarista. A “*questão do EaD*” ganha destaque pela compreensão da educação brasileira por parte do estudante, quem, se reconhecendo em sua realidade concreta, “*pode fazer como bem entender*” intencionalmente para apontar a liberdade necessária no processo de ensino-aprendizagem. Todos esses são conteúdos que podemos apontar no debate do processo ensino-aprendizagem, tanto na formação de bacharéis como de licenciados em Artes Visuais.

A FÉ EM 2020

A segunda obra “A fé em 2020” foi pensada a partir da relação de religiosidade que o paraense, em especial, os que moram em Belém, tem com Nossa Senhora de Nazaré. Essa relação supera a relação religiosa envolvendo a igreja, pois é parte da cultura do paraense a referida devoção. Como nossa intenção era manter o estudante em isolamento, acreditamos que ele levaria mais tempo para reproduzir, sobretudo os traços da igreja.

A segunda pintura era uma fotografia que a professora me enviou, de um cidadão de máscara,

prostrado em frente à Basílica, apoiada numa bicicleta e *dando a entender alguma situação ali, numa pose de oração*. É uma fotografia muito bonita, inclusive, aonde eu precisei ampliar, aquele momento onde tem a pessoa prostrada para visualizar pois ela estava com máscara. Eu precisei aumentar para que na composição ficasse mais visível. E enquanto eu estava procurando fazer esses ajustes na imagem, para poder convertê-la em pintura, *eu encontrei um morador de rua, que pelo que eu tinha notado passou despercebido pela fotografia*. É uma fotografia que eu já tinha visto pela internet, já havia visto outras pessoas compartilhando, e até então, me pareceu que ninguém realmente tinha visto um morador de rua ali, um suposto morador de rua, também não sei ao certo, poderia ser um catador, poderia ser qualquer outro indivíduo exercendo qualquer outra função. Mas ele estava ali e eu também trouxe para pintura, também resolvi aumentar a imagem e *a gente fez essa composição, com diversas técnicas aí com acrílica, com Aquarela caneta ponta fina*, e a gente fez um uma pintura bem completa da Basílica e toda esse cenário dos dois indivíduos que estavam ali na frente da igreja (NOGUEIRA, 14/09/2020, grifos nossos).

A obra é uma reconstrução da fotografia feita por uma internauta chamada Arlene Rayol que viralizou nas redes sociais¹⁰. No momento em que todos permaneciam em suas residências, a pessoa que está reproduzida na imagem, de blusa vermelha e calça azul, parou e, mesmo com a basílica de Nazaré fechada, parecia fazer uma oração. A fé é um dos mais fortes elementos da cultura amazônida. Ultrapassa o âmbito religioso relacionado à igreja católica e se coloca como elemento presente na cultura e a economia local. O Círio de Nazaré¹¹ é a maior festa religiosa do Brasil, além de levar em torno de 2 milhões de pessoas às ruas de Belém do Pará, movimentando a economia local.

O trabalho do estudante nos apontou duas questões após análise que levou ao destaque da palavra “*fé*”, que para Freire é uma dimensão fundamental do ser humano. No curso de Artes Visuais, é bastante significativo o interesse dos estudantes, não necessariamente pela religião católica, mas pelas a ela ligadas, sobretudo as de matriz africana. Inclusive, a partir da obrigatoriedade das Leis nº 10.639/2010 e 11.645/2011, que inclui à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros em todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras, o interesse cresceu. (BRASIL, 2011). E,

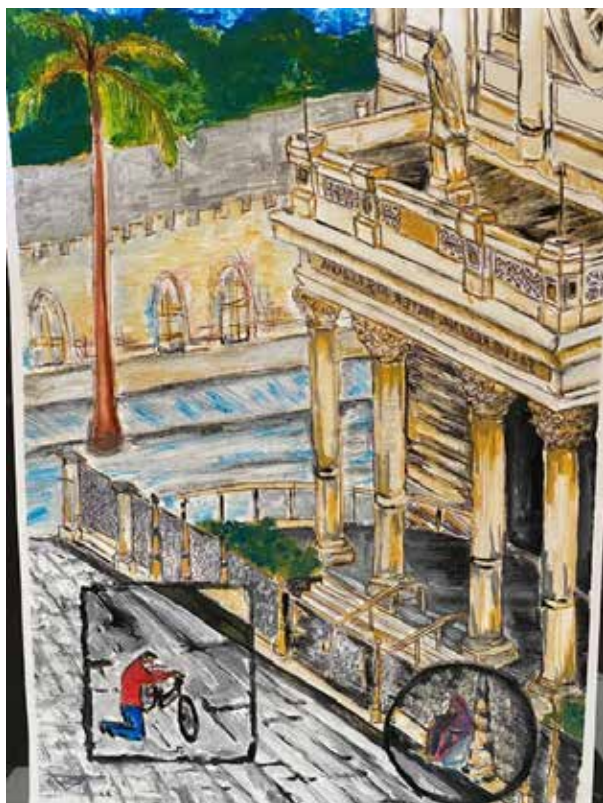


Figura 02 – Pintura do Eixo (2020)

A fé em 2020

Belém do Pará, 21/05/2020.

portanto, uma dimensão que deve ser debatida com os estudantes.

Paulo Freire¹² deixa um grande legado também nessa relação pois se coloca ao lado daqueles que acreditam na “transcendentalidade”¹³ e que crendo não “dicotomizam”¹⁴ a “transcendentalidade da mundalidade”¹⁵. Para Freire, a fé ou crença, interfere na nossa forma de pensar, pois nas palavras dele “eu nunca precisei brigar comigo mesmo para me compreender na fé” (FREIRE, 1997, n.p.). Ao contrário, o autor causou um alvoroço na década de 1970 junto aos jornalistas europeus ao afirmar que “quanto mais eu li Marx, tanto mais eu encontrei uma certa fundamentação objetiva para continuar camarada de Cristo” (FREIRE, 1997, n.p.). Essa afirmação era proveniente das atividades que desenvolvia nas favelas e com os camponeses ao constatar a profunda falta de direito desses povos.

A outra fala que destacamos na fala foi “*eu encontrei um morador de rua, que pelo que eu tinha notado passou despercebido pela fotografia*”. Nesse trecho significativo foi possível

registrar a invisibilidade dos moradores de rua, que na fotografia original não aparece, mesmo tendo causado bastante comoção. O elemento de contradição presente com a ampliação da imagem fica perceptível com destaque para os sujeitos invisíveis na sociedade, os quais Freire (1999) trata como os esfarrapados do mundo.

No trabalho do estudante foi possível trazer para imagem a contradição e apresentar elementos fundamentais para o debate que também estão presentes na pintura anterior: a classe, as desigualdades sociais e a importância desse debate para arte e política. Por fim, outra fala significativa dessa obra foi “*a gente fez essa composição, com diversas técnicas aí com acrílica, com Aquarela caneta ponta fina*”, que se refere as técnicas utilizadas para trabalhar com a pintura, recursos materiais que podem ser problematizados para a construção do expressionismo no século XXI. E para concluir a trilogia encomendamos uma obra que representasse a saúde pública no Brasil.

A CRISE SANITÁRIA EM 2020

Ao iniciarmos essa trilogia, pensamos em temáticas que pudessem representar pelo menos 3(três) áreas que estavam movendo o consciente coletivo na pandemia da Covid-19, pelo nosso olhar de educadora. São elas: a Educação, a religiosidade e a saúde. Assim, solicitamos que o estudante pintasse algo referente à temática saúde para encerrar a trilogia e propomos um protesto político com alta repercussão na imprensa nacional brasileira.

A terceira foi aquela *imagem muito icônica dos apoiadores do governo Bolsonaro*, que foram para a frente do Palácio da Alvorada, *a maioria sem máscaras, né?* Empunhando a bandeira do Brasil e *repetindo aqueles palavreados declaradamente fascistas, que nós estamos acostumados*. E tiveram alguns profissionais da saúde, que acabaram tendo representatividade, se representando, né? Como oposição aos manifestantes bolsonaristas, essa imagem também ficou bastante conhecida nas redes sociais. De bolsonaristas ameaçando os profissionais da saúde e eles empunhando as cruces nos peitos. Cada um com uma cruz no peito. E essa representação. *Eu reproduzi essa imagem também através da pintura, sem muitas modificações mesmo, só reprodução da imagem*. E essa foi a única pintura que eu enviei pelo correio para professora porque eu não estava mais em Belém, tinha ido para Santa Catarina, estava em Florianópolis. Em plena quarentena eu resolvi viajar, foi isso mesmo que aconteceu... aproveitei

que as passagens estavam baratas e fui para Santa Catarina. E aí estava completa trilogia, né? A primeira sobre educação em 2020. A segunda sobre a fé em 2020. E a terceira sobre a crise sanitária (NOGUEIRA, 14/09/2020, grifo nosso).

Essa imagem é fruto do protesto e ato político realizado pelos profissionais de saúde na Praça dos Três Poderes (Figura 03), em Brasília, realizado no dia 01 de maio de 2020, organizado pelo Sindicato dos Enfermeiros e que previa um protesto pacífico, com profissionais empunhando crucifixo, representando as vidas perdidas de todos os profissionais da saúde.

No entanto, apoiadores do atual presidente da república que faziam manifestação no mesmo local entram em conflito com as enfermeiras, realizando agressões verbais¹⁶. As falas significativas foram *“imagem muito icônica dos apoiadores do governo Bolsonaro”*, pois naquele momento eram constantes as ações desses apoiadores nas ruas em Brasília. Na sequência, destacamos a fala *“repetindo aqueles palavreados declaradamente fascistas, que nós estamos acostumados”*. A partir desse trecho, nota-se um elemento de profunda análise a partir da Abordagem temática Freireana, primeiro por representar as atitudes do governo atual e segundo pela expressão *“já estamos acostumados”*. Ainda que as ações fascistas do governo atual sejam recorrentes, não podemos nos “acostumar” com essas ações, uma vez que Para Freire (1997¹⁷) nós não podemos nos acomodar diante das injustiças cometidas no mundo.

Sobre a fala *“Eu reproduzi essa imagem também através da pintura, sem muitas modificações mesmo, só reprodução da imagem”*, por mais que seja uma reprodução é a forma que encontramos para que tanto o estudante-artista pudesse refletir sobre o momento vivido, analisando seu ser e estar no mundo como ser inconcluso em busca constante de ser mais (FREIRE, 1999).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trilogia Arte e Política em diálogo na Amazônia nos possibilitou uma aproximação maior entre educadora e educando e nos desafiou a construir esse estudo a partir das concepções freireanas e nos desafiar a continuar a relação dialógica e dialética com os estudantes do Curso de Artes

Visuais, sejam da Licenciatura ou do Bacharelado. Conforme apontamos no início desse texto. Esse artigo localiza-se no âmbito de nossas análises sobre a Formação de Professores na perspectiva crítica emancipadora que propõe aliar a formação de professores ao debate político da educação: a crítica social.

A educação como um campo político, ou seja, espaço de disputa hegemônica para se definir ações e direções, pode ser entendida como uma política pública social. A compreensão de políticas públicas se refere ao “Estado em ação” e a de políticas sociais à ação do Estado que determina o padrão de proteção social, voltadas para diminuição das desigualdades estruturais (SILVA, 2018, p. 338).

Essa relação somente é possível quando proporcionamos aos estudantes entrar em contato com o debate da realidade e estarem em movimento, com a realidade, diante das ações que o Estado demanda no âmbito das políticas públicas. A relação de poder e a possibilidade de formar artistas e professores na Amazônia a partir de uma perspectiva crítica, é uma disputa que se dá inclusive no âmbito curricular, pois há conteúdos que estão previamente selecionados e precisam ser ministrados como forma de “cumprir o conteúdo”. Percebe-se que com o estudante do curso de Artes Visuais é possível prever uma série de competências profissionais que estão no âmbito da técnica de aprendizagem e são fundamentais, porém os debates em torno da diversidade e das políticas públicas podem e devem ser trabalhados voltando-se a realidade concreta.

A partir da compreensão da obra de Paulo Freire, as falas significativas extraídas do trabalho realizado nos sugere um universo vocabular diversificado a partir do qual pode vir a surgir temas geradores, como: dinheiro e lucro, na relação capital trabalho; fé, na relação com as questões referentes à transcendentalidade; conformismo - rebeldia, na relação em torno das políticas públicas. Salientamos que os temas geradores não podem ser algo pré-determinado por apenas um lado do processo ensino-aprendizagem - a do educador.

Em verdade o conceito de “tema gerador” não é uma criação arbitrária, ou uma hipótese de trabalho que deve ser comprovada. Se o “tema gerador” fosse uma hipótese que deve ser comprovada, a investigação, primeiramente, não seria em torno dele, mas da sua existência ou não (FREIRE, 1999, p. 88).



Figura 03 – Pintura do Eixo (2020)

A fé em 2020

Florianópolis – Santa Catarina, 19/07/2020.

Ainda que a Abordagem Temática Freireana seja pouco utilizada na Educação ainda ou na Arte, uma vez que, mesmo com todo o legado de Paulo Freire, muitos professores se apropriam apenas de frases feitas, podemos concluir que é possível sua utilização de forma mais densa e profunda com estudantes em formação na Educação Superior. Dessa forma, neste ano que iniciamos a comemoração do Centenário de Paulo Freire, há muitos desafios e possibilidades para se explorar diante do tamanho do legado do autor.

Nosso objetivo inicial com a construção do trabalho seria manter o estudante isolado realizando atividades que pudessem levar à reflexão sobre o contexto vivido. Isso foi alcançado e, além disso, temos agora um material didático, construído a partir da relação ensino-aprendizado, por educando e educadora, no período da pandemia, e que

será utilizado ocasião oportuna quando do retorno às aulas presenciais. A partir disso, será possível retomar esse momento da história vivida em nossa contemporaneidade na Amazônia, no Brasil e no mundo.

NOTAS

1. Paulo Freire nasceu em Recife, em 19 de setembro de 1921, e faleceu em 02 de maio de 1997. Para uma compressão de seu legado, indicamos a leitura de Beisegel (2010).
2. O Educador Paulo Freire foi declarado Patrono da Educação Brasileira através da Lei nº 12.612, de 13 de abril de 2012.
3. Nossa compreensão em relação à Práxis se dá a partir dos fundamentos de Vázquez (2011).

4. Trilogia nesse contexto aplica-se a um grupo de três obras que previamente foram pensadas como resultado final da relação ensino-aprendizagem.

5. Ver notícia disponível no sítio da Assembleia Legislativa do Estado do Pará, disponível em <https://www.alepa.pa.gov.br/noticia/3959/>

6. Recurso que permite enviar mensagens para todos os contatos do seu telefone.

7. Para conhecer melhor o trabalho do estudante acessar via aplicativo *Instagram* com o nome @pinturadoeixo

8. O diálogo foi realizado dia 14/09/2020 quando, devido o distanciamento social, solicitamos que o estudante falasse sobre a obra produzida e será identificado como Nogueira, seu último nome.

9. No Brasil o ENEM - Exame Nacional do Ensino Médio é uma criada em 1998 para acesso dos estudantes na Educação Superior.

10. Ver <https://parawebnews.com/foto-de-homem-de-joelhos-na-frente-da-basilica-de-nazare-viraliza-nas-redes-sociais/>

11. Para saber mais sobre a festividade sugerimos a leitura de http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_Cirio_m.pdf e o website <https://www.ciriodenazare.com.br/>

12. Fala encontrada em sua última entrevista para a jornalista Luciana Burlamaqui, em 17 de abril de 1997, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UI90heSRYfE>

13. Expressão utilizada por Paulo Freire para dizer que acreditam que o ser humano tem necessidade de se relacionar com sua espiritualidade.

14. Expressão utilizada por Paulo Freire que não se separam e excluem.

15. A expressão é utilizada por Paulo Freire quando se refere à relação espiritual e humana.

16. O atual presidente da república do Brasil é consequência do golpe político-jurídico-midiático. O termo golpe jurídico-político-midiático foi retirado da análise de conjuntura realizada pelo prof. Dr. Luís Carlos Freitas, no dia 01/11/2016, na Universidade de Brasília, Campus Planaltina. E nos acompanha nas análises de discurso crítico da realidade política.

17. Falas de sua última entrevista em 17 de abril de 1997, para a jornalista Luciana Burlamaqui.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT BRITO, Márcia Mariana; DOS SANTOS, Jenijunio. A privatização da educação superior brasileira e a formação de professores na perspectiva crítica emancipadora. **Debates em Educación Superior: Sistemas de Evaluaciones**, Buenos Aires, p. 25-46, 2019.

BEISIEGEL, Celso de Rui. **Paulo Freire** / Celso de Rui Beisiegel. - Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

BRASIL. Lei 11.645/2011. Altera a LDB 9394/96 e inclui no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". **Diário Oficial da União**: Brasília, DF, p. 1, 11 mar. 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm Acesso em: 20 jun. 2020.

FREIRE, Paulo. Última entrevista de Paulo Freire. [Entrevista concedida a Luciana Burlamaqui]. **YouTube**, 17 abril de 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UI90heSRYfE>. Acesso em: 02 set. 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

SILVA, Kátia Augusta Pinheiro Cordeiro Curado. Epistemologia da Práxis na formação de professores: perspectiva crítico emancipadora. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 36, n. 1, 2018, p. 330-350.

VAN DIJK, Teun A. (org.). **Discurso e Poder**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2015.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanches. **Filosofia da Práxis**. 2 ed. Buenos Aires: Congresso Latinoamericano de Ciências Sociales - Clacso.: São Paulo: Expressão Popular, 2011.

SOBRE A AUTORA

Márcia Mariana Bittencourt Brito é professora da Faculdade de Artes Visuais/UFPA e do Programa de Pós-graduação em Artes/PPGARTES/UFPA. Doutorado em Educação (UnB). Mestre em Educação (UFPA). Especialista em Educação Superior. Graduada em Pedagogia (UFPA). Tem experiência na Docência e Gestão da Educação Superior (Direção, Supervisão e Coordenação) e Docência e Gestão da Educação Básica e na Formação de Professores. Pesquisa Formação de Professores, Educação do Campo, Educação Superior, Políticas Públicas e Políticas Afirmativas. Membro da Rede Universitas/Br. Coordenadora do Grupo de Estudo e Pesquisa em Arte, Cultura e Interdisciplinaridade na Amazônia - CABANA, atualmente exerce a Função de Secretária Municipal de Educação de Belém do Pará. E-mail: marciabit@ufpa.br

“EU PRECISO POR O CORPO NA RUA”: ARTE, MEDO E DISPUTA NAS ELEIÇÕES PRESIDENCIAIS DE 2018 EM BELÉM (PA)¹

Inácio dos Santos Saldanha
UEPA

Resumo

Este artigo tem como objetivo de analisar os processos políticos e históricos acionados pelo movimento artístico das drags themônias, através de uma observação participante da quarta NoiteSuja de Bolsa, festa realizada na sede do Grupo de Mulheres Prostitutas do Pará (GEMPAC) durante período eleitoral de 2018. O evento dividiu os espaços da cidade de Belém com a Festa da Chiquita e o Círio de Nazaré, expressando disputas e conexões políticas relacionadas ao medo e à ocupação dos espaços públicos por pessoas LGBTI+, particularmente com a eleição iminente de Jair Messias Bolsonaro para a presidência do Brasil. Aproximo o conceito desenvolvido pelas themônias de *megazord* com o de multidões *queer* de Paul Preciado, de forma a iluminar a relação ainda pouco estudada em sua literatura das artistas com o seu público.

Palavras-chave:

Gênero e sexualidade; Medo; Drag Queens; Themônias; Eleições de 2018.

INTRODUÇÃO

Nas eleições presidenciais brasileiras de 2018, o candidato Jair Messias Bolsonaro (Partido Social Liberal) saiu vitorioso do primeiro e do segundo turnos. Durante a campanha, já notabilizado por declarações homofóbicas, misóginas, racistas² e mesmo simpáticas a ditaduras, chegou a desculpar-se por suas falas em entrevista, mas permaneceu investindo em discursos de orientação fascista de combate a inimigos internos no país (QUERINO, 2018; LIONÇO, 2020). Usando o instrumento retórico da “ideologia de gênero”, Bolsonaro reforçava que os “cidadãos de bem” deveriam se defender de uma ameaça

Abstract

This article aims to analyze the political and historical processes mobilized by the artistic movement of the drag themônias, through a participant observation of the fourth NoiteSuja de Bolsa party, that happened that in the headquarter of GEMPAC (Prostitute Women Group of Pará) during the election period in October 2018. The event shared the spaces of Belém with Festa da Chiquita and Círio de Nazaré, expressing the political disputes and connections related to fear and public spaces occupation by LGBTI+ people, particularly with the imminent election of Jair Messias Bolsonaro as President of Brazil. I relate the megazord concept developed by the themônias to queer multitudes concept by Paul Preciado, to illuminate the still poorly studied in their literature relation between the artists and their audience.

Keywords:

Gender and sexuality; Fear; Drag Queens; Themônias; 2018 Elections.

moral representada, dentre outras, pelas pautas feministas e LGBTI+³ (BULGARELLI, 2020).

Não à toa, o período de campanha dessas eleições foi marcado por um clima de brigas, ameaças e acusações, provocando também iniciativas de resistência declarada de grupos LGBTI+ de diversas formas, nas diferentes regiões do país. Eu analisarei neste artigo, com base em uma etnografia realizada na época, uma dessas iniciativas de forte cunho político, que teve lugar em Belém do Pará: uma festa. A NoiteSuja de Bolsa, realizada no dia 13 de outubro de 2018, entre o primeiro e o segundo turnos das eleições presidenciais, foi organizada e protagonizada

por artistas drags. A drag queen, inicialmente, seria uma forma múltipla de performance em que artistas desenvolvem personas em cima de reconfigurações de papéis de gênero. Porém, existem diferentes segmentos e desdobramentos para essa arte, e um deles, as drags themônias, é um fenômeno local que se desenvolveu em torno das edições anteriores dessa festa.

O meu interesse original na NoiteSuja de Bolsa estava no seu esforço de se incorporar à programação do Círio de Nazaré, um conjunto de romarias católicas realizadas em Belém desde o século XVIII, em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré. A festa teria como espaço a sede do GEMPAC (o Grupo de Mulheres Prostitutas do Pará), e seguiria em cortejo pelas ruas da cidade logo após a passagem de uma procissão noturna do Círio, rumo à Festa da Chiquita, uma festividade de pessoas LGBTI+ da periferia de Belém que se consolidou (surpreendentemente) como uma contraparte importante do Círio desde a década de 1970, em pleno centro da cidade. Essa comunhão de tantos elementos já parecia oferecer um material muito rico, mas a observação fez-me deparar com mais um. Uma semana depois do primeiro turno das eleições do qual Jair Bolsonaro saiu favorito, e duas semanas antes do segundo turno, a NoiteSuja de Bolsa foi tomada pelo pesado clima eleitoral. A possibilidade da eleição de um presidente que já se posicionava contra as pessoas LGBTI+ provocava temor, ainda que a vida no país já fosse perigosa para muitas dessas pessoas.

Por isso, o objetivo final deste trabalho será entender as sensações e mobilizações do medo através desse evento tão complexo, destacando as semelhanças e diferenças nas experiências da artista e do frequentador. Para tanto, uso a observação que empreendi do início ao fim da festa, notícias da época e três entrevistas que realizei nas semanas seguintes: uma com um organizador da festa, uma com um jovem que foi como frequentador e outra com uma das drags que se apresentou na ocasião. Nas próximas páginas, situo as drags themônias e suas construções da arte drag em uma rápida genealogia da montagem (termo usado por drag queens e transformistas localmente para se referir ao processo de se preparar para uma apresentação) em Belém do Pará, apresento o sentimento de medo presente

entre pessoas LGBTI+ durante o período eleitoral de 2018 com a iminente eleição de Jair Bolsonaro, e, por fim, descrevo e analiso o evento dentro do GEMPAC e nas ruas, rumo à Festa da Chiquita. Acrescento, no corpo do texto, um mapa do trajeto do cortejo e duas ilustrações de momentos que considero importantes.

Foram importantes, de forma convergente, as observações de Anna Paula Vencato (2002, p. 61) sobre o sentido coletivo e territorial da arte drag, e as reflexões cuidadosas de Sara Ahmed (2004) sobre o medo como motor político de posicionamento de sujeitos e de disputa pela mobilidade dos corpos. De forma mais abrangente, essas questões já foram situadas e exploradas na cidade de Belém pela pesquisa de Juliano Bentes (2020), sobre a subjetividade coletiva e a territorialidade física e simbólica das drags themônias, uma referência fundamental. Observando a NoiteSuja de Bolsa de 2018, dei atenção a elementos que ainda me pareciam pouco claros na produção existente sobre o movimento: as relações com o medo e com o público (aqui, em um caso bem específico).

Ponderei muito sobre a inclusão de uma genealogia introdutória da montagem na cidade de Belém, que culmina com o movimento das themônias. Afinal, julguei que seria proveitoso para elucidar algumas conexões básicas sobre as themônias e outros grupos locais e nacionais, e mostrar que a arte de se montar é uma constante construção de sentidos, para depois pensar em suas contradições e olhar para um momento tão específico.

Embora tenha sido empreendido como uma observação participante, este estudo olha para o tempo dos eventos já com uma certa distância. Por questões pessoais, precisei abandonar o projeto na época, mas o recupero agora percebendo a importância das informações e reflexões aqui contidas, uma vez que o temor pré-Bolsonaro foi um processo profundo, mas atualmente é pouco lembrado, comentado ou estudado. Este é um dos primeiros trabalhos científicos escritos sobre o movimento artístico das themônias que não foi desenvolvido por uma delas, ou ao menos em que a pessoa por trás da pesquisa não se tornou uma themônia. Preciso esclarecer, antes de prosseguir, que minha aproximação com esse tema se deu de forma mais prolongada através das

relações próximas que tenho, não apenas com as artistas e seus espaços, mas também com outras pessoas que frequentavam seus eventos. Essa proximidade me permitiu perceber elementos importantes, mas que foram desenvolvidos aqui graças também à distância relativa entre nós.

Meu distanciamento relativo neste texto, então, não tem qualquer relação com pretensões de autoridade científica, mas sim reflete (paradoxalmente) os efeitos da minha aproximação real enquanto nativo, e os estranhamentos que desenvolvi através de um contato mais longo e profundo com as themônias. Compartilhei, portanto, de suas práticas de sentido, e as preocupações analíticas que exploro aqui são situadas nessa posição - para usar os termos de Donna Haraway (1995). Em um debate recente realizado entre algumas drags themônias sobre o fenômeno de articulação científica de seus conceitos e experiências, Juliano Bentes afirmou que elas escrevem sempre sobre o que elas próprias não são, por ser um movimento plural e em constante (in)definição (THEMÔNIAS, 2020). Considerando isso, eu escrevo ciente de que as interpretações aqui contidas se tornarão datadas e limitadas em pouco tempo, e acabam também se incluindo nessa sua descrição.

DEMÔNIAS AMAZÔNICAS

As primeiras fases da montagem em Belém do Pará ainda são pouco precisas e carecem de mais estudos. A década de 1960 viu o surgimento do Lapinha, um restaurante e casa noturna que ajudaria a consolidar os shows de transformistas na capital paraense (BENTES, 2020). A partir dos anos 1980, o chamado circuito GLS, conjunto de bares e boates voltados para o público homossexual, se desenvolveria com mais vigor nos bairros centrais. Concursos de transformistas como o Miss Pará Gay, o Beleza Negra Gay e o Miss Universo Gay seriam fundamentais para o amadurecimento dessa sociabilidade LGBTI+ na capital paraense (GONÇALVES, 1989; SANTOS, 2019; OLIVEIRA, 2012). José Luiz Franco (2018) registra que o próprio Movimento Homossexual de Belém, embrião do movimento LGBTI+ local da atualidade, surgiria após Jacques Chanel, a vencedora do Beleza Gay, aproveitar a ocasião para clamar contra a onda de assassinatos de gays e travestis no centro da cidade, em 1990.

A etnografia de Izabela Jatene de Souza (1997) e as fotografias de Orlando Maneschy (OLIVEIRA, 2012) capturaram a formação da cena drag local nos meados da década de 90. Nesse momento, chamam a atenção para o sentimento de comunidade e o alcance de público em artistas como Marlene Dietrich e Babeth Taylor, esta última com sua Banda Bagaço. É quando se dá a diferenciação gradual, mas jamais definitiva, entre o aspecto clássico da transformista e a ousadia da drag queen. Em entrevista para Juliano Bentes, Sarah de Montserrat falou sobre essa diferenciação:

A diferença da transformista para a Drag Queen está principalmente nas questões visuais, hoje a drag, o que é a drag? É uma mulher exuberante, uma rainha exagerada. E o transformista não, o transformista tem aquela essência mais nostálgica [...], ele ressaltava e homenageava as grandes divas [...]. Quando surgiu esse segmento de Drag Queens, pra mim [...] elas eram loucas, elas jogavam sangue, se batiam, se quebravam, se jogavam lá de cima, isso tudo foi muito estranho [...]. São segmentos que nunca deixaram de andar juntos [...]. Eu nunca consegui perder essa essência [transformista]. Eu só me adapto (MONTSERRAT, 2017, apud BENTES, 2020, p. 55).

Já a Festa da Chiquita, segundo Silva Filho (2014), tem origem em um bloco carnavalesco que acabou por se inserir na programação do Círio de Nazaré no fim da década de 1970. Frequentada e organizada por pessoas LGBTI+, principalmente após passar para o comando do cantor Elói Iglesias (que se apresenta montado), a Chiquita consolidou-se como uma celebração profana profundamente relacionada ao Círio, dando palco para apresentações de drag queens e para a presença das travestis logo após a passagem de uma das romarias pela Praça da República de Belém. Embora o evento tenha chegado a ser incluído no processo de tombamento do Círio de Nazaré como patrimônio cultural imaterial brasileiro, ainda existe uma resistência para o seu reconhecimento. Tem sido atribuída à Festa da Chiquita, anterior às primeiras paradas do orgulho do Brasil (na década de 1990), uma enorme importância como referência particular da luta contra-normativa na Amazônia. Recentemente, tornou-se também um sinônimo de disputa dos espaços públicos centrais por travestis e demais pessoas LGBTI+ da periferia, o que a faz perder muito de seus frequentadores originais.

Se a montagem em Belém vem acompanhando as transformações da cidade, a década de 2010 lhe traria novas possibilidades. A popularização mundial da arte drag através do programa estadunidense *RuPaul's Drag Race*, o acirramento e aprofundamento das discussões políticas em torno do gênero e da sexualidade no Brasil, e o definitivo avanço do acesso à internet na Amazônia fertilizaram o campo para um movimento de experimentação e politização da drag em escala local. As autodenominadas drags demônias, nome também estilizado como “themônias”, se desenvolveram a partir da experiência coletiva de afeto e experimentação artística da festa NoiteSuja, criada em 12 de dezembro de 2014 pelos produtores Maruzo Costa e Matheus Aguiar, aos quais se somaria Diel Bentes.

O grupo se notabilizou na cidade, inicialmente, pelas montagens consideradas feias e malfeitas. Embora a relação com os padrões estéticos internacionais da drag seja de uma distância ambivalente, a identidade artística das themônias alcançou reconhecimento com a experimentação estética carregada de elementos regionais. O uso de lixo, papel, plantas, objetos, uniformes de trabalhadores e outros elementos inusitados nas montagens, na pintura corporal, nos repertórios musicados ou declamados das performances e na elaboração de registros e reflexões gráficas, escritas e audiovisuais. São dignos de nota o filme documentário de Allyster Fagundes (2016) sobre a NoiteSuja em via de desenvolvimento da identidade themônia, e a Revista Themônia, lançada com um *Manifesto Themoníaco*, em que Sarita e Flores Astrais (2020) convidam para uma mobilização cultural e política revolucionária das artes no Pará.

A NoiteSuja foi inicialmente um *Halloween* fora de época, com uma batalha de dublagem. A partir daí, a festa/produtora lançaria a proposta de

uma noite feita *por artistas, para artistas*, onde a montagem seria livre de arquétipos. Muito influenciados pela cultura club kid dos anos 1980 e pela larga cultura regional, o Noite Suja ao longo dos anos alimentou a cena drag local e criou uma grande comunidade que, hoje, se autodenomina “demônias”. O que começou com uma piada frequente de cumprimento, pois ao se verem, na porta das festas ou nos bares, as artistas se saúdam com elogios como “olha, tá linda, parece

um demônio” (fazendo relação direta ao demônio cristão, algo feio e desprezível). As artistas adotaram o nome de “drags demônias” por muitas vezes não se importarem em fazer maquiagens “feias” e que causem desconforto nas pessoas, pois seus corpos em fuga dos padrões já o faziam naturalmente⁴ (BENTES, 2020, p. 61-62, grifo meu).

Essa ênfase na experiência dos artistas é uma das principais características das reflexões que as themônias têm levantado nos últimos anos, fora ou dentro dos círculos acadêmicos. Nestes últimos espaços, é muito difundida atualmente a interpretação que a teórica estadunidense Judith Butler (2019) fez de que a drag não seria uma prática necessariamente subversiva, por desnaturalizar e reificar simultaneamente as normas heterossexuais de gênero. A própria polêmica entre as vertentes feministas, examinada por Butler, das visões da drag como uma apropriação da feminilidade e como uma subversão do gênero concentra-se principalmente no homem cisgênero gay enquanto drag queen, a concepção mais difundida dessa arte (NEWTON, 1979). Mas as experiências com a drag, como vemos no movimento das themônias, vai para muito além disso, e elas próprias passaram a tomar partido nessa discussão.

Larissa Latif (2016) elaborou a sua própria composição narrativa teórica de sua drag-ciborgue Lindoneia, “pilhando, roubando e se apropriando” de conceitos. Da mesma forma, Gabriel Luz da Cunha (2018) apresentou como uma descolonização do corpo-território (invadido pelas hordas do heterocapitalismo) o seu processo de montagemonxtraçãothemonização enquanto Sarita Themônia, marcado pelo uso do lixo e da desumanização de sua figura. Elementos que apontadamente passaram despercebidos pela análise de Butler, como a raça, a marginalização colonial do capitalismo e a ([des]re)construção de corpos cis e trans fora do momento da performance (PRECIADO, 2014, p. 91-94), entraram no centro das discussões das themônias. O aspecto da diferença regional, por si só, tem sido muito importante para a afirmação da identidade das themônias, desde seus processos práticos de montagem até suas formas de trabalhar com o pensamento acadêmico.

Juliano Bentes (2020), a Luna Skyssime, inverteu a ordem dos conceitos internacionais e

afirmou que a drag vem sofrendo um processo mundial de desdemonização nas últimas décadas, com a imposição de um padrão estético normativo *mainstream*. O trabalho de Bentes, não apenas a primeira dissertação de mestrado metalinguística de uma drag themônia, tornou-se também o primeiro livro escrito por uma drag e sobre drags na região.

Outro aspecto importante é a formação do *megazord*,

exatamente como o Megazord da série Power Rangers, quando todos se reúnem e formam um robô gigante, capaz de destruir qualquer inimigo. O megazord das demônias é quando todas se encontram, tornando-se um conglomerado só, ganhando mais forças para enfrentar a rua e o que ela proporciona. Frequentemente acionado em situações de intervenção urbana como a Carnevale ou o ITAkaralho [...]⁵ através de gritos agudos que, em certo tom, se tornaram uma linguagem própria, conhecida entre as artistas como hierogritos (BENTES, 2020, p. 114).

Referências ao programa televisivo Power Rangers em categorias êmicas de drag queens também foram encontradas no Sudeste do país, onde o verbo “morfar” eventualmente substitui “montar-se” (MASCARENHAS NETO, 2020). Ao que parece, essa apropriação sempre tem um tom lúdico, sem que seja ignorada a caracterização marcial da série, visto pelas artistas dessa geração como uma referência da infância. O *megazord* das themônias, um corpo estranho, coletivo e dissidente que invade a cidade, é semelhante ao “monstro sexual” chamado pelo filósofo Paul B. Preciado (2010) de multidão *queer*, pensado sobre certos movimentos radicais da França e dos Estados Unidos. Aqui, o monstro é um todo sem coerência uniforme, em que as diferenças entre seus componentes são valorizadas. Para Preciado, o corpo das multidões *queer* se manifesta, dentre outras coisas, pelo agrupamento supra identitário, contra normativo e desnaturalizador em razão de uma “desterritorialização” de categorias estáveis de gênero e sexualidade. A forma como as themônias pensam sua identidade coletiva como em constante (in)definição tende a valorizar contradições em relação ao que elas entendem como uma arte drag normativa, especialmente em termos de raça, região e

estética, como pano de fundo de uma oposição política à cisheteronormatividade (expressão usada por elas). É um raciocínio que encontramos facilmente nas palavras de Sarita (CUNHA, 2018) e Simone (AGUIAR, 2018).

Seja como “desterritorialização” ou como “themonização”, este movimento artístico se insere em um conjunto global de críticas contemporâneas à normalização interna do mundo LGBTI+ em suas práticas. As multidões *queer* de Preciado ecoam aqui através de suas experiências com a desfiguração humana, as mulheres cisgênero sendo drag queens e drag kings, a atuação de artistas trans binárias e não-binárias, drags “mudas”, gordas, barbadas e/ou peludas ou os temas das existências viadas, negras e sapatões, mas principalmente a ocupação de espaços para além das boates. Não é por acaso que algumas das themônias se apresentam enquanto *drag queer*. Como vimos, o movimento surge de uma conjunção de processos políticos e históricos e ganha forma ao longo de seus anos de atuação, e características que se tornaram marcantes, como as drag queens de mulheres cis, passaram a fazer sentido como tal através de tensões e disputas travadas no interior do movimento e com o seu público. Internamente, essas tendências coletivas de subversão da arte e da identidade foi possível através das relações de afeto, elemento desconsiderado por Preciado na descrição de suas multidões. O suporte afetivo e material mútuo e a inspiração política e estética também mútua, aos quais as themônias chamam de *retroalimentação*, possibilitariam a formação e a ampliação do *megazord* em suas incursões.

Todo esse destaque dado à perspectiva da artista e sua posição de narradora e teorizadora do movimento, porém, têm deixado sobrar pouca atenção à experiência de quem assiste, e às relações entre a performance da drag themônia e o seu público. Este trabalho pretende ajudar a clarear essa questão, junto ao debate desenvolvido academicamente por elas. O *megazord* é, como vimos, constituído pelas relações de afeto e união das próprias themônias, e de artistas e profissionais de outras áreas que atuam com elas, como no design gráfico, na fotografia, na performance, na música, no empresariado de espaços festivos e no jornalismo.

Mesmo que o segmento artístico coletivo tenha ganhado certa independência com relação à NoiteSuja, os eventos da produtora continuam sendo centrais e através deles podemos perceber muitas dessas relações que têm sido menos exploradas. Seguindo a genealogia da arte drag na cidade de Belém, a festa permanece preferindo as boates como espaço. Porém, Matheus Aguiar⁶, um dos seus criadores, afirmou-me que a NoiteSuja é mais do que uma festa comercial (“não que seja ruim ser uma festa comercial”). Ela não transitará apenas entre diversos espaços (se reinventando e se desdobrando nas paisagens de teatros, centros culturais, praças, ruas, mercados, parques de diversão, *shopping centers*, universidades e eventos *online*), mas também pelos limites entre o que seria uma festa voltada para o mercado em espaços fechados (como nas boates), transformando-se em uma manifestação política de ocupação da cidade. O aspecto subversivo da territorialidade, como notou Juliano Bentes (2020), é um dos principais traços de identificação das drags themônias.

Porém, transitando por espaços de acesso limitado como as boates do centro de Belém, a NoiteSuja construiu um público com perfil em grande parte semelhante ao das demais festas dedicadas ao público LGBTI+. Existem observações pertinentes nesta cidade de que o perfil dessas boates e de suas festas define seu público através de exclusões baseadas em raça, classe, gênero e periferização (CHAGAS, 2018). Para Matheus, a NoiteSuja de Bolsa, com seu trajeto anual rumo à Festa da Chiquita, seria um esforço de aproximar-se dos públicos que normalmente não são alcançados nas boates, em particular as travestis. Uma edição *pocket* da festa (daí o nome “de bolso”, que, convertido para o feminino, ganha um duplo sentido), a NoiteSuja de Bolsa é realizada desde 2015 em meio a programação do Círio de Nazaré. Suas primeiras edições foram realizadas no Casulo Cultural, um centro cultural independente no bairro da Campina, e de lá seguiam em cortejo para a Praça da República, ocupada pela Festa da Chiquita logo após a passagem da trasladação, a procissão noturna do Círio. Em 2018, após o fechamento do Casulo como espaço físico, a NoiteSuja de Bolsa seria realizada na sede do GEMPAC, também no bairro da Campina (Mapa 1).



Mapa 01 – Bairro da Campina.

A CAMINHO DA FESTA

No dia 7 de outubro de 2018, seis dias antes da já então anunciada NoiteSuja de Bolsa, o resultado do primeiro turno das eleições presidenciais levou Fernando Haddad (PT) e Jair Bolsonaro (PSL) ao segundo turno, sendo este último o favorito. O sentimento geral na época prenunciava a transição para um novo capítulo na história de mulheres e pessoas LGBTI+ no Brasil, um possível momento de perseguição generalizada e mesmo um regresso à ditadura. De acordo com uma matéria publicada pela Agência Pública (MACIEL et al. 2018), o acirramento da disputa eleitoral daquele ano levou à realização de pelo menos 70 ataques violentos em todo o país (o levantamento não considerou insultos e ameaças em espaços cibernéticos, ainda mais comuns), apenas nos primeiros 10 dias do mês de outubro, às vésperas do primeiro turno das eleições. De ameaças pronunciadas a agressões físicas graves, ao menos 50 destes ataques foram cometidos por apoiadores de Jair Bolsonaro, sendo muitas de cunho misógino, homofóbico e transfóbico. Essa era a expressão de uma mobilização política de reação conservadora às transformações sociais do país nos anos anteriores, que tinha o elemento central em um discurso combativo de pânico morais, como as das noções de “ideologia de gênero” e de ameaça à “família” (LIONÇO, 2020). Algumas pesquisadoras têm percebido que a violência se tornou um recurso de ampliação do alcance desse discurso para pessoas que até então tinham pouco contato com o bolsonarismo, seja na vitimização de Bolsonaro após sofrer um atentado, seja pela forma como ele mobilizava imagens de guerra em sua própria figura

(CIOCCARI, 2018; PINHEIRO-MACHADO, SCALCO, 2020).

De acordo com outra matéria, dessa vez do El País Brasil (OLIVEIRA, HOFMEISTER, 2018), os ataques provocaram um profundo sentimento de medo entre “gays, negros e indígenas”. Diversas pessoas entrevistadas para essa matéria apontaram o receio diante da possibilidade de serem agredidos ou mesmo assassinados; o texto cita, dentre outros, o exemplo de um casal de mulheres que deixou de andar de mãos dadas na rua por conta do clima tenso das eleições. A recorrência de notícias, reunidas de forma abrangente no site #VítimasDaIntolerância⁷, deve ser compreendida como parte de um conjunto de conflitos ainda maior no cotidiano dos brasileiros; ataques verbais, ameaças e perseguições aumentaram em espaços públicos e privados. Vale lembrar, conforme notícia enumerada neste último site, que o próprio Bolsonaro foi esfaqueado em setembro de 2018, marcando um processo eleitoral regado a imagens e debates violentos.

A violência do debate público se estendia para a arte e a produção de conhecimento. Em agosto de 2017, por exemplo, o fechamento da exposição artística *Queermuseu - cartografias da diferença na arte brasileira em Porto Alegre*, provocou intensa polêmica no país, quando sua abordagem de questões de gênero e diversidade sexual foi entendida como uma apologia perigosa à pedofilia e à zoofilia (FIDELIS, 2018). No mesmo ano, a filósofa Judith Butler foi atacada verbalmente em sua visita ao Brasil, que provocou protestos contra a suposta ameaça intelectual à moral e à família que sua obra representaria (BUTLER, 2017). Em meu campo, as reações a esse processo por parte de sujeitos em grande parte jovens, acostumados a uma temporalidade de conquista de direitos e espaços, passavam pelo medo.

Não encontrei registros de agressões físicas em Belém durante este período, mas a tensão acompanhava aquela do resto do país e relatos de ameaças foram comuns, inclusive no dia da NoiteSuja de Bolsa. Morador da cidade, gay e de orientação política à esquerda, Henrique Santos⁸, de 23 anos, contou-me como se sentiu quando Jair Bolsonaro saiu como favorito do primeiro turno das eleições:

Eu tava um pouco angustiado, porque eu realmente não esperava muitos votos nesse cara no primeiro

turno, então depois que passou o primeiro turno que eu tive mais dimensão do perigo que a gente tava correndo. Eu não tava meio que acreditando que as pessoas iam votar nesse cara e eu lembro que quando eu vi o resultado do primeiro turno, fiquei muito assustado, eu lembro que eu chorei até de medo mesmo, muitas incertezas (HENRIQUE, 2019).

Naquele momento de incertezas, as redes de apoio ganharam uma importância especial para essas pessoas. Henrique compareceu a rodas de conversa em espaços universitários (que, como ele mesmo reconhece, não são acessíveis a todos). O anúncio da NoiteSuja de Bolsa, em uma programação informal do Círio de Nazaré⁹ que coincidia com o tenso período eleitoral, apareceu como uma alternativa para ele e seus amigos.

Como dito acima, a arte tinha o seu lugar nessa disputa, e as próprias drags não estavam imunes ao medo. A retórica de Bolsonaro de que pessoas LGBTI+ estariam entre os inimigos internos do país mobilizava a representação de suas manifestações (artísticas ou não, mas sempre com relação aos seus corpos) como ameaças. Como afirmou Sara Ahmed (2004, p. 69-70), o apontamento de uma ameaça serve para, através do medo, tornar os espaços territórios. Em Belém, a própria identidade themônia já reivindicava o arquétipo da ameaça para si, em um discurso de enfrentamento e de disputa dos espaços. Juliano Bentes percebeu em seu estudo que diversas themônias passaram a se sentir menos seguras ao transitar por espaços e meios de transporte públicos, principalmente quando montadas (o que era encarado por elas como ato político), durante e logo após o período eleitoral de 2018. O medo fez voltar o velho pensamento de muitos espaços não podem ser ocupados com segurança.

Insultos e ameaças, ou simplesmente a ostentação de símbolos bolsonaristas, principalmente após o resultado do primeiro turno, provocava tensão em círculos públicos e domésticos. Mas algo que também transparece no trabalho de Bentes é o esforço de união como forma de fortalecimento entre as themônias. Vítor Nunes¹⁰, por exemplo, viu na NoiteSuja de Bolsa uma oportunidade especial para se apresentar como Dzi Vedette:

Eu tava num nível de estresse altíssimo; aconteceu a primeira situação, eu fiquei malzão no primeiro turno [das eleições presidenciais, no dia 07 de Outubro], “Eu não vou conseguir ficar e casa

esperando esse resultado; eu preciso sair daqui e preciso encontrar algum espaço onde eu possa encontrar os meus, onde eu possa ser quem eu quiser ser, onde eu possa abraçar as pessoas, onde eu possa achar que tudo vai ser possível se a gente estiver junto" (VÍTOR, 2018).

Vítor chegou a ir a uma festa voltada para o público LGBTI+, mas sentiu-se ameaçado quando voltava para sua casa. A rua tornava-se, e era possível imaginar que de forma definitiva, o espaço em que o temor se manifestava. Essa situação o levou a insistir na necessidade que sentia, e que lhe estava sendo ostensivamente negada: "Eu preciso pôr o corpo na rua". A NoiteSuja de Bolsa, ambientando-se no GEMPAC e saindo em cortejo pelas ruas do centro de Belém, seria convenientemente um ato de resistência no acirramento da disputa pela cidade entre pessoas LGBTI+ e os grupos conservadores em pleno fortalecimento. Para Vítor, o evento apareceu como uma nova chance de se fortalecer:

Aí veio a possibilidade do GEMPAC. Eu achei maravilhoso, porque é um espaço de resistência, é um espaço que subverte totalmente a ideia da moral e dos bons costumes que isolam essa cidade como um todo. Foi o que me fez sentir a necessidade de estar lá, independente de estar performando, independente de estar montado ou não; eu deveria estar ali. Porque, pra mim, seria o momento em que eu poderia olhar pros meus e dizer tipo: "Caralho, eu te amo! Eu tô contigo, tu tá do meu lado; tu tá passando pelas mesmas pressões que eu de uma certa forma"; a gente precisa estar junto nesses momentos, porque é uma forma de acalantar o próprio coração, é uma forma de buscar, encontrar algum meio de sobreviver. "Então eu vou, eu vou muito" (VÍTOR, 2018).

A busca por esse sentimento de grupo e acolhimento levou o artista a assumir alguns riscos. Segundo ele, acompanhado de um amigo, precisou enfrentar o grande engarrafamento provocado pela romaria do Círio, na noite do dia 13, a caminho da sede do GEMPAC. Temendo chegar muito atrasado, teve de descer do carro montado como drag, em trajes de *stripper*, e andar pelas ruas cheias de pedestres e veículos, acompanhado de um amigo: "Foi difícil, porque tava só eu e o meu amigo; eu fiquei muito preocupado, pela minha segurança e pela segurança dele; mas não foi um processo que me impediria". As ruas então ocupadas por famílias cristãs, em pleno acirramento do discurso conservador nas eleições, não reagiram bem à presença deles: "Quase fui atropelado, quase...

[pausa e sorri] jogaram coisas em mim, foi bem *trash* chegar lá. Mas quando eu cheguei lá valeu muito a pena".

FESTA NO GEMPAC

O GEMPAC foi formalizado em 1990 pelas trabalhadoras de uma histórica zona de prostituição conhecida como *quadrilátero do amor*, no bairro da Campina, centro de Belém, sendo uma experiência pioneira na mobilização das mulheres prostitutas no Brasil que remonta à ditadura militar (SARAIVA, 2020). A realização de uma edição da NoiteSuja naquele local provocou entusiasmo, mas não era nada inusitada. Os processos políticos de estigmatização da prostituição e das subjetividades LGBTI+ colocam ambas no lado de baixo de uma mesma hierarquia moral da sexualidade (RUBIN, 2017). Em Belém do Pará, o movimento de mulheres prostitutas e o então movimento homossexual entenderam isso e estabeleceram uma aliança já em seu primeiro ano de existência, quando o GEMPAC apoiou a fundação do Movimento Homossexual de Belém em 1990, tendo atuado juntos na resposta ao HIV/AIDS e na elaboração de políticas públicas (FRANCO, 2018).

A NoiteSuja de Bolsa de 2018, foi entendida rapidamente pelo público como um encontro simbólico entre grupos historicamente marginalizados pelo sistema de gênero e sexualidade, mas que também constituíam suas trajetórias de resistência política na cidade de Belém de formas mais ou menos independentes. A organização da NoiteSuja de Bolsa, então, foi marcada por um esforço de aproximação e negociação entre um grupo que ainda era jovem e outro que já estava consolidado. Mas a aproximação acabaria por não se efetivar como era esperado:

A gente queria muito que as garotas estivessem lá, que elas também mostrassem seu talento de alguma forma, se alguma tocasse, se alguma fizesse alguma coisa poderia se expressar, mas elas têm alguns problemas lá, muitas moram longe, inclusive a Lourdes [Barreto, liderança do GEMPAC], ela não pode estar com a gente no dia que ela mora bem longe em relação ao centro fica bem complicado pra ela e enfim... (MATHEUS, 2018).

A festa foi autorizada e, apesar da ausência quase total das prostitutas no evento, o mero significado do local inspiraria o público e as

drags. Vítor/Dzi Vedette contou-me que a figura das mulheres prostitutas influenciou a concepção de sua performance, em que representaria a objetificação dos corpos no espectro feminino. Sua apresentação seria, dentre outras coisas, uma forma de homenagear aquelas mulheres.

Naquela noite, fui até o local acompanhado pelos membros da Haus of Carão¹¹, cujos membros são, é claro, drags themônias. Naquela mesma semana, seriam atirados ovos contra a casa em que elas moravam durante a madrugada, provavelmente por vizinhos que não aceitavam a presença das drags ali (um ataque como esse jamais ocorrera antes daquelas eleições). Cruzamos o bairro da Campina a pé, em grupo, sem muitos temores. O horário divulgado do evento era às vinte horas da noite, quando as primeiras pessoas começaram a chegar e se aglomerar pelas calçadas, bebendo e conversando. A sede do GEMPAC está localizada na esquina entre a Rua General Gurjão e a Rua Padre Prudêncio, sendo um dentre vários prédios antigos que caracterizam o bairro. Perto dali algumas prostitutas ocupavam seus lugares nas calçadas, mas não à vista do evento.

O temor não deixaria de estar presente quando o evento começou. A sede do GEMPAC era pequena para todas as pessoas presentes (poucas dezenas), e a música e as conversas ocupavam as calçadas na esquina, inclusive com a projeção de videoartes em um muro próximo. A tensão do período eleitoral estava em todas as bocas: brigas de família e casos de agressão eram comentados, e a passagem de veículos pelas ruas deixavam as pessoas alarmadas. Henrique, que pregara um adesivo da campanha de Fernando Haddad no peito, afirmou depois que não deixou de se sentir intimidado com a aproximação de carros e motocicletas pela esquina em que o evento ocorria. Ninguém dançava, o público se sentia vulnerável na rua. Em um cenário como esse, não era possível e nem apropriado que eu portasse um diário de campo.

Dentro da sede, uma exposição fotográfica se misturava com os cartazes das campanhas realizadas pelo GEMPAC nas três décadas anteriores, e um enorme recipiente de cerâmica com banho-de-cheiro¹² repousava próximo à porta, com um estandarte do GEMPAC por de trás. Matheus Aguiar, montado como S1mone, a

drag DJ alienígena, discotecava. Um dos móveis mais notáveis do GEMPAC também estava lá: uma cadeira estofada em forma de pênis com pouco mais de um metro de altura, com uma enorme cabeça rosada e seu porte ereto. Uma mulher gritou “CADÊ AS PUTAS??!” no lado de fora, enquanto algumas das prostitutas vendiam bebidas na entrada da cozinha, no fundo da sede, mas sem aparecer para falar ou participar de outras maneiras da festa. Em um primeiro momento de reviravolta no tom, Sarita Themônia avançou contra um carro em movimento, perseguindo-lhe enquanto gritava que: “SE NOSSA EXISTÊNCIA ESTÁ SOB AMEAÇA, NOSSOS ATOS SERÃO ATENTADOS!!!”. Seus efeitos sobre o ânimo do público duraram pouco.

Com exceção desse episódio, o evento seguiu de forma pouco animada até o começo das apresentações. Neste momento, todos entraram na sede do GEMPAC, apertando-se em um semicírculo pelas paredes e deixando um espaço no centro do pequeno salão para as artistas. As performances se sucederam sem intervalos: Sarita Themônia, Dzi Vedette, Byxa do Mato, Lindoneia, Shayra Brotero, Frescaseh, Dangela do Curió e Flores Astrais. Byxa do Mato (a única que não era drag, saltando apenas de camisola diante das pessoas) e Frescaseh recitaram poemas, e as demais dublaram músicas e dançaram, mas de uma maneira geral, todas as performances estavam carregadas de mensagem políticas (nas músicas ou nos discursos que as seguiam), como gritos de “Ele não!”, lema da oposição a Bolsonaro.

Sarita dublou, dentre outras, “Eu sou passiva, mas meto bala”, funk carioca lançado pela performer e ensaísta Jota Mombaça sob o nome de Mc Katrina¹³ em 2013, convidando as outras drags para dançar com ela. As themônias reuniram-se e fizeram uma festa diante do público, que só assistia. Mombaça (2017), falando sobre esta música, a definiu como uma resposta ao discurso de ódio incitado pelos conservadores religiosos, em que a violência é proclamada como mecanismo de pessoas sistematicamente compreendidas como fracas e inferiores: “Eu sou passiva, mas meto bala/Se tentar tapar meu cu com a sua Bíblia eu meto bala [...] /Sou passiva violenta/Tô armada e meto bala/Essa é uma declaração de guerra das bichas do terceiro mundo!” (MOMBAÇA, 2017).

Dzi Vedette fez um *strip tease* burlesco ao som de uma versão em downtempo de *Oops... I Did It Again*, música de Britney Spears. Encerrou a performance de forma emocionada, apontando para a plateia e repetindo que se reconhecia quando via aquelas pessoas; acrescentou que a empatia era um valor burguês de mais para quem é oprimido. Esta afirmação, conforme me disse depois em entrevista, não se resumiria apenas às pessoas LGBT, mas seria geral, tendo se inspirado em especial na trajetória de luta das mulheres prostitutas daquele lugar.

Ao lembrar de como construiu sua performance, Vítor falou sobre *corpos* que são usados, mas que resistem. Além do termo destacado ter um significado bem aberto, podendo se referir a uma variedade de corpos e grupos não delimitada, trata-se de uma consciência de que boa parte da opressão e da repressão que os presentes sentiam passa pelos seus corpos. Para Vítor, o corpo afeminado, reinventando sua sexualidade e parodiando os valores burgueses, resiste ao rebelar-se contra o controle que ele próprio sofre: “um corpo que é desejado, é um corpo que é fetichizado, mas não é um corpo que é amado”.

A interpretação de Vítor ilumina um sentido subversivo quase sutil na apresentação de Dzi Vedette: segundo ele, ao explorar ao máximo sua sexualidade diante do público, estava sendo também estigmatizado e objetificado através da performance (Figura 1). Ao reproduzir através daquela apresentação o processo que se dá sobre os “corpos afeminados” (homens afeminados, bichas não-binárias, prostitutas e mulheres cis e trans em geral), Dzi Vedette desafiou a naturalidade que seus opressores clamam para si no embate político: “Não é porque eles acham que eles podem nos controlar, só porque eles acham que eles podem nos usar, que a gente não pode usar eles também!” (VÍTOR, 2018).

Uma outra performance com o tom subversivo aparentemente sutil foi a de Lindoneia, drag de Larissa Latif, uma mulher cisgênero, que dublou sua música enquanto girava um enorme guarda-chuva que se confundia com o seu corpo. Sua montagem brincou com os limites entre pessoa e objeto, e entre ser vivo e máquina, tornando-se um ciborque a rodopiar pelo espaço do GEMPAC. O tom alegre da performance sugeriu um sentimento

de liberdade que talvez esteja para além dos limites da categoria humana. Afinal, qual entre as pessoas que assistiam (homens, mulheres, não-binárias, brancas, negras...) era livre?

A performance de Dangela do Curió também foi carregada de humor. Com seus patos de borracha, maquiagem exagerada e nádegas enormes, ela chegou ao ponto de dançar com um dos espectadores, rebolou em sua frente enquanto ele dava tapas em sua bunda. Mas encerrou com um novo tom: “Meu nome é Dangela do Curió, sou da rua do tubão [fez um gesto obsceno]! Venho da periferia, e grito: Ele não!!!”. Já Flores Astrais, artista trans de gênero não binário, estava vestida de vermelho (possível alusão ao comunismo, ao Partido dos Trabalhadores ou à sensualidade, quem saberia?), começou sentada e levantou-se dublando *Música Urbana 2*, na voz de Cássia Eller. Nesse caso, sua montagem não destoava tanto de sua imagem e estilo usuais. Preciso pontuar aqui que os limites entre a artista Flores e a themônia Flores Astrais se definem de forma processual em sua trajetória e desafiam as definições mais populares sobre o que é uma drag (BENTES, 2020).

O público reagia revigorado às performances, das quais a mais alegre e aparentemente despolitizada assumia um sentido subversivo nos corpos afeminados que celebravam e protestavam. O sentimento de medo parecia ter sido dissipado. Vítor lembra do efeito que a performance de Dzi Vedette teve sobre o público, e do efeito que o público teve sobre ele:

As pessoas se deleitaram, as pessoas adoraram. Inclusive eu gostei muito, eu gostei da forma como se deu o processo. Eu gostei de poder catar essas informações, de poder conversar com cada olhar, com cada tensão, com cada animação. Mas, pra além disso, o que mais me importou, na realidade mesmo, foi a possibilidade [...]. Um corpo que é desejado, é um corpo que é fetichizado, mas não é um corpo que é amado, é um corpo que tá ali transparente [...]. De uma certa forma ou de outra, eu tava sendo estigmatizado, até mesmo pela própria performance! Porque há resultados e resultados. E dependentemente de quem viu, de quem escutou falar, de quem absorveu aquele momento, tem as suas opiniões, tem os seus atravessamentos. Uma coisa que a gente não pode negar, é o impacto que todo mundo sentiu (VÍTOR, 2018).

Shayra Brotero dublou a regravação de Rihanna de *Is This Love*, reggae clássico de Bob Marley.



Figura 01 – Dzi Vedette se desnuda diante do público no interior da sede do GEMPAC. Elaborada pelo autor (2020).

Encerrou a performance contando a história dos Dzi Croquettes, grupo teatral que satirizou e subverteu os padrões de gênero no período de repressão moral da ditadura civil-militar brasileira. Shayra chamou atenção para o exemplo histórico de resistência deles artistas, não apenas como artistas, mas como pessoas do vindouro espectro LGBTI+ em um momento hostil. Ficava implícita a ideia de que em breve todos ali poderiam entrar em um momento histórico semelhante, mas que deveriam lutar, como as pessoas que vieram antes delas. Essa fala rompeu os limites entre o *megazord* das themônias e as pessoas que vieram assisti-las, escapando de ambientes de conflito na família, no trabalho e nas ruas; firmava uma identificação entre as artistas e o público ali presente, como integrantes de um grupo comum, enfrentando um inimigo comum.

As themônias na NoiteSuja de Bolsa, afinal, transformaram suas performances em momentos de libertação, consciência histórica e convite para o enfrentamento. Para Henrique, a apresentação mais forte e de impacto mais profundo foi a de

Sarita. A letra da música de Jota Mombaça dublada por ela, em que se ouve que “*si no podemos ser violentas, no es nuestra revolución*” abre espaço para uma interpretação do enfrentamento que vai muito além da resistência ao medo no período eleitoral. De acordo com a própria Mombaça (2017), sua pretendida revolução corresponde a uma descolonização em relação ao racismo e à cisheteronormatividade, a mesma que Sarita (CUNHA, 2018) vê no ato imediato da montagem. As themônias, de diferentes maneiras, proclamavam isso para um público que também tinha de enfrentar a normatividade e a violência nas ruas e demais espaços. A recém-batizada Frescaseh (o trocadilho entre o adjetivo “fresca” e o prato fricassê, que ela jantara antes de ir para a festa), filha de Sarita e de Lindoneia, estava montada pela primeira vez naquela ocasião, e transmitiu uma mensagem semelhante ao recitar em tom de revolta o poema *Da paz*, de Marcelino Freire¹⁴.

Mas, se a NoiteSuja de Bolsa se apresentou como um caminho de fortalecimento e um momento de mobilização contra a ameaça, as performances significaram um fortalecimento efetivo ou uma



Figura 02 – O megazord segue pela Avenida Presidente Vargas, com seu corredor iluminado pelas luzes do Círio de Nazaré. Elaborada pelo autor (2020).

resistência meramente simbólica e momentânea? O ato final do evento, como anunciado, foi o cortejo rumo à Festa da Chiquita, na Praça da República, um trajeto de pouco menos de 500 metros. Com o fim das apresentações, porém, os presentes demoravam para se concentrar. Sarita tentou várias vezes convidá-los para se organizar, ao que poucos responderam. “Na hora de aplaudir todo mundo aplaude!”, ela reclamou.

Por fim, o cortejo cruzou as ruas estreitas do bairro da Campina, animado pelos hierogritos e munido de um estandarte. Chegando à Avenida Presidente Vargas, seguiu pelo sentido contrário ao da transladação de pouco antes (a grande seta do Mapa 1) até a frente do Teatro da Paz, na Praça da República, então já ocupada pela Festa da Chiquita. Embora não houvesse mais prostitutas, o estandarte do GEMPAC era levado na frente de todos, enquanto Shayra puxava o grupo. A Avenida Presidente Vargas estava coberta de lixo deixado pelos fiéis que ocuparam todos os metros quadrados da rua horas antes, acompanhando a imagem de Nossa Senhora de Nazaré. Garrafas d’água, copos descartáveis, abanos de papel, papel picado. A água, sempre jogada por cima das pessoas durante as procissões do Círio, devido ao excesso de esforço e calor humano, ensopava o lixo por cima do asfalto. Acima do cortejo, as mangueiras da praça e os postes elétricos da rua estavam todos enfeitados com luminárias em formas de anjos ou da própria santa católica (Figura 2).

Formou-se o *megazord*. O cortejo parecia uma passeata política e um bloco de carnaval ao

mesmo tempo. Pelo trajeto, as pessoas outrora ameaçadas repetiam palavras de ordem, como: “As gays, as bi, as trans e as sapatão, tão tudo organizada pra fazer revolução!”¹⁵. Os sentimentos de união e poder as levaram ao encontro de um grupo mil vezes maior; na Chiquita, a multidão (*queer?*) das periferias e do centro de Belém ocupava a Praça da República. As pessoas no cortejo não se sentiam mais ameaçadas, ao contrário, gritavam que eram, sim, a ameaça. Para Vítor, aquele foi

um cortejo incrível porque a gente gritou nas ruas. Sobretudo numa rua totalmente elitizada. Estávamos lá, corpos estranhos, gritando na rua, deixando clara a nossa indignação. Eu nunca vou me esquecer dessa imagem na minha cabeça, eu nunca vou me esquecer das pessoas, eu nunca vou me esquecer do que eu escutei. Eu nunca vou me esquecer do que a gente ensinou pr’aquele público, que se eles se sentirem ameaçados, se se sentirem ameaçados, se sentirem ameaçados, a gente vai tá lá... A gente vai tá lá pra fortalecer as nossas bases e vai tá lá pra afirmar a nossa luta. Porque a gente não tá sozinho (VÍTOR, 2018).

O sentimento de comunidade, em sua fala, foi fundamental para a ocupação da rua naquele momento; segundo ele, a sensação de vulnerabilidade que o acometeu quando se dirigia ao GEMPAC desapareceu com a saída daquelas pessoas da cidade-armário. Ao chegar à praça, o cortejo ainda gritou palavras de ordem por alguns minutos e acabou por se dispersar; embora ele tenha provocado a curiosidade das pessoas presentes, ao menos na área mais próxima, a Festa da Chiquita pareceu indiferente a ela. Ao menos quarenta mil pessoas dançavam, bebiam e socializavam em frente ao palco da Festa da Chiquita (MONTARROYOS, 2018) Aqui e ali, víamos alguma briga. A disparidade relativa entre o público da NoiteSuja e a maioria do público da Chiquita se tornou notável quando o primeiro começou a temer pelos furtos. Matheus Aguiar voltou para a sede do GEMPAC para limpar o local, levando o estandarte.

Henrique, então como frequentador da festa, afirmou-me que entendeu a importância política do cortejo para a Chiquita, mas pareceu confuso ao lembrar da distância entre os dois nichos. Com a rápida sessão dos gritos de ordem, ele dirigiu-se para sua casa, e eu retornei para a Haus of Carão com as suas moradoras. A experiência das artistas que se apresentaram no evento, porém,

é definitivamente mais forte. As themônias, continuariam juntas naquela noite, indo para casa de uma delas, Lindoneia. Na manhã seguinte, as mesmas ruas ocupadas há algumas horas pela trasladação, pela Chiquita e pelo cortejo da NoiteSuja de Bolsa, seriam retomadas por mais de um milhão e meio de pessoas na maior das procissões do Círio. O domingo do Círio é, na região de Belém, um dia de reunião da família com uma importância muito comparada ao Natal. Segundo Vítor,

A gente passou o almoço do Círio em família [ele enfatiza]. Eu vi pessoas ali que, por questões políticas, não estavam com condições psicológicas pra ter um almoço em família, com a própria família. Ou porque foram, eh, ameaçadas, ou porque foram criticadas, ou porque iriam ser criticadas [...]. Todo mundo tava totalmente tenso, por conta do que tava acontecendo. D'eu chegar e chorar. De eu chorar assim, abraçando eles e dizendo assim: "Eu tô com medo da gente não poder mais fazer isso, eu tô com medo da gente não poder mais sair na rua, eu tô com medo da gente não poder mais repetir esses rolês, eu tô com medo pelas pessoas que foram pra lá, eu tô com medo das pessoas que estavam na festa; eu tô com medo". Eu não tava sentindo, eh, que eu tava seguro. Isso porque eu tava num ambiente em que eu tava me sentindo super seguro, mas aí a ficha caiu do que tava acontecendo. E eu me desesperei total. Eu me desesperei de chorar, assim. E ser abraçado por eles e ouvir dizerem que vai dar tudo certo, porque a gente não tá só... Égua, pra mim foi... o que... me deu um levante, sabe? (VÍTOR, 2018).

DECOMPONDO O MEGAZORD

Naquelas semanas, além da NoiteSuja de Bolsa e da Festa da Chiquita, outros eventos em Belém mobilizaram as questões de gênero e sexualidade, atravessadas pelo clima tenso das eleições em pleno tempo do Círio: a Parada do Orgulho LGBTI de Belém, o Auto do Círio, a NoiteSuja ITAkaralho, um show da cantora trans paulistana Linn da Quebrada e, é claro, o movimento *Ele Não*, conjunto de passeatas em mais de cem cidades brasileiras e mesmo algumas estrangeiras em repúdio à candidatura de Jair Bolsonaro (ROSSI et al. 2018). Além disso, nas vésperas do segundo turno, um movimento inédito de *Vira Voto* instalou mesas cheias de lanches nas calçadas de todo o país, convidando os transeuntes a conversar em uma tentativa quase desesperada de angariar votos para o Partido dos Trabalhadores (OLIVEIRA, 2018) e até mesmo nas grandes procissões religiosas do Círio

houve manifestações contrárias ao candidato do Partido Social Liberal, o que não é usual. No dia 28 de outubro de 2018, porém, Bolsonaro foi eleito presidente do Brasil no segundo turno das eleições. Em seu governo, o desmonte de políticas voltadas para as questões sociais e ambientais tornou-se uma constante, assim como os ataques no acesso a direitos e as ameaças a instituições democráticas, particularmente durante a pandemia de Covid-19.

Como vimos, o movimento artístico das themônias segue uma tendência constante de reinvenção e ocupação dos espaços na história da montagem, em que novos segmentos emergem subvertendo a normatização do seu anterior, inspirados pelos seus próprios contextos políticos e históricos. A NoiteSuja de Bolsa evocou essa história nas identificações com os Dzi Croquettes, a luta histórica das prostitutas e a Festa da Chiquita. O evento, organizado por um coletivo que se caracteriza primariamente através de relações de afeto, teve êxito na (des)mobilização do medo, mesmo com diferentes visões sobre o pertencimento coletivo e as respostas ao discurso político violento. Essa (des)mobilização também teria um efeito e uma temporalidade diferentes para as artistas e para o seu público, e mesmo para terceiros. Ainda assim, aquela *festa-manifesto*, como a chamou Matheus Aguiar (2018), acabou tensionando certos limites do próprio movimento das themônias.

O *megazord*, geralmente entendido a partir da experiência coletiva das artistas, ampliou-se e estendeu-se durante o cortejo da NoiteSuja de Bolsa. Ainda que a aproximação efetiva com as prostitutas, as travestis e outras pessoas LGBTI+ das zonas periféricas das cidades na Chiquita se deu de forma limitada. Aqui, o medo e o afeto são importantes na construção de políticas e comunidades dessas "multidões" e de suas disputas pelo espaço da cidade. Mas o diferencial do cortejo da NoiteSuja de Bolsa de 2018, enquanto *megazord* de artistas e não-artistas, também não encobriria as diferenças com que cada grupo dentro dele incorporou essa experiência ao período que viviam. A diferença que, na verdade, foi o elemento que o constituiu.

NOTAS

1. O autor agradece a Vítor Nunes e a Matheus Aguiar pelas entrevistas, e à Haus of Carão (nas pessoas de Paulo Henrique, Ana Paula, Juliano e Bruno), por todas as contribuições logísticas e intelectuais sem as quais esse trabalho não seria possível. E a Gabriel Galvão, ele sabe o porquê.

2. Em uma destas declarações, direcionada para os casais homoafetivos, Bolsonaro chegou a afirmar em entrevista que é “homofóbico, com muito orgulho”. O trecho pode ser acessado neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=8OzvOKow3LM>.

3. Utilizo essa forma da sigla por ser a mais corrente para englobar os sujeitos políticos do movimento contemporaneamente (gays, lésbicas, bissexuais, trans e travestis, intersexuais e outros). Ao me referir à composição mais antiga do movimento, de grupos organizados em torno da categoria “homossexual”, refiro-me a ele dessa segunda maneira.

4. Existem outras versões para o surgimento desse nome, assim como para o significado que a grafia do artigo inglês the (o, a, os, as) tem ao ser acrescentada. Porém, todas destacam o caráter contra-hegemônico da atuação e da experiência do grupo ou mesmo certas inclinações para as estéticas trash.

5. O Carnevale é a edição especial de carnaval da NoiteSuja, caracterizado por um cortejo que culmina em uma festa. A ITAkaralho (trocadilho com a expressão “Eita, caralho!”) é um encontro de themônias no ITA Center Park, parque de diversões que se estabelece nas proximidades da Basílica Santuário de Nazaré durante o período do Círio.

6. Entrevista realizada em outubro de 2018, na semana seguinte à realização do evento.

7. O endereço eletrônico do site é: <https://www.vitimasdaintolerancia.org>. Acesso em: 20 de maio de 2019.

8. Entrevista realizada em março de 2019. Para permitir uma maior fluidez do texto, o entrevistado será referido algumas vezes como “Henrique”.

9. A realização de eventos “profanos” associados à programação do Círio, como a

Festa da Chiquita, o Auto do Círio (espécie de cortejo carnavalesco) e a NoiteSuja de Bolsa, não é reconhecida pela Arquidiocese de Belém. Em especial à Chiquita, que se consolidou como um “outro lado” importante da festividade religiosa, existe uma grande resistência contra a sua própria realização (AS FILHAS DA CHIQUITA, 2006).

10. Entrevista realizada em dezembro de 2018. Nos referiremos a ele como “Dzi Vedette” na descrição do evento, e como “Vítor” quando mencionamos a sua entrevista.

11. A Haus, ou House, é um modelo de nicho familiar originado da cultura dos Drag Balls estadunidenses da década de 1980, geralmente baseado na figura de uma mãe que inicia e ensina as drags mais novas (suas filhas) (BENTES, 2020, p. 35-36, 79-80)

12. Tradicional banho de ervas aromáticas, comum nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, ao qual são atribuídas propriedades atrativas de energia.

13. A faixa, conforme disponibilizada pela artista, pode ser acessada neste endereço: <https://soundcloud.com/popguerrilha/eu-sou-passivamas-meto-bala>.

14. Trata-se de uma crítica à parcialidade das políticas e dos valores pacifistas: “Nem que a paz venha aqui bater na minha porta [...]. Eu não deixo entrar. A paz está proibida. A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida [...]. Para salvar a pele de quem? A minha é que não é” (FREIRE, 2008).

15. Esse grito de origem incerta é sempre ecoado pelas manifestações de LGBTI+ em todo o Brasil, principalmente a partir de 2016. Um dos seus primeiros registros é o que Stephanie Pereira de Lima (2016) fez no Encontro Nacional Universitário da Diversidade Sexual (ENUDES) de 2012, em Salvador.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Matheus. Das tripas coração: no NoiteSuja somos protagonistas dos nossos desejos. **Casulo Cultural**, n. 0, p. 12-15, 2018.

AHMED, Sara. The affective politics of fear. In: AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

AS FILHAS DA CHIQUITA. 51 min., cor. Direção de Priscila Brasil. Belém: Greenvision, 2006. Disponível em: <https://vimeo.com/20730182>. Acesso em: 05 de out. 2020.

BUTLER, Judith. Gender Is Burning: questões de apropriação e subversão. In: BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

BUTLER, Judith. O fantasma do gênero: reflexões sobre liberdade e violência. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, p. 4-5, domingo, 19 nov. 2017.

BULGARELLI, Lucas. Das políticas de gênero e sexualidade às políticas antigênero e antissexualidade no Brasil. In: FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora Lins (Orgs.). **Direitos em disputa: LGBTI+, poder e diferença no Brasil contemporâneo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

CHAGAS, Ícaro Serra. **"Gays, sejam viados"**: homossexualidades masculinas e heteronormatividade entre jovens em uma cidade-armário. 71 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em História) - Universidade do Estado do Pará, Belém, 2018.

CIOCCARI, Deysi. O atentado contra Jair Bolsonaro: imagem e a violência nas eleições 2018. **Líbero**, ano 21, n. 42, p. 127-142, 2018.

CUNHA, Gabriel Antunes Luz da. **Diarréia humana no colapso da colônia: themonização nas ruínas do heterocapitalismo**. Sem paginação. Transtorno de Cognição em Curso (Licenciatura em Teatro) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

FAGUNDES, Allyster Allan Lima. **Noite Suja** - um olhar sobre a nova geração de drag queens na capital paraense, 37 min., cor. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) - Estácio

FAP, Belém, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I5CIYV-fM1c>. Acesso em: 07 de out. 2020.

FRANCO, José Luiz Moraes. **Cores e dores do movimento LGBT de Belém do Pará: trajetória, participação e luta**. 151 f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

FIDELIS, Gaudêncio. **Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira**. Rio de Janeiro: AMEAV, 2018.

FREIRE, Marcelino. Da paz. In: FREIRE, Marcelino. **Rasif: mar que arrebenta**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GONÇALVES, Telma Amaral. **Homossexualidade: representações, preconceito e discriminação em Belém**. 76 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências Sociais) - Universidade Federal do Pará, Belém, 1989.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.

LATIF, Larissa. Proceder por pilhagem: da máscara teatral à drag queen ciborgue. In: LISBOA FILHO, Flavi Ferreira; BAPTISTA, Maria Manuel (Orgs.). **Estudos culturais e interfaces: objetos, metodologias e desenhos de investigação**. Santa Maria: UFSM, 2016.

LIMA, Stephanie Pereira de. **"As bi, as gay, as trava, as sapatão tão tudo organizada pra fazer revolução!"**: uma análise sócio-antropológica dos Encontro Nacional Universitário da Diversidade Sexual (ENUDS). 170 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

LIONÇO, Tatiana. "Ideologia de gênero" como elemento da retórica conspiratória do "globalismo". In: FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora Lins (Orgs.). **Direitos em disputa: LGBTI+, poder e diferença no Brasil contemporâneo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

MASCARENHAS NETO, Rubens. **Da praça aos palcos: caminhos da construção de uma carreira drag queen**. Salvador: Editora Devires, 2020.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da**

violência! São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2017.

MONTARROYOS, Heraldo Elias. Veado e veadeiros na procissão do Círio de Nazaré: o mito medieval português de Dom Fuas Roupinho reencenado inconscientemente na festa gay da Chiquita. **E-Revista de Estudos Interculturais do CEI** - ISCAP, n. 6, p. 1-22, 2018.

NEWTON, Esther. **Mother Camp**: female impersonators in America. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

OLIVEIRA, Adelaide Oliveira de. **Imagens do corpo e da sensualidade na arte contemporânea paraense**: o erotismo masculino nas fotografias de Sinval Garcia e Orlando Maneschy. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana; SCALCO, Lucia Mury. From hope to hate: the rise of conservative subjectivity in Brazil. **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v. 10, p. 21-31, 2020.

PRECIADO, [Paul] Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, [Paul] Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Estudos Feministas**, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.

RUBIN, Gayle. Pensando o sexo. In: RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: UBU Editora, 2017.

SANTOS, Paulo Henrique Souza dos. **As construções discursivas sobre AIDS no jornal Diário do Pará** (1985-1996). 67 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

SARAIVA, Luis Junior Costa. **O renascer de Vênus**: prostituição, trabalho e saúde em tempos de SIDA (Belém-Brasil e Sida. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2020.

SARITA; FLORES ASTRAS. O manifesto: manifesto de themonização da arte e cultura paraense. **Revista Themônia**, n. 1, p. 10-18, 2020.

SILVA FILHO, Milton Ribeiro "Eu sou a filha da chiquita bacana...": notas antropológicas sobre a

Festa da Chiquita em Belém do Pará. **Gênero na Amazônia**, n. 6, p. 183-212, 2014.

SOUZA, Izabela Jatene de. **"Tribos urbanas" em Belém**: drag queens - rainhas ou dragões?. 246 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Pará, Belém, 1997.

THEMÔNIAS. *Acatemônicas*: do surgimento à invasão acadêmica. 16 de jul. 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCuITsbpW7T/>. Acesso em: 05 de out. 2020.

VENCATO, Anna Paula. *Fervendo com as drags*: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da ilha de Santa Catarina. 132 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

NOTÍCIAS

MACIEL, Alice et al. Apoiadores de Bolsonaro realizaram pelo menos 50 ataques em todo o país. **Agência Pública**, 10 de out. 2018. Disponível em: <https://apublica.org/2018/10/apoiadores-de-bolsonaro-realizaram-pelo-menos-50-ataques-em-todo-o-pais>. Acesso em: 07 de out. 2020.

OLIVEIRA, Cida de. Operação #ViraVoto ganha força na reta final do segundo turno. **Rede Brasil Atual**, 26 de out. 2018. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/eleicoes-2018/2018/10/operacao-viravoto-ganha-forca-na-reta-final-do-segundo-turno/>. Acesso em: 09 de out. 2020.

OLIVEIRA, Joana; HOFMEISTER, Naira. Eleições 2018: Gays, negros e indígenas já sentem nas ruas o medo de um governo Bolsonaro. **El País Brasil**, 21 de out. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/politica/1539891924_366363.html. Acesso em: 15 de mar. 2019.

QUERINO, Rangel. Bolsonaro se pronuncia sobre declarações homofóbicas em entrevista ao Jornal Nacional. **Observatório G**, 29 de ago. 2018. Disponível em: <https://observatoriogol.uol.com.br/noticias/2018/08/bolsonaro-se-pronuncia-sobre-declaracoes-homofobicas-em-entrevista-ao-jornal-nacional>. Acesso em: 15 de Mar. 2019.

ROSSI, Amanda et al. #EleNãO: A manifestação histórica liderada por mulheres no Brasil vista por quatro ângulos. **BBC Brasil**, 30 de set. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013>. Acesso em: 07 de out. 2020.

ENTREVISTAS

HENRIQUE SANTOS. Entrevista realizada em Belém do Pará, março de 2019.

MATHEUS AGUIAR. Entrevista realizada em Belém do Pará, outubro de 2018.

VÍTOR NUNES. Entrevista realizada em Belém do Pará, dezembro de 2018.

SOBRE O AUTOR

Inácio dos Santo Saldanha é Mestrando em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É licenciado em História pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) e coordenador do Grupo Amazônida de Estudos sobre Bissexualidade (GAEBI). Tem experiência de pesquisa nas áreas de antropologia e história oral, e de atuação em produção cultural e divulgação científica. Desenvolve pesquisas sobre produção e circulação de categorias, tendo focado em “ribeirinho” e atualmente em “bissexual”. Seus temas de interesse são: gênero e sexualidade, coprodução de conhecimento científico, bissexualidade, Amazônia, povos e comunidades tradicionais e história LGBT+. E-mail: inaciosants@gmail.com



Figura 1 – Otoni Mesquita pintando uma obra para a exposição individual Ritos: para que possas sonhar, imaginar e lembrar.
Fotografia de Karen Cordeiro.

ENTREVISTA >>> OTONI MESQUITA

Entrevista concedida a Karen Cordeiro

Otoni de Moreira Mesquita é um artista contemporâneo amazonense que caminha por entre as múltiplas linguagens visuais, dentre as quais se destacam desenho, pintura, fotografia, gravura e performance.

Nascido no ano de 1953 em Autazes, município localizado no interior do estado do Amazonas, Mesquita mudou-se com a família para Manaus ainda em sua primeira infância, nessa cidade atuou como docente na Universidade Federal do Amazonas durante os anos de 1984 a 2016.

O artista possui em seu currículo acadêmico dois cursos de graduação, o primeiro deles em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Amazonas em 1979, o segundo em Gravura pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, concluído em 1983. Mesquita também possui mestrado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutorado pela Universidade Federal Fluminense, ambas as pesquisas possuem como objeto de estudo a arquitetura da cidade de Manaus no período da Belle Époque.

De modo geral, podemos dividir a produção artística de Otoni Mesquita em duas grandes fases estéticas. A primeira delas é composta por desenhos e pinturas de cunho social que podem ser relacionadas à crítica do artista ao processo de industrialização da cidade de Manaus, como expresso nas séries Fruturbano e Estamos Dançando, ambas expostas no peristilo do Teatro Amazonas em 1980 e 1982, respectivamente. Enquanto que a segunda fase apresenta um universo particular, composto por diferentes arquétipos, cujas criações versam sobre o imaginário Amazônico, mesclado à visualidade de civilizações antigas.

Tais criações, exibidas ao público a partir das séries Fragmentos (1984), Bichos (1986), Personas (1986) e Paramentos (1987), perpassam toda a produção do artista, cuja expressividade revela um repertório imagético composto por símbolos, animais imaginários, seres antropomorfos e mulheres sacerdotisas.

Foi a partir dessas séries que Mesquita obteve reconhecimento no circuito nacional durante a década de 1980. Nesse sentido, podemos destacar algumas das principais participações do artista em exposições ocorridas no eixo Rio-São Paulo. Na cidade do Rio de Janeiro, Mesquita participou da VII e VIII edição do Salão Nacional de Artes Plásticas do Museu de Arte Moderna, assim como expôs trabalhos na mostra coletiva Verde contemporâneo no Solar Grandjean de Montigny, além da exposição individual Rictual Soltando os Bichos na galeria Macuíma. Em São Paulo Mesquita exibiu trabalhos nas mostras coletivas O Surrealismo no Brasil na Pinacoteca de São Paulo e Artistas contemporâneos do Amazonas no Museu de Arte Brasileira da Fundação Álvares Penteado.

1. A série Fragmentos, exposta em Manaus em 1984 na Galeria Afrânio de Castro, foi a primeira mostra em que seus trabalhos experimentais puderam ser exibidos ao público. São obras que, em geral, podem remeter a simbologias antigas como elementos da pré-história, dos grafismos indígenas, entre outras visualidades de civilizações ancestrais. Ao ter contato com essa série, pude observar que alguns elementos são utilizados diversas vezes em diferentes obras. Dentre esses símbolos, há o elemento espiral que é repetido tanto acompanhado por outros símbolos quanto em forma elementar, ganhando protagonismo em determinadas composições. O emprego do espiral era feito de forma proposital ou intuitiva? Ele representa algum conteúdo simbólico para você?

Otoni Mesquita Eu acho que tinha a ver com uma questão simbólica, de ir para o centro e ir para fora. Isso estava aparecendo em muitos lugares, nas coisas que eu via, nas referências das civilizações antigas. Mesmo na produção de alguns artistas, eu acho que talvez estivesse alguma dessas referências.

Mas eu continuava buscando desde há algum tempo, antes do Fragmentos, ainda em 1983, alguns formatos básicos, elementares, como cores mais terrosas, redução das formas e dos símbolos.

A questão simbólica comecei fazendo variações com umas anotações de coisas que eu não sabia exatamente quais eram. Era bastante intuitivo o meu grafismo. Havia todo um grafismo em que eu fazia uma sequência de coisas e entre eles apareciam diversas espirais, como por exemplo, umas letras 'm' que tinham rabinho em espiral, tinha espiral com perna (como se fosse aquele símbolo de gêneros), entre outras variadas versões.

Eu lembro bem de alguns estudos de 1983, que eu já brincava muito com isso, alguns viraram uma coisa escultórica. Eram elementos dos grafismos dos povos primitivo, indígenas, é muito comum essas relações.

Naquele momento todas essas referências me interessavam e era como se fosse um símbolo, um contato que eu colocava ali, mas não era tão incisivo. Era em grande parte para mostrar uma referência ao antigo. Mas para mim aquilo dizia mais do que uma imagem simples, falava de um processo de caminhada. Sempre o espiral para mim tinha esse significado.

As pessoas diziam que em espiral a pessoa está se fechando para dentro. Mas você pode imaginar que está se abrindo para fora, então é um jogo mútuo, que representa um movimento para dentro e para fora. Acho



Figura 2 – Exposição Fragmentos, 1984, Galeria Afrânio de Castro - Manaus.
Fotografia de Luís Cláudio Tinoco.

que isso, de certa forma, é um pouco do meu processo. Eu vou e volto, vou e volto. Não que isso fosse algo premeditado, que eu pensasse para o meu trabalho. Eu estava em um processo de descobertas, de experimentos. É o meu período mais experimental quando eu volto para Manaus em 1984.

Quer dizer... em 1983 eu já estava fazendo algumas coisas experimentais na Escola de Belas Artes, local em que tive contato com alguns colegas (com o Roberto Tavares e com o Ricardo Maurício, por exemplo). A gente montava coisas com objetos de ressaca de praia, chegamos a montar algumas coisas descompromissadas e quando eu retornei à cidade de Manaus os meus trabalhos eram parecidos com aqueles experimentos.

Tinha um certo receio, uma dificuldade de apresentar aquilo como um trabalho artístico naquele momento. Então considero que foi um avanço considerável ter coragem de mostrar esses cacos de cerâmica falsos, misturando pedaços de madeira com papel, com cimento, farinha, esponja, ossos, coisas que eu juntava do quintal da casa da minha mãe, objetos que recolhia nas ruas tais como pedaços de calçada, pedaços de cerâmica que eu regravava, pedaços de tijolos. Era uma verdadeira instalação com objetos experimentais.

2. Você sonhava com esses símbolos ou com a escrita das peças dos Fragmentos?

Otoni Mesquita Na verdade, sonhava. A escrita, exatamente, não. Sonhava achando peças arqueológicas.

Sonhava com muita frequência naquele período. Não sei se é porque também eu ia às vezes na Praia da Lua, local em que coletava muitos cacos de cerâmica. Então não sei se é por conta desses objetos que eu fiquei sendo perturbado.

Na mesma época quando eu voltei a Manaus, eu também levava os alunos para praticarem desenhos de observação no Museu do Índio. Nesse processo eu ficava fazendo anotações para fazer uma releitura do trabalho. Não tinha intenção de trabalhar com essa questão, só que à medida em que eu observava e fazia anotações desses materiais, isso começou a invadir meu processo criativo. Então quando eu fui pintar, esses elementos foram dominando o meu trabalho e aparecendo com mais frequência, de forma que em 1984 eles já estavam bem evidentes.

Posteriormente, quando eu fui passando dessa coisa que eu chamava de pseudofósseis, desses achados arqueológicos que eu comecei a perceber que tinha a ver com a questão do sonho. Mas não eram reproduções do sonho, era uma ideia que vinha do ambiente onírico. Acho que era uma compensação, porque eu via peças que eu nunca vi no plano material. Porém, nunca consegui reproduzir com precisão os objetos e coisas diferentes que eu encontrava nos sonhos.

Em seguida começaram a aparecer essas misturas com referências dos bonecos Karajás e das indumentárias que tinha no Museu do Índio.

3. *Você possui uma grande coleção de cadernos e outros documentos que registram seu processo de criação. Você realizou um estudo prévio para a materialização dos pseudofósseis, como por exemplo o Círculo com espiral, ou foi algo mais intuitivo?*

Otoni Mesquita Foi intuitivo. Estava com a ideia de fazer objetos semelhantes a uns pratos, fiz vários. Tinha um maior que quebrou que era uma oferenda, ele ficava cheio de caroços de tucumã e de umas outras sementes que eu pegava lá no Iranduba e pintava. Ainda tenho alguns caroços desses pintados.

Era uma sequência que às vezes eu fazia e não sabia como é que iria ser o resultado final. A partir do andamento do processo é que estabeleci que esses objetos deveriam ficar pendurados na parede, por exemplo. Também formei uns objetos, uma espécie de oferendas, mas não foi algo planejado. Aquilo não existia. Eu não via em lugar nenhum, na verdade. Era um processo de criação que vinha da experimentação do papel e dos materiais. Porém, eu tinha uma peneira grande que era usada como suporte, então a peneira de certa forma dava o formato das peças circulares, mas eu também fazia objetos de outros formatos.

4. *Li em um ensaio seu, publicado em 1999, que você relaciona algumas das experiências do chá ayahuasca com algumas das estéticas dos seus trabalhos adotadas durante a década de 1980. Você acha os sonhos em que há presença de peças de cerâmica possui alguma relação com a experiência do chá ayahuasca? O que você sentiu ao tomar o chá? Sentiu uma mudança em relação a sua percepção? Seus sentidos afloraram, você ficou mais sensível? Queria que você contasse um pouco dessa experiência.*

Otoni Mesquita Sim, na União do Vegetal (que era onde eu frequentava), eu tomava. Mas não tem muito a ver com o trabalho. Tem relação com os cadernos de 1982, 1983. Eu acho que são umas coisas meio indianas porque nesse dia que eu tomei (e também algumas outras vezes), deduzi que eu era indiano, que a minha alma era indiana, porque tudo que eu via era meio indiano. Quer dizer, eu nunca pintei esses trabalhos, alguns ainda viraram gravuras.

O que eu acho que desencadeou um pouco no Vegetal e que tem relação com essas obras, ocorreu em uma das viagens que eu fiz de férias, retornando a Manaus. A partir disso pensei que meu trabalho tinha que ser uma coisa abrangente, que eu não podia representar um lugar, uma coisa específica. Neste sentido, minhas primeiras representações foram de totens. Era uma necessidade de abranger tudo, então eu misturava várias tendências, as pessoas ficavam: 'Ai parece indiano, parece indígena, parece...'. E era meio isso mesmo! Era uma tentativa de captar as várias referências universais, talvez, uma coisa da ancestralidade.



Figura 3 – Círculo com espiral, 1984, acrílica e espinhas de peixe s/ papel reciclado, 35 cm de diâmetro, acervo de Otoni Mesquita. Fotografia de Luís Cláudio Tinoco.

No entanto, eu não refletia muito sobre isso, eu tinha uma necessidade de produzir. Isso é curioso porque quando eu vim para Manaus (acho que foi no carnaval de 1982, período em que eu tomei o chá pela primeira vez), eu estava com um trabalho que era Nostalgia, umas coisas notívagas do Rio de Janeiro, eram cenas mais dos anos 1950–1960, como se fossem cenas de gafieiras, de lugares de dança, de jazz, era uma temporalidade um pouco remota, mas ao mesmo tempo era um tempo urbano e da noite. Não era nada muito compenetrado, espiritual.

Quando eu voltei para Manaus, eu mudei isso. Tanto que a primeira litogravura que eu fiz, produzi umas figuras de rua, as quais creio que era uma mulher, uma prostituta e um general que discutia com a burguesia, com o militarismo, qualquer coisa assim. Eu modifiquei esse trabalho posteriormente. Eu fiz uma nova versão em que várias coisas viravam pássaros, ainda que eu já trabalhasse com os Bichos. Dentre as variações que fiz desse trabalho, uma delas virou uma Conversa tropical.

A próxima lito que eu fiz nesse período foi a partir de uma pedra pequena em que comecei a enxergar as manchas desse material. Comecei a desenhar e começaram a reaparecer um pouco das figurinhas que eu fazia na gravura em metal. E eu fiquei nessa viagem da lito, em cima dessas coisas. Um colega meu chamado Ronaldo me dizia que eram seres pétreos. Era tipo isso, tudo era meio pesado, muito denso, muito sério. E eu me tornei um pouco assim, fiquei mais contido, reflexivo e isso tinha a ver com o trabalho também, era uma necessidade. Eu tinha que trabalhar muito, pois tinha que voltar a Manaus. Aquele ano, de 1983, era meu último ano na Escola de Belas Artes. Então eu trabalhava muito, tanto nas Belas Artes e quanto no Museu de Arte Moderna.

E eu passei por várias representações que eram sempre essas coisas pétreas, dos Bichos. Eu não via e vivia aquilo no Vegetal, mas acho que pode ser que tenha me dado uma percepção maior dessas coisas e dos objetos.

Não frequentei por muito tempo a União do Vegetal, mas acho que eu fiquei muito tocado, não somente por essa experiência. Quando eu fui estava me sentindo um pouco urbanóide demais, aquela coisa meio faltando algo mais espiritual. Então de certa forma no Vegetal você enxerga o que você está buscando, o que você quer. Eu estava precisando daquilo e naquele momento me veio essa resposta e eu fiquei trabalhando. Tenho caderno com muitos desenhos e anotações desse período. Eu escrevi muito.

Apesar de ter frequentado por um tempo a União do Vegetal, eu não ia com rigidez. Mas de qualquer forma, considero que as primeiras vezes foram mais significativas. O começo foi muito tocante, eu tive uma coisa que chama miração que foi as Três mães do mundo. Mas nunca pinte com precisão o que eu



Figura 4 – Ritual com as três mães do mundo, 1989, acrílica s/ papel Canson, 50x100 cm, acervo particular. Fotografia de Denize Torbes.

vi, porque eu nunca consigo lembrar exatamente o que era. Eu pintei isso em 1989 (tenho impressão que tenho esboço dessa pintura), mas a miração tinha sido anos antes. Eu também repintei no ano passado, em 2018. Isso é uma vaga referência de uma experiência.

Lembro também de uma visão de um rito, alguma coisa que pode ter outro significado. Isso não quer dizer que realmente exista aquele ritual. Mas me parecia significativo para algum povo, para o próprio homem, uma maneira de pensar a ancestralidade. Acho que sempre tem uma tentativa de tentar compreender muitas coisas do agora, buscando essa coisa ancestral que a gente não tem conscientemente. Então há um processo também de acessar isso, de retomar. Não é traduzido, não tem uma referência com precisão, nem eu nunca tive uma pessoa que me desse uma orientação nesse sentido. Então fica tudo como um processo intuitivo.

Eu tive outra experiência onde escrevi bastante quando voltei definitivo para Manaus. Quer dizer, era sempre uma volta temporária, mas o retorno definitivo ocorreu em 1984.

Mas se você analisar em 1983 o meu trabalho mudou muito. Até fiz um vídeo que vai mostrar bem a sequência desse processo com Totens, Seres pétreos, Aves centrífugas e Aves centrípetas. Os Totens significam o aglutinar e as Aves centrífugas, escapar. Este momento pode ser considerado, de certa forma, quando eu solto os Bichos. E isso estava muito insistente no meu trabalho, até algumas pessoas comentavam que o meu trabalho estava muito rígido, muito contido. Na gravura eu fazia tudo recortado, dividido com tempo cronometrado. Eu fazia um estudo de claro e escuro com medida de tempo, cinco minutos, dez minutos, quinze, vinte e cinco até chegar do cinza ao preto porque na gravura as variações eram mais limitadas. Eu não trabalhava com cores, trabalhava só com claro e escuro. Então eu demarcava as áreas, as figuras, uma hora a figura escurecia ou o fundo escurecia. Era sempre esse jogo entre figura e fundo. Eu era excessivamente disciplinado, tanto que trabalhava com relógio do lado. Tinha que despertar toda hora. Trocar, tirar as placas do ácido e gravar. Isso foi ficando muito acelerado. Como eu trabalhava muito, fui tendo um domínio maior disso, mas ainda era gravura.

Daí quando eu voltei para Manaus, eu mais ou menos que experimentei isso com a pintura. Eu mais ou menos repeti esse processo na pintura, fazendo os objetos como se fossem as gravuras. Os achados

arqueológicos e rapidamente depois de um tempo isso foi me saturando e eu comecei a soltar, a fazer os Bichos recortados, depois solto os Bichos e em seguida os faço de forma tridimensional.

Então foi mais ou menos esse processo dos anos 1980 como um todo. Lógico que durante esse período eu fiz Paramentos que eram aquelas figuras mais humanizadas com as figurinhas femininas feitas também com o uso da aquarela.

5. Você poderia comentar sobre a importância e a relação da figura da mulher em seu trabalho artístico? Pois observei que ao longo de sua trajetória a figura feminina recebe destaque. Nesse sentido, há desenhos de mulheres no seu caderno de infância, nos cadernos que documentam o processo do início de 1975 até 1981, posteriormente as mulheres aparecem em 1982 em seus trabalhos realizados em gravura e, depois de um período elas retornam com a série Paramentos em 1987. Este elemento envolve algum significado em particular?

Otoni Mesquita Eu acho que é uma coisa intuitiva do cotidiano, por exemplo, eu estou lembrando do meu primeiro caderno de desenho, onde há a representação de pequenas velas, galos, passarinhos, xícaras, bolo, assim como há o registro de alguns personagens como Alice e Cinderela. No final do caderno têm as rainhas do Festival Folclórico que era algo que me encantava muito. O carnaval também me encantava. Mais na frente, eu desenhava muitos castelos, muitas princesas, meninas, rainhas.

No final dos anos 1960 e no início de 1970, comecei a desenhar atrizes e muitas mulheres inventadas. Em relação à algumas atrizes em que eu copiava, me lembro da Sophia Loren. Fiz isso com muita frequência até 1974 quando eu fui para a Pinacoteca, neste período comecei a fazer um desenho mais psicodélico, onde aparecia mais mulher, mas já não era mais aquela figura da mulher glamourosa, ela já tinha até uma coisa meio cômica, às vezes até meio bicho, modificada. Mas também creio que era um pouco de tendência da época, algo meio surreal.

Lembro também que a primeira tela que pintei tinha a presença da figura feminina, eram várias mulheres. Já em minha segunda tela, tem um homem barbado de perfil, mas também existem algumas mulheres. Existem outros trabalhos com a presença de muitas mulheres que aparecem em 1976–1977 e mesmo depois, nas minhas figuras mais politizadas de Amazônia, há a presença de várias mulheres.

No começo dos anos 1980, desenhei as mulheres trabalhando na rua, mulheres lavadeiras, prostitutas. Em Fruturbano aparecem muitas mulheres nesse sentido, trabalhadoras. No início de meus estudos nas Belas Artes também trabalho muito com representações de mulheres. A princípio, no primeiro ano, acho que a maior parte dos modelos eram masculinos, mas posteriormente passei a ter modelos femininos novamente.

Mas, independentemente de ter modelos femininos ou não, eu desenhava sempre mais mulheres que homens. A primeira série que desenvolvi em gravura são de mulheres lavadeiras, depois têm outras séries em que aparece a figura feminina como, por exemplo, em Nostalgia.

Nos anos 1980 existem determinados momentos em que não trabalhei com a representação da figura humana. Vão existir os Bichos e os Fragmentos, por exemplo, não possuem a figura humana propriamente dita, mas apenas esquemas, os quais antes de serem transformados em Bichos vão virando as Personas e em paralelo a isso tenho muitos desenhos de musas que, em sua maioria, não viraram pinturas, viraram estudos que estão nos cadernos. Só em 1987 que grande parte dessas musas se transformaram em Paramentos, depois se misturam um pouco com Personas. Isso foi um pouco mais adiante.

No meu trabalho também existe a fase arquitetônica, as Catedrais da Solidão, que são da década de 1990, nesta fase não tem figura humana. Também fiz vários estudos de objetos, os quais não possuem a representação da mulher. Ainda nessa época, apresentava muitas gravuras, resultantes do período em que estive na escola de Belas Artes. Reuni uma parte desse material e apresentei em exposições didáticas no Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas (lugar que administrei por um período).



Figura 5 – Sem título, 1976–77, caneta esferográfica s/ papel, 29,7 x 21 cm, acervo de Otoni Mesquita. Imagem digitalizada por Otoni Mesquita.

O meu trabalho mesmo, teve uma coisa não totalmente abstrata naquele período de 1990 onde as mulheres sempre apareciam. Realizei muitos estudos com as mulheres, com as cidades e depois no final de 1990 muita arquitetura, fiz muitos desenhos minúsculos, mas também pintei algumas coisas das *Personas e Paramentos*.

Em 1990, 1991 desenhava uns objetos mais geométricos, estava tentando fazer uma série só com mulheres, com Helenas – não lembro agora exatamente quais eram as personagens, mas eram alguns personagens históricos – algumas das quais eu cheguei a pintar, Nefertiti e Helenas, uma delas foi nomeada como as Três mães do mundo, pintura que eu fiz primeiramente nos anos 1980 e depois repintei nos anos 1990.

Posteriormente trabalhei na gravura com alguns desses elementos, vindo para o ano 2004, eu trabalhei com essas figuras que eu desenhava, cujos formatos se assemelhavam aos carimbos da Mesopotâmia, não lembro como os chamei. Em 2004 –2005 era muito esse aspecto, que não é tão figurativo. Em 2009 eu pintei a *Arqué Olhar* em que aparecem várias figuras misturadas com mulheres no meio. Têm mulheres como se fossem padroeiras em cima de umas construções, no caso da série exposta na Casa da Leitura em 2009. Depois disso tenho mais um período de instalações da *Busca do Eldorado*, *A Chave do Eldorado*, *Ciclo do Eldorado* que aí vai ocorrer em paralelo com uma série de calcogravuras *Memórias do Tempo Imaginário*, a qual expus somente em Belém, nela aparecem tanto homens quanto mulheres, mas a maioria mulheres.

Depois disso vêm aquelas mulheres misturadas, mas não ocupam a figura central. Têm várias que se confundem com objetos e com Bichos. As figuras das mulheres e dos homens não ocupam mais centro do trabalho, ainda que elas apareçam como no caso das *Três mães do mundo*, *O rito da bela moça*, *Fugas de Atlântida*, etc.

Esses elementos ocupam constantemente o meu trabalho, mas é uma coisa intuitiva, não é uma escolha premeditada, eu não tenho como dizer como eu escolhi, porquê escolhi como foi o caso das sementes apresentadas em *Fragmentos*, algo em que estou discutindo a *Amazônia*, uma outra *Amazônia*, então preciso de um suporte iconográfico, eu uso o próprio objeto.

Mas a questão da mulher é algo relacionado à tradição, observação das características da própria história da arte, em que a imagem da mulher é muito usada no Simbolismo, no Surrealismo. Acho que a mulher foi algo que eu sempre vi na pintura, acho que isso me orientou muito a ter essa temática, foi uma convenção que eu assimilei e que me interessava, porque era mais agradável, uma coisa que eu curti e que achava bonito. Enfim, não posso dizer exatamente o que significava.

6. *Eu observei que o pássaro é outro elemento recorrente em seus trabalhos. Há vários pássaros nos Bichos, assim como nas Personas e Paramentos. Inclusive aquelas formas mais abstratas que você faz em gravura sugerem figuras aladas. Você já tinha parado para pensar nisso?*

Otoni Mesquita Houve um período em que escrevi alguma coisa sobre os pássaros, os quais também apareciam em algumas pinturas. Eu também tinha feito, a partir dos meus desenhos, umas animações que resultaram em uma fênix. Esse vídeo foi elaborado com base em uma gravura de 1983, nesse período eu ficava trabalhando algumas horas no *Mídia Show* e sempre apareciam um monte de pássaros.

Eu realmente fiz pássaros com muita frequência. A questão da figura da fênix, por exemplo, atribuo a mim mesmo pela capacidade de me reinventar, de ressurgir e de me recuperar.

Às vezes eu faço uns exercícios de linha contínua que lembram as imagens do Peru, das gravuras de Nazca. Não sei se aquilo me inspirou a fazer essas formas mais abstratas. Não que eu lembre exatamente qual foi o desenho que me inspirou, não sou capaz de reproduzir esses desenhos de memória, mas aquelas ideias estão na minha cabeça. Eu pego e faço uma variação. Esse processo é similar aos exercícios que fazia no Museu do Índio.

Acho que esses exercícios de copiar facilitam à medida que você se liberta deles. Assim você pode recriar, reinventar outras variações e inventar outros personagens. Nunca fui muito de inventar histórias com personagens, mas penso que é um pouco disso. É como se fosse uma criação de um repertório que você tem um alfabeto e que você se apropria desses elementos e dá uma forma pessoal.

Creio que eu tenho todas essas influências, lógico que eu não vou ter inventado tudo, mas não teria essas referências se eu não tivesse visto o mundo. Então grande parte do que eu vi é o que eu sou.

Acho que têm muitas influências que eu não vou lembrar. De repente, têm algumas que foram muito importantes, mas que eu nem percebo de onde elas saíram ou como eu comecei a fazer isso.

As vezes era a limpeza de uma placa de gravuras em metal que eu entintava, aí quando passava a espátula ou a tarlatana para espalhar a tinta, percebia que este ato criava algumas linhas, isso entrou na minha gravura, inclusive. É um ato que vinha do gesto real, um gesto que ficava marcado no suporte de impressão. Em geral esses elementos entraram no meu processo criativo, tanto que uma época comecei a trabalhar em uma pedra para litogravura, não mais com um desenho em cima da pedra, mas reproduzindo as manchas desse objeto. Passei a ter um repertório mais amplo, dali saíram alguns Bichos que estavam parcialmente em mim e que passei a ver na pedra, estes ganhavam forma porque juntava algo que estava em minha imaginação com a própria visualidade da pedra. Passei a fazer mais dessas figuras em 1983 nas Belas Artes.

A partir da observação que fiz em alguns dos meus trabalhos também passei a enxergar vários animais que eu já não enxergo mais por conta dos meus problemas na visão. Cada um deles tem a sua importância.

7. *Gostaria que você também comentasse sobre o processo de criação dos Paramentos. Li em algumas matérias de jornais que você fala que a criação dessa série partiu da observação de manchas. Então percebo que este processo possui relação com esse seu exercício de tirar da pedra alguns padrões, trazendo este elemento para seu repertório imagético. Como foi o processo de criação da série que você expôs?*

Otoni Mesquita Algumas das obras vieram de manchas realizadas em aquarela. Naquele período passei a observar que o fundo de um trabalho passava a prender mais a minha atenção. Aquilo que estava mais abandonado ganhava mais espaço na minha percepção, esse processo ocorreu também na gravura.

Eu tive um insight na gravura. Lembro de uma linoleogravura que passei muito tempo fazendo detalhes, no fundo dessa gravura tinham vários quadros e a princípio eu não dava atenção para esse elemento como eu dava para a composição principal. Eu fiz algo mais solto, com objetivo de sugerir a técnica da pintura, mas quando eu imprimir percebi que os quadros do fundo é que eram interessantes. Então passei a inserir esses elementos em primeiro plano. Isso também acontecia com as aguadas que eu fazia.

Nesse processo, eu fazia as aguadas e brincava muito com as manchas delas, ainda em 1981 na época da faculdade. Estes desenhos eram criados para a disciplina de Criação da Forma, quando sobrava guache, no final da aula ou de algum exercício, eu diluía e brincava de pintar um monte de desenhos, viajando em cima desse processo. Quando fui fazer o curso de aquarela com o Gonçalo Ivo no MAM, em 1985, tive um outro ganho, mas não abdiquei das minhas manchas, elas sempre me sugeriam outras imagens.

O que me intimidava mais era um papel muito branco e limpinho, de forma que se tivesse uma marca ou uma mancha no suporte, considerava como uma indicação de onde eu deveria começar a trabalhar.

Isso serve para contestar um pouco o povo que vai com uma ideia pronta na cabeça, acho que para você produzir tem que estar mais aberto nesse sentido. Tentar fazer um diálogo entre o que você sabe e o que aquele suporte está dizendo. Penso que muitas vezes o suporte totalmente liso, branco, duro, quase não fala, nesse sentido você tem que dar o primeiro passo. Você tem que jogar uma água ou algo qualquer para manchar, é nesse instante que começa a aparecer o processo. Você é chamado de certa forma.

Eu também tinha muitas ideias. Algumas vezes estava dormindo, via uma imagem e levantava para desenhar.

Eu acredito que essa coisa da mancha, desse diálogo, desse processo que vai se relacionando com as várias coisas, é onde eu cheguei. Porque antes considerava tudo como uma busca, era como recortar uma imagem, era sempre atrás de um tema, assim como acontece com muita gente que está na Universidade e na hora de fazer um trabalho vai até uma biblioteca atrás de uma imagem. Para mim isso é uma coisa vazia.

Lógico que eu não tinha o hábito de fazer isso. Mas minha atenção era voltada para coisas mais recortadas, coisas mais específicas e o que eu acredito hoje, talvez com uma certa maturidade, ou algum discernimento e acúmulo dessas informações, é que tenho um processo que vai agregando coisas. Sempre tem uma coisa puxando outra. Então, eu acabo tendo que voltar às vezes para o começo. Vou e volto, trago elementos, estou sempre processando esses dados. Daí já não são mais coisas vazias, soltas, porque cada elemento traz outros elementos.

Por exemplo, mesmo agora que eu estou brincando com a temática da cidade, por meio da técnica de recorte e colagem, estou usando trabalhos lá dos anos 1980, 1990, que estavam em cadernos diferenciados, mas que agora estão em outro contexto. De repente algumas barcas de um período se misturam com outros elementos de outros períodos, com coisas que eu queria fazer e que ainda não cheguei onde eu queria (eu não sei exatamente onde é que quero chegar). Muitas vezes eu fico fazendo um trabalho longamente, mas sem entender. Não tem uma coisa premeditada, sou muito intuitivo.

Em grande parte, eu acredito que talvez isso vai fechar um ciclo quando eu chegar mais lá no final. Que vai ser possível compreender quando chegar mais à frente. Ou não, talvez seja esse o processo, de estar sempre circulando. É sempre circular, vai e volta. Talvez tenha a ver com a minha maneira de ser, mas eu não sei, não posso afirmar. Mas é um processo porque eu ainda estou em processo.

Eu não sou um artista concluído, nem fechado e posso muito bem mudar para outras coisas em determinado instante, ter algum outro insight (eu não duvido) e ainda que eu use as minhas autorreferências o tempo todo, elas podem começar a ter outro sentido. É um processo retroalimentado pela minha própria história. Então eu faço, ajo em cima do meu trabalho e tenho outras referências, tem outras coisas que já se perderam como eu falei, coisas do meu próprio trabalho. Eu não lembro de tudo, existem coisas que já abdiquei, mas são abdicadas parcialmente. Acredito que é uma prática desse momento que pode ter sentido amanhã ou depois.

Entrevistadora

Karen Cordeiro é artista visual, possui mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas (2020) e graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas (2016). É membro do grupo de pesquisa em Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (Memocult / PPGLA - UEA). Como artista visual desenvolve sua expressão por meio da fotografia digital. E-mail: karenrafaelacordeiro@gmail.com.



Figura 1 – Vista da videoinstalação DOIS no Museu de Arte de Skövde e na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Gotemburgo (GIBCA Extended 2021), na Suécia.

ENTRE A EUROPA E A AMAZÓNIA DO RITUAL DA ARTE DO PODER AO PODER DA ARTE DO RITUAL

Rui Mourão
FCSH-UNL

A ARTE DO PODER OU O PODER DA ARTE?

Nas pós-modernas sociedades ocidentais é possível encontrar uma correspondência entre a estrutura de poder do seu sistema das artes e a alargada macroestrutura em que se insere. A macroestrutura tem como força motriz o que o antropólogo Viveiros de Castro identificou como “Santíssima Trindade do Pai-Estado, do Filho-Mercado e do Espírito Santo da Razão”¹, expressão usada provocadoramente para fazer corresponder a ontologia do moderno sistema de crenças ocidental com a antiga matriz ontológica cristã. A ontologia ocidental provém em parte da ontologia cristã, mas é já outra coisa. Mantém

a forma da estrutura (onde a *Verdade* é uma, numa lógica monoteísta, que por sua vez se constitui de uma trindade de forças), porém no ideal moderno substituem-se os seus elementos-chave por outros atualizados pela nova realidade dessacralizada. Com essa identificação, Viveiros de Castro reverbera a tipificação do tradicional modelo cristão de “santíssima trindade”, reformulado com a atualização da posterior lógica secular nascida na Europa da Modernidade. A qual passou a ser constituída por três forças centrais: os sistemas políticos e públicos do estado, o capitalismo expandido a todo o mundo após os processos colonizadores e os ideais da razão como motor de progresso científico-civilizacional.

O pilar fundamental do aparelho do estado gera e opera amplos instrumentos estruturantes e estruturadores de poder na sociedade (das leis, às instituições públicas ou às forças militares e policiais que mantêm a ordem). A legitimidade do seu alcance no direito internacional faz-se ao nível dos estados-nação. Paralelamente, tanto a nível nacional como internacional, a lógica de mercado enquanto motor da vida económica, social e cultural tem tido uma forte importância crescente. Tem todo um historial desde a emergência da burguesia na Europa, passando pelo colonialismo europeu no mundo e pela industrialização, até ao atual e globalizado capitalismo hegemónico após a Guerra Fria (apesar das suas especificidades e diversidades geográficas que vão do neoliberalismo anglo-saxónico ao capitalismo do estado comunista chinês). Em simultâneo, o sistema de crenças que norteia as cosmovisões ocidentais e se tornou dominante na interpretação da realidade tem-se centrado na ciência e na tecnologia. O Ocidente, sobretudo o que historicamente passou pelo Iluminismo e pelo Positivismo, foi dando menos peso às perspetivas religiosas, secundarizando-as na sociedade como fonte de verdade oficial. A modernidade substituiu em grande medida argumentos de fé em Deus por explicações comprovadas pela ciência (e pela sua aplicação na cada vez mais omnipresente tecnologia), alicerçando-se métodos, lógicas e conhecimentos no princípio maior da razão. Especialmente na Europa Ocidental, consolidadamente laica e secular². Ao contrário do Brasil, onde o moderno capitalismo se aliou com forças conservadoras religiosas, especialmente evangélicas².

A *“Santíssima Trindade do Pai-Estado, do Filho-Mercado e do Espírito Santo da Razão”* na macroestrutura económica, política, social e cultural ressoa nas estruturas de poder do sistema das artes a partir de uma outra tríade ontológica, que denominei de *Santíssima Trindade da Institucionalização, Mercantilização e Conceptualização da Arte*. Nesse sentido, o que determina e hierarquiza o valor das criações artísticas contemporâneas é o conjunto articulado de três fatores: inclusão em exposições e coleções de instituições culturais (onde há toda uma hierarquia de escala, recursos e prestígio de museus, fundações e centros de exposições que

se transmite por extensão ao reconhecimento das obras expostas nesses espaços); dinâmicas de mercado (com lógicas de marketing operadas por agentes como as galerias, as leiloeiras e até os próprios artistas, segundo fatores de valorização como a visibilidade do nome do artista e contactos privilegiados junto de decisores do meio, nivelando-se preços por critérios de exclusividade, leis da oferta e da procura e frequente especulação financeira, sobretudo a partir de um certo nível dominado por grandes corporações, como bancos, que aplicam investimentos em arte por serem ativos seguros e com excelentes rentabilidades); e finalmente a hegemonia do discurso conceptualizado (muitas vezes honestamente intelectual, erudito ou profundo, mas uma vez que atualmente do discurso depende a legitimação da obra como arte e, concomitantemente, a importância dos curadores como mediadores na relação das obras com o público, dá-se frequentemente uma instrumentalização e sobrevalorização da dimensão conceptual por via dum jargão retórico e hermético, servindo fins elitistas e corporativistas sob o manto de elaborada explicação e análise especializada).

O valor atribuído à arte contemporânea parece pois derivar mais do enquadramento da sua exposição, aquisição e mediação do que da criação artística em si. Como se a moldura alargada do enquadramento social e económico da obra se sobrepusesse enquanto *status* ao seu conteúdo, porque este na prática é sempre subjetivo de avaliar e permite uma infinidade de possibilidades entre a desejável liberdade de expressão onde tudo é possível e as interpretações especulativas onde tudo se pode justificar. Num contexto em que a arte – inserida num conjunto de interesses e poderes – é validada pelo sistema dominante e não *per se*, que valor essencial lhe resta? Quando todos os cânones foram (felizmente) questionados e tudo pode ser arte, que valor intrínseco, profundo e diferenciador permanece então na arte face ao que não o é?

A questão central a ser colocada sobre arte é a seguinte: é a arte capaz de ser um *medium* de verdade? Esta questão é central para a existência e sobrevivência da arte pois se a arte não puder ser um *medium* de verdade então a arte é apenas uma questão de gosto. Há que aceitar a verdade mesmo se não agrada. Mas se a arte for apenas uma questão de gosto, então o espectador de

arte torna-se mais importante que o produtor de arte. Nesse caso a arte pode ser tratada apenas sociologicamente ou em termos do mercado da arte – não tem independência, não tem poder. A arte torna-se idêntica ao *design* (GROYS, 2016).⁴

Apesar da modernidade ocidental, segundo Nietzsche, ter sido marcada pela “morte de Deus” – o que minou a ideia de verdade absoluta e superior, tanto objetiva como transcendente – não deixa de prevalecer um imaginário mítico de busca de verdade(s) na arte. Talvez pelas próprias origens da arte estarem ligadas ao sagrado. Como se esta incorporasse uma *sui generis* e paradoxal busca metafísica ao se apoiar no artifício, fazendo do artifício um laboratório de criação, manipulação e observação de representações que visam dar a ver o que normalmente não se vê. A arte opera assim um mito laboratorial no sentido em que pela metafórica e performativa representação dá à experiência dos sentidos o entendimento de interpretações das coisas e do mundo. Esse mito laboratorial permaneceu subliminar à arte no Ocidente pela projeção de formas arquetípicas vindas de um inconsciente coletivo (comum em diferentes culturas e épocas) que se foi inscrevendo na construção cultural da arte desde tempos imemoriais e que marcaram de forma profunda o próprio ato da representação visual, a qual transporta na sua genética cultural o facto de que estava aliada a rituais que se percepcionavam como operativos de poder mágico⁵ e a cosmovisões de interpretação do mundo, também chamadas de mitos.

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

(...)

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

(PESSOA, 1934: 25).

Entre o tradicional mito laboratorial do valor superior e independente da arte como revelador do que é profundo e inerente à condição humana (ou seja, algo simbolicamente alquímico) e a perspectiva desencantada de que a arte é

apenas uma construção cultural moldada e instrumentalizada por estruturas sociais, económicas e políticas (portanto, determinada pelos interesses e forças dominantes), precisei de encontrar o meu próprio caminho. Iniciei então um processo muito particular que me permitisse encontrar sentido na arte – e sentido em ser artista – para além da mera validação no sistema institucional, financeiro e socioprofissional das artes. Procurei explorar a possibilidade da arte ser ciência sensível para conhecimento interior e do mundo e criei um laboratório científico e artístico com a experiência do meu próprio percurso. No fundo, interessou-me pesquisar o potencial de interpretação e transformação da arte para e com a minha vida.

Na busca de perspetivas alternativas às lógicas do sistema ocidental da arte, por aí residir o foco da problemática que me inquietava, fui procurar respostas que fossem para além do meu próprio enquadramento europeu para obter um maior distanciamento. Desafio que me levou à Amazónia para contactar com estéticas indígenas que me abriram outras possibilidades segundo formas laboratoriais únicas.

LABORATÓRIO HUNI KUIN: UM RITUAL DE ARTE E CIÊNCIA

Com o apoio da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia – estive três meses em 2018 e outros três meses em 2019 no Brasil, para filmar e realizar um estudo de campo sobre certas práticas artístico-rituais do povo indígena Huni Kuin⁶. O povo Huni Kuin é nativo da Amazónia Ocidental e habita sobretudo no estado brasileiro do Acre, mas também no sul do Amazonas e nas terras baixas do Peru, no sopé amazónico dos Andes. Centrei-me no Acre e desenvolvi uma relação especial com a aldeia Segredo do Artesão, na Praia do Carapanã, em terra indígena Kaxinawá (os Huni Kuin também são conhecidos como Caxinauás ou Kaxinawás).

Interessei-me pelas culturas indígenas amazónicas, devido ao potencial descolonizador que estas abrem na mentalidade ocidental racionalista, que tende a dividir tudo em categorias binárias mutuamente excludentes. Interessou-me a busca estética ameríndia de acesso a realidades sensíveis face ao eu, ao outro (humano e não-humano) e à natureza segundo uma dimensão que tem sido identificada como



Figura 2 – Imagem recolhida para o projeto *Laboratório Huni Kuin*, durante o estudo de campo sobre práticas artístico-rituais do povo indígena Huni Kuin, no estado brasileiro do Acre.

“perspectivista”. Aqui tive em conta os conceitos antropológicos de “perspectivismo ameríndio” (CASTRO, 2017: 299) e de “dois e seu múltiplo” (LIMA, 1996). As ontologias indígenas amazônicas têm sido identificadas como estando intimamente ligadas à questão do ponto de vista. Esta abordagem permitiu-me procurar alternativas a certas dinâmicas centrais das ontologias modernas e pós-modernas ocidentais que julgo serem problemáticas. Por um lado, na sua pauta naturalista objetivista, as ontologias modernas geram lógicas que me parecem de alguma forma totalitárias, na sua busca de um universalismo absoluto e centram-se em dualismos demasiado antagónicos. Por outro lado, com as ontologias pós-modernas, caiu-se na perspectiva oposta com um extremo relativismo que gerou lógicas desagregadoras e desanimadoras pela constante circunscrição de tudo a dimensões subjetivas, o que limita ir muito além do domínio individual. Comparativamente, a perspectiva antropológica das ontologias ameríndias aponta que nestas, embora os pontos de vista sejam múltiplos, inconstantes e corporalizados de forma individual, se crê num transversal universalismo de dualismos paradoxais. Esta abordagem estimulou-me a procurar um outro reenquadramento mental para

as conexões entre o Eu e o Outro, o individual e o universal, o cristalizado e o mutável.

Enquanto pesquisador comecei por identificar na arte ocidental uma ritualização cultural e psicológica inerente ao ato da criação, tendo precisamente em conta a relação de interpretações e expressões do eu face a si próprio, ao outro e ao mundo. Comparei depois essa dinâmica ritual da arte com o ritual xamânico, tendo em conta os seus perspectivismos ontológicos de separação e relação entre consciência, ritual e transformação. Usei também os conceitos de “arquétipos do inconsciente coletivo”, da psicologia analítica de Carl Jung, para aprofundar paralelismos e raízes comuns entre a prática artística ocidental e a prática ritual indígena, tendo em conta as já referidas conexões entre o Eu e o Outro, o individual e o universal, o cristalizado e o mutável, não só a partir de perspectivas antropológicas, mas também de perspectivas psicológicas.

Para pesquisar o potencial das práticas estéticas e simbólicas (algo comum na arte e no ritual) assisti a rituais indígenas e encontrei cosmovisões onde a estética se interliga de forma particularmente íntima com a vida e a natureza. Essas experiências foram depois incorporadas como base de

trabalho com o corpo e a imagem, com o vídeo e a performance, para fazer arte e investigação académica. Desse modo, procurei operacionalizar um laboratório bioconceptual de interface euro-amazónico a partir da(s) experiência(s) da arte como ritual e do ritual como arte. O processo dessa(s) experiência(s) passou a fazer parte de uma investigação, simultaneamente teórica e prática, que tenho vindo a desenvolver no meu doutoramento em estudos artísticos na Universidade Nova de Lisboa. O doutoramento, *per se*, tem uma perspetiva interdisciplinar das ciências humanas, a qual cruzo em permanente diálogo com a minha própria prática como artista.

Em suma, entre a Europa e a Amazónia, desenvolvi produção artístico-científica que investigasse possibilidades de potenciar a arte simultaneamente como laboratório de experiências e como experiência de pesquisa pelo ritual. Daí nasceu o projeto *Laboratório Huni Kuin*. Este projeto insere-se no tema de investigação académica que tenho desenvolvido: “a arte como laboratório entre o espelho e o xamã”. O que significa que tenho pesquisado sobre o potencial da arte funcionar como espaço de experiência que pode produzir um tipo de conhecimento na prática sensível e metafórica que relaciona identidade (é a metáfora do espelho, mais ligada com a Europa, o Eu e a consciência do real), com uma capacidade de transformação reequilibradora pelo contacto com a alteridade (é a metáfora do xamã – chamado de *pajé* pelos Huni Kuin – mais ligado com os povos ameríndios e com a possibilidade de experimentar outras realidades em rituais idealmente terapêuticos). Nesse sentido, interessa-me perceber se a arte pode ser um meio de experimentação laboratorial no reconhecimento de certos aspetos da condição humana envolvendo a consciência, o corpo e a imagem na criação de identidade (como nos dá o reflexo de um espelho) e simultaneamente gerar transformação na procura de cura pela jornada à alteridade. Uma jornada que é interior e exterior, à psique e à floresta. Faz-se entre o físico e o metafísico como um xamã recorrendo a rituais simbólicos e estéticos com plantas que atuam no laboratório vivo do corpo e da mente.

Com *Laboratório Huni Kuin* – cruzando arte, filosofia e ciências humanas – tenho procurado articular a performance ritual do Outro, a

performance ritual do Eu em pesquisa do Outro (incluindo o Outro que há em si mesmo, o inconsciente) e o que há de comum entre ambos os processos, em termos do que no ritual tem arte e do que é ritual na arte. Para tal, cruzo aspetos que observei da arte indígena Huni Kuin com as minhas próprias autoetnografias e registos audiovisuais que documentam diferentes tempos e espaços, como um ritual entre a Europa e a Amazónia. Ao longo do processo, Laboratório Huni Kuin foi-se constituindo como uma trilogia de vídeo e performance onde se documenta e transforma todo o ritual de arte e investigação que fui desenvolvendo. O capítulo I chamou-se DOIS, o capítulo II chamou-se O ESPÍRITO DE GNOSJÖ, e o capítulo III ainda está em processo.⁷

É de salientar que o meu conceito de ritual é muito alargado. Ao ponto de considerar o processo de investigação artística todo um ritual. Afinal, tal como a arte ao longo da sua História se emancipou da religião, do mesmo modo a antropologia emancipou o conceito de ritual da sua conotação religiosa⁸. Considero que a vivência e comunicação simbólica dos rituais, cujas formas de padronização podem ser muito flexíveis, pessoais e criativas, são formas de focar a atenção e a consciência, tornando os fenómenos em causa sensitivamente potenciados, ganhando importância especial. A sua performatividade pode indicar, revelar e sublinhar estados de espírito, expressões e valores, tal como o pode a comunicação simbólica da arte.

Ao desenvolver uma linguagem artística que estabeleça uma analogia com a dinâmica ritual ao nível da relação entre consciência, corpo e imagem, com *Laboratório Huni Kuin*, interessa-me analisar a relação entre a imagem em movimento e o movimento performativo de busca ritualizada do Eu e do Outro, tendo como referência o que filmei e editei na pesquisa de práticas rituais e estéticas Huni Kuin. Procuo entender a que nível há relação entre os seus rituais e os seus processos de mitos, estéticas e busca(s) de verdade(s), assim como as minhas aproximações e limites enquanto artista e não-indígena. Como tal, investigo o Outro e o apuramento do que de essencial há no Eu nesse encontro artístico-ritualístico com o Outro. Parto da experiência de condensação e expansão da consciência a partir do meu ponto de vista, tendo como *medium* a câmara de vídeo e a minha



Figura 3 – Vista da videoinstalação DOIS no Museu de Arte de Skövde e na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Gotemburgo (GIBCA Extended 2021), na Suécia.

performatividade como artista–investigador. As abordagens performativas são portanto assunto e método. O vídeo constitui uma metaperformance da performance ritual, registrando e articulando um eixo entre a experiência do corpo e a dimensão audiovisual. Desse modo, visa-se constituir um campo de experimentação entre a arte como ritual e o ritual como arte, interligando teoria e prática, imaginação e investigação, arte e vida.

O artista afirma-se assim como um xamã entre o real e o imaginário tal como o xamã é um artista–cientista do ritual. Afinal, um *pajé* na Amazônia é um investigador e um criador, como os cientistas e os artistas o são. Por outro lado, no Ocidente a ciência obedece a rituais, tal com a arte. Embora na ciência sejam mais rigorosos. Têm um foco maior nos rituais metodológicos, enquanto o foco artístico está mais nos rituais expressivos. Em suma, filosofando encontram-se dimensões rituais na arte e na ciência, assim como dimensões artísticas e científicas

nos rituais ameríndios. É nesse campo que *Laboratório Huni Kuin* se faz ritual.

O PODER DO MEU RITUAL EURO–AMAZÓNICO

Relativamente à questão inicial de a arte poder ou não ser um medium de verdade, ao seguir a possibilidade de, como meio, pensar e viver um processo artístico–científico como ritual de descoberta e, como fim, buscar respostas nas culturas amazônicas e nas suas práticas artísticas em rituais xamânicos, o que obtive foi em grande medida uma reviravolta de reformulação do próprio problema inicial. Mais do que procurar verdades absolutas – se a arte tem um poder intrínseco OU se é instrumentalizada pelo poder dominante – passei a aprofundar o entendimento de dualidades complementares da realidade – substituindo a conjunção OU pela conjunção E. Mais do que perceber se algo é uma coisa OU outra, na tradição de pensamento aristotélico, fui percebendo que numa composição mais complexa

de identidade (metáfora do espelho) e alteridade (metáfora do xamã), algo é uma coisa E outra, em diferentes camadas, dinâmicas, perspectivas. Na relação de forças intrínsecas ao Eu (conscientes e inconscientes) e externas face ao Outro e ao mundo (afirmativas e influenciadas) os elementos somam-se e combinam-se de forma fluída. Não se excluem mutuamente. Se as culturas europeias e ocidentais me pareciam estar centradas em questões mais identitárias e individuais (dentro da já referida ideia de espelho) e as culturas ameríndias tradicionais pareciam estar mais conectadas com questões holísticas e de alteridade (dentro da também já referida ideia de xamã, ou pajé, como dizem no Acre), pareceu-me necessário não diminuir ou sobrevalorizar nenhuma, mas a partir delas criar pontes e articulações mais equilibradas e complementares.

Aceito que a arte, como conceito, é uma construção cultural simultaneamente estruturadora e estruturada no todo social de que faz parte (portanto, que simultaneamente influencia e é influenciada, de forma interdependente, e não de forma exclusivamente autónoma ou instrumental); mas reforço, também pela minha experiência amazónica, que como prática a arte incorpora em si o poder universal do ritual (patente na forma como os indígenas se apropriaram da noção de arte e de alguma forma reformularam essa construção ocidental, encaixando criativamente as suas próprias estéticas, crenças e tradições). Ao nível da arte enquanto ritual opera o simbólico, o performativo e o sensível (com destaque para a relação da percepção com o imagético e o sonoro, centrais na mediação/criação do corpo face ao real). Essa prática ritualística da experiência artística joga como que numa perspectiva ocidental podemos chamar de “arquetipos do inconsciente coletivo”, se tomarmos a abordagem científica presente na psicologia analítica, segundo a qual existe em todos nós uma ancestral estrutura comum da psique com conteúdos inconscientes que nos afetam e constituem emocionalmente e se projetam por imagens mentais que transportam formas simbólicas arquetípicas e universais, embora com variação pessoal e cultural múltipla. O que em certa medida vai ao encontro da perspectiva ameríndia do que os Huni Kuin chamam de “espírito da floresta”, considerada uma energia biológica omnipresente na natureza

ou força anímica universal que contextualizada por cosmovisões perspectivistas é operada com a ingestão de substâncias da floresta alteradoras de estados de consciência – como a ayahuasca, considerada “planta professora” – em relação interdependente com rituais estéticos, que se fazem pela música, dança e artes visuais (por exemplo ao nível dos geométricos grafismos abstratos pintados na pele ou tecidos de forma colorida em roupas e adornos).

As chamadas “mirações” trazidas pelo “espírito da floresta”, durante esses rituais, são visões de carácter simultaneamente arquetípico, mas com uma infinita diversidade de experiências pessoais ao nível de imagens, sensações e interpretações simbólicas. De notar que na mitologia Huni Kuin a imagem arquetípica do “espírito da floresta” – ou seja, em língua pano, o “Nixi Pae”, nome também dado à ayahuasca – é por excelência a da serpente. Esta é representada na iconografia tradicional pelos padrões geométricos da sua pele. Não obstante essa figura central nas narrativas cosmológicas dos Huni Kuin, há muitos outros animais e plantas que também são evocados por diferentes padrões geométricos aplicados em grafismos feitos para cobrir objetos ou o próprio corpo. Essas dinâmicas estéticas perspectivistas cruzam de forma paradoxal as noções de individual e coletivo, de universal e múltiplo. Até os conceitos de cultura e natureza são muito mais interdependentes que na tradição ocidental, o que estabelece entusiasmantes pontes com as novas demandas ecológicas, especialmente críticas com o legado moderno de oposição civilizacional à natureza.

Resumindo, ao perspectivar de forma euro-amazónica a arte como ferramenta de ritual/descoberta de tipo interior/exterior que faz emergir o que há em nós de outro, o que há no outro de todos e o que em todos se liga com tudo, constata-se que identidade e alteridade não se excluem. Mutuamente se refletem e transformam, em dualidade fluída, múltipla e interseccional. De forma paradoxal, a arte abarca identidade como interpretação especular mimética e alteridade como expressão mágica transformadora. O foco no domínio da *mimesis* inerente à arte é particularmente sublinhado desde a *Poética*, obra icónica de Aristóteles, referência na tradição europeia dos estudos artísticos, cuja matriz

civilizacional é grega. A alteridade na arte como uma expressão de tipo mágico enquadra-se mais na cosmovisão perspectivista da prática curandeira Huni Kuin, que recorre a rituais, narrativas, estéticas, simbologias e plantas que visam fazer ver o que nos anima, transformando a percepção do corpo.

Apesar das diferentes polaridades de foco entre a Europa e a Amazônia, por um lado o foco identitário da arte implica alteridade (ex: quando se cria uma personagem para representar dimensões humanas ou quando, no geral, a imaginação recria o real) e, por outro lado, há uma dimensão de espelho no foco transformador do ritual (pelo poder de identificar e transformar imagens na mente por experiências e percepções no corpo). Como tal, tendo em atenção que arte é metáfora e metáfora combina conteúdos simbólicos e formais diferentes numa outra coisa, gera-se pelo processo um efeito semiológico laboratorial. Nesse sentido, atua como um espelho mágico com fins alquímicos ou como um ritual xamânico que permite uma viagem dos sentidos em busca de sentidos. O que confere à arte uma possibilidade de cura face a desequilíbrios na estrutura do ser, do ser-se humano. Ao apurar sentidos complexos pela focada experiência dos sentidos potencia-se a cura de integrar o dentro e o fora, a fronteira e a união, o que é e o que (ainda/já/também) não é. Em suma, a arte cura ao integrar o diferente, imaginado ou dissonante como parte e todo.

No caso do meu ritual laboratorial euro-amazónico estava também envolvido um processo experimental de cura (ou pelo menos de busca de algum tipo de reequilíbrio, dentro dos meus limites) face a um passado colonial do qual não participei por ter ocorrido séculos antes da minha própria existência, mas que moldou em grande medida o mundo em que vivo e perpetua-se de várias formas em muitas das desigualdades nas atuais relações humanas em Portugal, no Brasil e à escala global. Consciente das questões éticas, políticas e históricas inerentes à minha condição de português e europeu num processo de descoberta interior/exterior no séc. XXI na Amazônia, desde logo fiz uma parceria que pudesse estabelecer uma verdadeira relação paritária e pós-colonial com o Outro, e que a um certo nível fosse também descolonizadora de certas coisas em mim mesmo (com destaque para

a desconstrução dos binarismos antagónicos e desequilibrados assinalados anteriormente). Como tal, recusei fazer uma mera apropriação cultural das formas como distanciado artista-etnógrafo apenas interessado na exotização e procurei autênticas relações de empatia, colaboração e mútua transformação.

Ainda em Portugal, mas online, conheci nas redes sociais o realizador de vídeo Isaka Huni Kuin, o qual fez documentários sobre a sua cultura e é filho e neto de lideranças. A sua avó é conhecida por ter sido uma das primeiras mulheres *pajé* entre os Huni Kuin e por ter fundado a aldeia Segredo do Artesão. Inclusive é sobre ela que Isaka fez o documentário *Bimi, Shu Ikaya*. Move-o o profundo desejo de manter, atualizar, visibilizar e valorizar a sua cultura e estabelecer diálogo e parcerias com aliados *nawá* (não-indígenas). Eu também trabalho com vídeo e a minha empatia surgiu precisamente quando percebi o seu interesse em documentar em vídeo a vida, arte e rituais dos Huni Kuin. Partilhámos, portanto, desde logo o desejo de estabelecer esforços de cooperação e comunicação mutuamente benéficos. O convite inicial de colaboração, curiosamente, veio do próprio Isaka Huni Kuin que me convidou a visitar e filmar a sua aldeia.

Para verdadeiro reconhecimento intercultural e troca paritária de artistas com culturas diferentes, mas interesses complementares, estabelecemos inicialmente um acordo em relação às imagens gravadas em vídeo num festival de cultura indígena. Aí, tudo o que filmei passei para o Isaka Huni Kuin poder usar nos seus documentários, reportagens para meios de comunicação, instituições públicas, divulgações online ou como arquivo de memória audiovisual. Em contrapartida, o que ele filmou também me passou para eu usar na minha pesquisa. Porém, a troca mais importante para mim foi a da possibilidade de estar numa aldeia indígena e vivenciar as suas realidades, observar os seus modos de vida e participar de rituais, inclusive xamânicos. Isaka, por sua vez, queria saber mais sobre videoarte e procurava uma troca de experiências sobre formas de filmar, colaborações e recursos em projetos e modos de visibilizar a sua cultura.

Como forma de retribuir a experiência, a possibilidade de pesquisa e as filmagens que pude ter com os Huni



Figura 4 – Construção em 2022 de refeitório e cozinha de uso comunitário na aldeia Segredo do Artesão, na Praia do Carapanã, em terra indígena dos Huni Kuin, no Acre. Fotografia de Bixku Huni Kuin.

Kuin, pensei em formas que pudessem ser úteis à própria comunidade. Inicialmente pediram-me apoio para fazer um museu na aldeia (confesso que o desejo de um museu era algo que não esperava, por ser algo muito mais ligado à cultura europeia e ocidental do que indígena), mas em termos de meios e por questionamentos conceptuais muito próprios pareceu-me problemático e preferi que se buscasse um apoio para uma necessidade mais urgente – construir um poço de água na aldeia – dados os sérios e crescentes problemas com a água do rio, com implicações muito diretas na vida das pessoas, sobretudo ao nível da saúde das crianças. No entanto, em 2020 chegou a pandemia de covid e naquele momento de incerteza e confinamentos não quis ser responsável por apoiar a ida de não-indígenas para a aldeia para construírem o poço, pois poderiam levar a doença e transmiti-la a populações em terras indígenas. Entretanto, na aldeia acabaram por conseguir um outro apoio e apesar de tudo construíram com sucesso o poço de água.

Mesmo estando em Portugal fui mantendo o contacto com a aldeia – que passou a ter acesso à internet –, já não só através do Isaka Huni Kuin, mas também com o Bixku Huni Kuin e, em geral, com o grupo de WhatsApp da aldeia Segredo do Artesão. Fui observando que os Huni Kuin têm vindo a reforçar a sua estratégia de aposta na cultura e é nesse contexto que a comunidade de Segredo do Artesão tem procurado desenvolver projetos na área audiovisual. Procuram fazer

tanto uma produção própria de vídeo na aldeia, como fazer oficinas de cultura e audiovisuais e vivências ligadas a rituais e à floresta que tragam nawás à aldeia. O que serve não só fins culturais como simultaneamente económicos e permite a criação de alianças externas.

Para criar esse ponto de cultura em Segredo do Artesão e terem condições para receber indígenas (Huni Kuins e de outras étnias) e não-indígenas (os chamados nawás) transmitiram-me que precisavam de construir uma cozinha comunitária com refeitório na aldeia (que servisse tanto aos visitantes, como aos habitantes locais), para dentro da tradição indígena poderem cozinhar e comer em grupo, em particular durante os rituais e eventos socioculturais da aldeia. Tal pareceu-me uma excelente alternativa de resposta ao desejo inicial que me foi transmitido pelo líder da aldeia de ter na aldeia um museu com o objetivo de “fortalecer a cultura Huni Kuin”. Um museu envolveria no seu modelo tradicional ter à partida coleções de objetos, dispositivos de conservação e de interpretação e problematizações conceptuais em torno da adaptação de um modelo europeu e ocidental como é o do museu à cultura indígena.

A construção de uma cozinha comunitária com refeitório veio oferecer uma oportunidade de reformular o meio (já não um museu convencional) de obter o objetivo central (“fortalecer a cultura Huni Kuin”), segundo formas de preservação da cultura

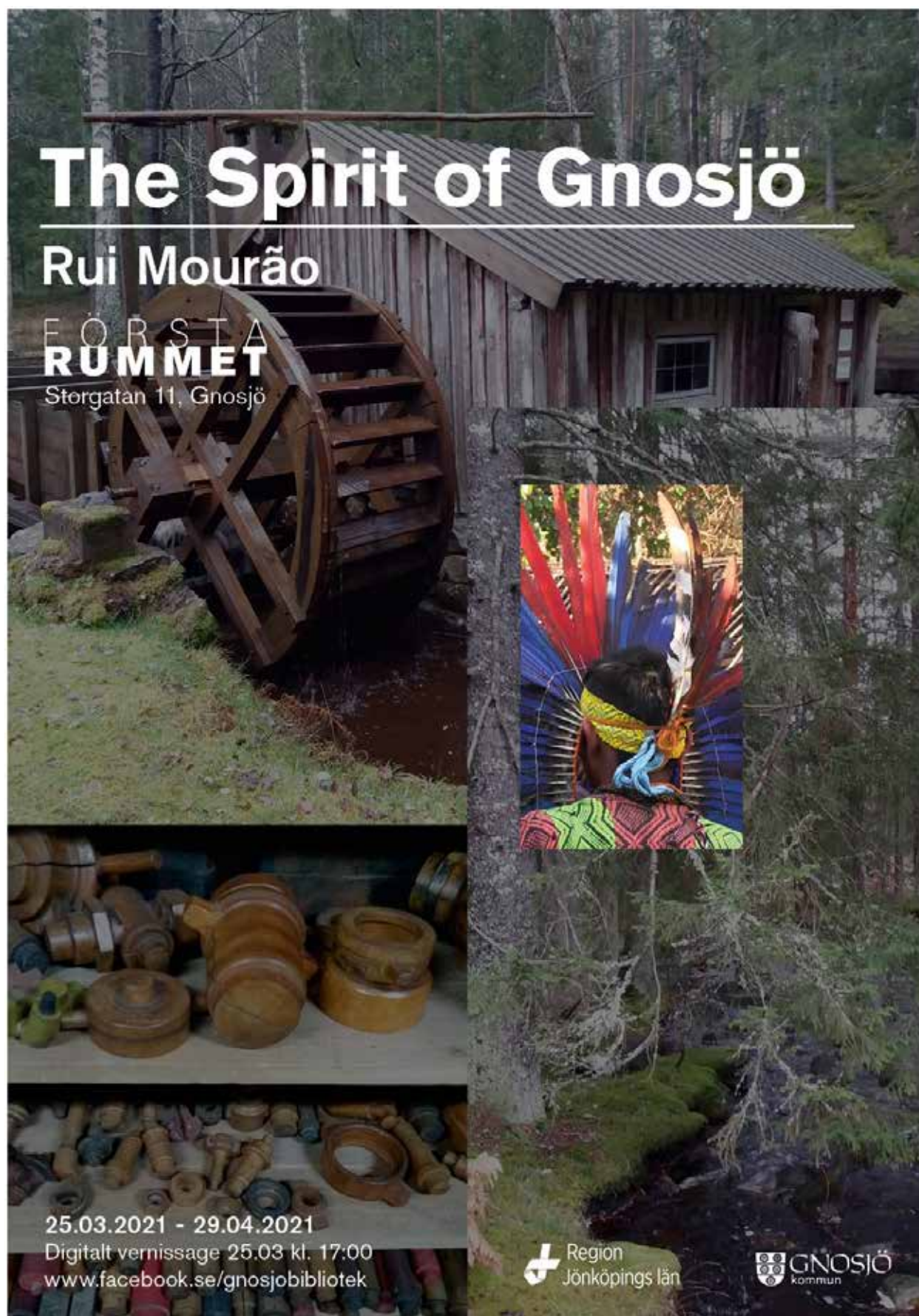


Figura 5 – Cartaz da exposição *The Spirit of Gnosjö*, que ocorreu em 2021 no Första Rummet, em Gnosjö, na Suécia. Design de Evelina Nekby e Rui Mourão.

mais performativas, dinâmicas, participativas, coletivas e vivas. Portanto, mais consonantes com a própria cultura indígena⁹, na medida em que uma cozinha comunitária pode gerar um espírito de museu-vivo indígena pelo facto de potenciar a agência, transmissão e atualização de patrimónios imateriais, tanto dentro da própria comunidade, como em troca intercultural com visitantes indígenas e não-indígenas.

Por tudo isto, compatibilizando a possibilidade dessa experiência de processos identitários/transformadores em museu-vivo indígena com o meu próprio "laboratório entre o espelho e o xamã", com uma parte dos recursos financeiros que obtive com o projeto *Laboratório Huni Kuin* decidi apoiar a construção da referida cozinha com refeitório. E aqui há que ter em consideração que uma cozinha comunitária indígena a partir da prática em grupo da confeção de alimentos e da preparação das bebidas rituais pela fervura de misturas de plantas ou de substâncias animais da floresta é também um laboratório gastronómico, sociocultural, ritual e de saberes.

Uma vez que no contexto do projeto *Laboratório Huni Kuin* fiz as exposições *Two e The Spirit of Gnosjö* na Suécia e recebi uma bolsa de doutoramento em Portugal da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, com parte dos rendimentos que obtive na Europa foi-me possível enviar dinheiro para na Amazónia construir uma cozinha-refeitório-laboratório-museu-vivo em Segredo do Artesão. Para que tal fosse possível, Bixku Huni Kuin indicou-me Eduardo Pizaroli e o Instituto Nawá para nos apoiarem e para fazerem a mediação da transferência bancária internacional. Também pela sua experiência no apoio às comunidades indígenas tornaram-se parceiros essenciais na construção da cozinha comunitária da aldeia. Refira-se ainda que, embora em termos institucionais o montante que enviei ao Instituto Nawá tenha sido registado como "doação" para os Huni Kuin, na prática não é. É apenas moeda de troca por tudo aquilo que das culturas indígenas e, em particular na aldeia Segredo do Artesão, recebi como artista, como investigador e como pessoa. Considero o valor como devida retribuição pela experiência de vida, pela possibilidade de pesquisa e pelas filmagens que pude fazer com os Huni Kuin.

Em suma, foi na procura de uma certa cura na reformulação de desequilíbrios – para e com a arte-pesquisa da cultura ocidental pelo distanciamento de enviesamentos do sistema, para e com a arte-ritual da cultura indígena pelas suas reconfigurações vivas, e para e com a possibilidade de uma interculturalidade mutuamente benéfica – que procurei gerar o poder do meu ritual euro-amazónico, do meu laboratório entre o espelho e o xamã, da minha busca entre o que é e o que pode ser a arte, a vida e a relação entre ambas.

NOTAS

1. Fonte: Conferência "Os Mil Nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra". Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=CjbU1jO6rmE>
2. Há vários artigos de imprensa (ex: <https://www.theguardian.com/world/2018/mar/21/christianity-non-christian-europe-young-people-survey-religion>) e autores (ex: Charles Taylor, Evert Van De Poll, Gabriel Vahanian, Olivier Roy, etc) que inclusive identificam ou problematizam a situação da Europa como pós-cristã.
3. Se na razão dominante na Europa dos sécs. XVI, XVII e XVIII face ao Novo Mundo a colonizar existia a narrativa civilizatória de ordem cristã (em particular face aos ditos "primitivos" indígenas), o espírito da razão torna-se eminentemente científico e assumidamente político após o iluminismo, a revolução francesa e o positivismo. A razão centra-se mais nas dimensões materiais, pragmáticas e humanas que no transcendental divino. No atual colonialismo interno das elites do estado brasileiro (como em outras nações americanas) dá-se a particularidade de se aliar o moderno capitalismo com uma lógica mais alicerçada na tradição religiosa.
4. Tradução minha.
5. Tudo indica que os rituais de arte rupestre envolviam a performatividade de cuspir e soprar pigmentos na rocha num ato mágico-imagético do tipo animista em busca de imprimir "vida" às próprias imagens (JOHANSON, BLAKE, 1996: 102).
6. Curiosamente, traduzindo da língua pano para o português, Huni Kuin quer dizer: pessoa/gente/povo

verdadeiro. Também são conhecidos como Caxinauás ou Kaxinawás – pessoa/gente/povo morcego – mas esse é o nome que outros lhes atribuíram, e não os próprios, embora muitos deles também tenham passado a adotar essa denominação.

7. Para mais informações sobre cada capítulo, percurso dos vídeos por exposições (como videoinstalações), festivais de cinema (como filmes) e visualização dos vídeos, consulte: Capítulo I – DOIS: <https://sites.google.com/view/ruimourao/pt/portefolio/pt-two-huni-kuin-laboratory-chapter-i-2008> + <https://filmfreeway.com/Two593> (palavra-passe para ver o filme: laboratorihunikuin); Capítulo II – O ESPÍRITO DE GNOSJÖ: <https://sites.google.com/view/ruimourao/pt/portefolio/pt-the-spirit-of-gnosjo-huni-kuin-laboratory-chapter-ii-2008> + <https://filmfreeway.com/TheSpiritofGnosjo> (palavra-passe para ver o filme: laboratorihunikuin); Capítulo III – trabalho em processo.

8. São inúmeros os exemplos de manifestações seculares que são atualmente lidas como rituais pela antropologia: jogos de futebol, peças de teatro, eleições, tipos de performatividade na vida em sociedade (como convenções não ditas de como se apresentar e falar numa conferência ou o simples ato de cumprimentar), etc. Para um artista, o ato de pintar pode ser um ritual. Como pode ser um ritual o processo de se isolar para escrever ou de viajar para fotografar.

9. A este nível ocorre-me a célebre distinção que o português padre António Vieira fez no séc. XVII, assinalada pelo brasileiro antropólogo Eduardo Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem*, entre a associação metafórica do duro e pesado mármore às culturas europeias e da mutável e vegetal murta às culturas indígenas.

BIBLIOGRAFIA

Castro, Eduardo Viveiros de (2017) "Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena", **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia**, São Paulo: Ubu Editora (obra original publicada em 2002).

Groys, Borys (2016), "The Truth of Art", **e-flux**, Journal #71 (online: <https://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/>).

Johanson, Donald; Blake, Edgar (1996) **From Lucy to Language**, Nova Iorque: Simon & Schuster Editions.

Jung, Carl (2000) **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**, Rio de Janeiro: Vozes (obra original publicada em 1936).

Lima, Tânia Stolze (1996) "O Dois e Seu Múltiplo: Reflexões Sobre o Perspectivismo em Uma Cosmologia Tupi", **Mana**, volume 2, número 2, Rio de Janeiro (online: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200002).

Pessoa, Fernando (1972) **Mensagem**, Lisboa: Editora Ática (obra original publicada em 1934).

SOBRE O AUTOR

Rui Mourão é artista e investigador. Estudou artes em UAB e CECC, em Barcelona; Escola Maumaus, em Lisboa; e Academia de Artes de Malmö, na Suécia. Fez pós-graduação em Culturas Visuais Digitais e mestrado em Antropologia no ISCTE. É atualmente doutorando em Estudos Artísticos na FCSH-UNL. Fez trabalhos visuais e performativos, palestras, artigos, livros, filmes e mais de 100 exposições e mostras de vídeo em 17 países.

mourao.rui@gmail.com

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

