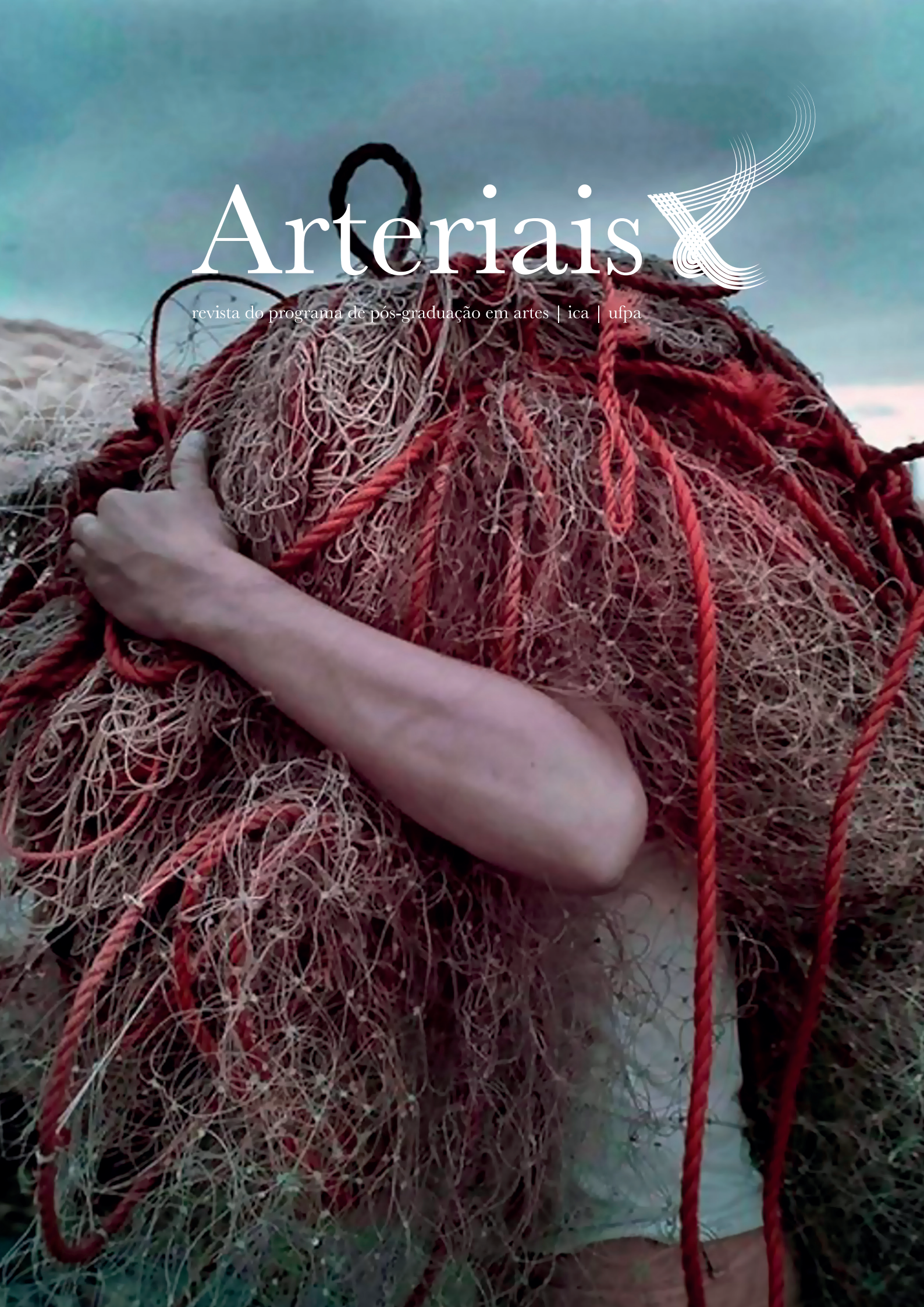


Arteriais



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



Arteriais



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

MANESCHY, Orlando, BEZERRA, José, STOCO, Sávio, SAMPAIO, Valzeli (org.)

Revista Arteriais, Ano 05, n. 09 – Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, dezembro de 2019
253 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 05 | n. 09 | 2019

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

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes

Valzeli Sampaio

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Orlando Maneschy

Coordenadora do PROF-ARTES/ Mestrado Profissional

Denis Bezerra

FICHA TÉCNICA

Editores científicos

José Denis de Oliveira Bezerra | Maria dos Remédios de Brito | Orlando Maneschy | Rosangela Britto
Sávio Stoco | Val Sampaio

Editores Responsáveis

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

Bolsista do programa

Keyla Sobral

Comitê editorial

Orlando Maneschy | Valzeli Sampaio

Conselho Editorial

Visuais

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

Musicais

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

Cênicas

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

Revisão:

Keyla Sobral | José Denis de Oliveira Bezerra

Revisão Técnica:

Keyla Sobral | Orlando Maneschy

Programação Visual:

Keyla Sobral | Breno Filo | Orlando Maneschy

Diagramação:

Breno Filo

Capa:

Em busca de Dagon (2019), de Luiz Braga

Agradecimentos:

Luiz Braga

Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti

Alexandre Sequeira

Howardinne Queiroz Leão

Daniele Cristina Liberato de Oliveira

Giselle Liberato Caetano de Souza

Francisco Weyl

Miliandre Garcia

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz

Giovanna Zamith Cesário

Edson Barrus

SUMÁRIO

Editorial	10
Portfólio	13
Luiz Braga	
ARTIGOS	
<i>Video-instalação, Cinema de exposição, Cinema de Artista, Outro Cinema, Efeito-cinema: nomenclaturas e normas de representação. A reflexividade na obra em perspectiva (documental)</i>	47
Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti	
Para Além do Teto Protetor, As Estrelas do Firmamento: Relações entre abrigo e abrigado a partir do conceito de ruína em Walter Benjamin	64
Alexandre Sequeira	
Arte e Delírio: intersecção entre arte, política e economia no Amazonas	73
Howardinne Queiroz Leão	
A Construção Imagética Brasileira: o Anjo da História e a resignificação do olhar estrangeiro no Brasil	85
Daniele Cristina Liberato de Oliveira Giselle Liberato Caetano de Souza	
I-margens de um Caruana entre Estéticas de Guerrilhas	96
Francisco Weyl	

O teatro como objeto da pesquisa histórica	112
Miliandre Garcia	
Contribuição à história dos festivais de teatro no Brasil	124
Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz	
Aymond, um ruidoso sucesso: a trajetória do travestido argentino no teatro de revista brasileiro	143
Giovanna Zamith Cesário	
ENSAIO	
Socorro! O que foi que eu fiz ?	152
Edson Barrus	
Instruções aos autores de textos	161
<i>Instructions for the authors</i>	

A Revista Arteriais chega a sua nona edição com falas importantes e necessárias, vozes resistentes diante de um ano marcado por crises nacionais e mundiais, onde tivemos que parar, refletir e lutar. E lutamos com as armas do pensamento, construindo mundos melhores, mundos possíveis. Com essa faísca de esperança e força, continuamos seguindo. Afinal, o que nos resta é resistir e continuar!

Na seção *PORTFÓLIO* temos *Luíz Braga* que traz um recorte significativo de sua produção, tão cara ao imaginário amazônico, a registrar as pessoas que vivem na região e sua estética. Juntamos tempos distintos para entranhar nesse universo, em uma Amazônia que está viva em cada feira, beira de rio ou rua das diversas cidades da região, e encontrar no trajeto de Braga um grande tributo ao humano e ao próprio luminoso presente nesse território.

Na seção dos *ARTIGOS*, temos: *VÍDEO-INSTALAÇÃO, CINEMA DE EXPOSIÇÃO, CINEMA DE ARTISTA, OUTRO CINEMA, EFEITO-CINEMA: NOMENCLATURAS E NORMAS DE REPRESENTAÇÃO*, de Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti, onde a autora reflete sobre a categoria cinema de exposição e suas outras acepções. Desenvolve uma crítica sobre esta forma fílmica (inversão da questão espacial sobre a temporal) e apresenta uma reflexão sobre a forma instalativa; um dispositivo em que em diversas instâncias implica na perda de reflexividade fílmica. No artigo *PARA ALÉM DO TETO PROTETOR, AS ESTRELAS DO FIRMAMENTO RELAÇÕES ENTRE ABRIGO E ABRIGADO A PARTIR DO CONCEITO DE RUÍNA EM WALTER BENJAMIN*, o autor Alexandre Sequeira pretende analisar a partir do conceito de ruína em Walter Benjamin, a relação entre a finitude de uma casa e sua transposição em valores humanos pela perda do sentido de proteção e resistência de quem por ela é acolhido. Já em *ARTE E DELÍRIO: INTERSEÇÃO ENTRE ARTE, POLÍTICA E ECONOMIA NO AMAZONAS*, o autor Howardinne Queiroz Leão vem discutir a partir do livro *Arte e delírio – reflexões sobre a cultura no Amazonas*, escrito em 1985, pelo Diretório Universitário da Universidade do

Amazonas (UA), pilares importantes que geraram uma reflexão acerca do pensamento artístico no Amazonas. O artigo *A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA BRASILEIRA: O ANJO DA HISTÓRIA E A RESSIGNIFICAÇÃO DO OLHAR ESTRANGEIRO NO BRASIL*, de autoria de Daniele Cristina Liberato de Oliveira e Giselle Liberato Caetano de Souza, onde analisam o Anjo da História, de Herbert de Paz, considerando elementos estéticos e as possibilidades de relação com uma produção cultural brasileira, ressignificada ao longo do tempo. No artigo *I-MAGENS DE UM CARUANA ENTRE ESTÉTICAS DE GUERRILHAS*, o autor Francisco Weyl vem refletir questões artísticas, políticas, antropológicas e identitárias, que atravessam ações culturais em comunidades periféricas e quilombolas da Amazônia Paraense.

O artigo *O TEATRO COMO OBJETO DE PESQUISA HISTÓRICA*, de Miliandre Garcia, reflete sobre um trabalho de mapeamento dos problemas, das abordagens e dos objetos que contemplam o diálogo entre história e teatro, partindo principalmente do caso brasileiro. Enquanto o artigo *CONTRIBUIÇÃO À HISTÓRIA DOS FESTIVAIS DE TEATRO NO BRASIL*, de Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz, vem colaborar com uma investigação relevante sobre a histórica sobre os primeiros festivais de teatro no Brasil, partindo de uma certa trajetória temporal que vai dos festivais artísticos ainda em benefício aos eventos em reverência a autores, passando depois a ter o conceito moderno de reunião de atrações variadas em período e local constantes, além de atividades extras programadas. Já o artigo *AYMOND, UM RUIDOSO SUCESSO: A TRAJETÓRIA DO TRAVESTIDO ARGENTINO NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO*, de Giovanna Zamith Cesário, vem refletir acerca da importante trajetória do artista argentino Norberto Américo Aymonino, que ficou completamente esquecida pela historiografia do teatro de revista.

Na Seção *ENSAIOS*, temos o texto do artista e pesquisador Edson Barrus, com *SOCORRO! O QUE FOI QUE EU FIZ?* onde o autor transita pelas experiências vivenciais no Espaço Experimental

Rés do Chão, cujas atividades na Rua do Lavradio no Rio de Janeiro e suas desterritorializações, foram fundamentais para a cena artística emergente no início dos anos 2000.

A Revista Arteriais é um espaço de liberdade, um espaço de resistência, um espaço do debate democrático, que tem como sua premissa maior a difusão de conhecimento a partir de uma Universidade Pública. Entendemos nossa liberdade de expressão como bem maior, e, nosso compromisso com o compartilhamento de pensamentos e saberes em torno da arte, um dos pilares de nossa existência.

Os editores

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

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

PORTFOLIO >>> LUIZ BRAGA



Cadeado na porta
1982

NO ACENDER DA ÚLTIMA LÂMPADA, A ESTRANHA LUZ

A produção de Luiz Braga faz parte de um imaginário amazônico, que há décadas vem observando com olhar cuidadoso, a registrar as pessoas que vivem na região e sua produção estética. Tive o prazer de assistir, ainda jovem, sua segunda exposição, *Portfolio 80*, em uma matiné na Signo's Clube. Retratos e cenas da cidade, que revelavam uma visão diferenciada e que me impactaram, somando-se às fotografias colecionadas nas páginas do tablóide *Zeppelin*. Ali o artista já estava presente. Desde aquele momento primal, passaria a seguir a sua produção, que a cada momento sinalizava para um mergulho na vida das pessoas deste território tão multifacetado, atento à visualidade popular e aos modos de vida dos seus habitantes.

Em 1982, Braga desenvolve *Visualidade Popular na Amazônia*, associado ao Projeto *Visualidade Brasileira* do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Com este trabalho, Braga aprofunda o seu olhar sobre as manifestações da cultura popular, tão presentes no cotidiano do povo amazônica. Elementos em suas cores são captados em detalhes, traduzidos em construções precisas que revelam em objetos do dia a dia uma transcendência ao comum. Daí emerge *No Olho da Rua* (1984), sendo muito bem recebida por pesquisadores e críticos da fotografia, como Arlindo Machado e Stefania Bril.

Também é marcante seu projeto seguinte, que resultaria na mostra em preto e branco *À Margem do Olhar* (1987), que traz os personagens da cidade e do interior em retratos nos quais a dignidade e simplicidade evidenciavam a gente da Amazônia em seus pequenos gestos, em pormenores que romperam com estereótipos. Luz e texturas refinadas revelam sinais e vestígios. Há intimidade e um fascínio em olhar nos olhos do outro e pedir licença. Sem exotismos, há um respeito a este outro que vive à margem e que precisava, e ainda necessita, ser visto, enxergado. E, com este trabalho, Braga recebe um dos prêmios mais importantes da fotografia brasileira: o Marc Ferrez.

Crítico, em um desafio constante de questionar-se sobre processos e linguagens, sobre como a luz e a cor se manifestam na região, em que luminosidades distintas pintam cenas em mesclas cromáticas entre o natural e artificial, o artista fotografou o universo ribeirinho na luminosidade do limiar do dia, na agudeza do tempo que se esvai e das luzes que se acendem. Luz de mercúrio, lâmpada fluorescente misturaram-se com o calor do final do dia, explorando a cor e sua temperatura ao seu limite, capturadas em um período de tempo exíguo, desenvolvendo uma pesquisa imensa, na qual grande parte de seus personagens surgem em situações que transcendem a imagem. A ideia de “certo” ou de “errado” fotográfico é contrafeita em sua fotografia. Braga subverte a técnica.

Deste momento da experimentação em que recebe o prêmio Leopold Godowsky Color Photography Award, da Universidade de Boston, EUA (1991), nasce a exposição *Anos-Luz*, ao revelar seu sofisticado olhar. De lá para cá, em uma trajetória que coleciona premiações, como a Bolsa Vitae de Fotografia (1996) e a participação na 53ª Bienal de Veneza (2009), Braga vem consolidando uma obra densa, na qual a técnica é insurgida continuamente no exercício da linguagem. Assim foi com suas *Night Visions*, em que a subversão de um recurso técnico particular o propicia um novo mergulho no universo regional por meio da captação da luminosidade infravermelha.

Algumas dessas experiências reunimos aqui nesta edição, que convida o leitor a adentrar ao território do artista, como quem adentra em seu *arraial da luz*, com o vigor, com a dedicação que suas imagens nos conclamam. Tecemos um caminho, apresentamos personagens, lugares, particularidades de uma Amazônia possível, que os olhos de Braga traduzem no encontro com homens e mulheres que constroem saberes nesses locais de sua tão vivida *periferia ribeirinha*, onde traça seu *mapa do éden*, em uma grande homenagem à *retumbante natureza humanizada*. Aqui, sujeitos e atmosferas que compõem o seu território, mesclam-se.

O olhar nos convida a atravessar estas ambiências-imagens, receber os olhares de volta dessa gente que está aqui, e que constitui a cada minuto suas experiências de vida. Juntamos tempos distintos para adentrar nesse universo, em uma Amazônia que está viva em cada feira, beira de rio ou rua das diversas cidades da região, e encontrar na obra de Braga um grande tributo ao humano e ao próprio luminoso presente no fulgurante piscar da última lâmpada.

Orlando Maneschky



Lâmpada açai,
1990



Bilheteria,
1987





Luzes no arraial,
1992



Janela do Rio Guamá,
1988



Chuva no cachorro-quente,
1985



Parque,
1990



A preferida,
1985



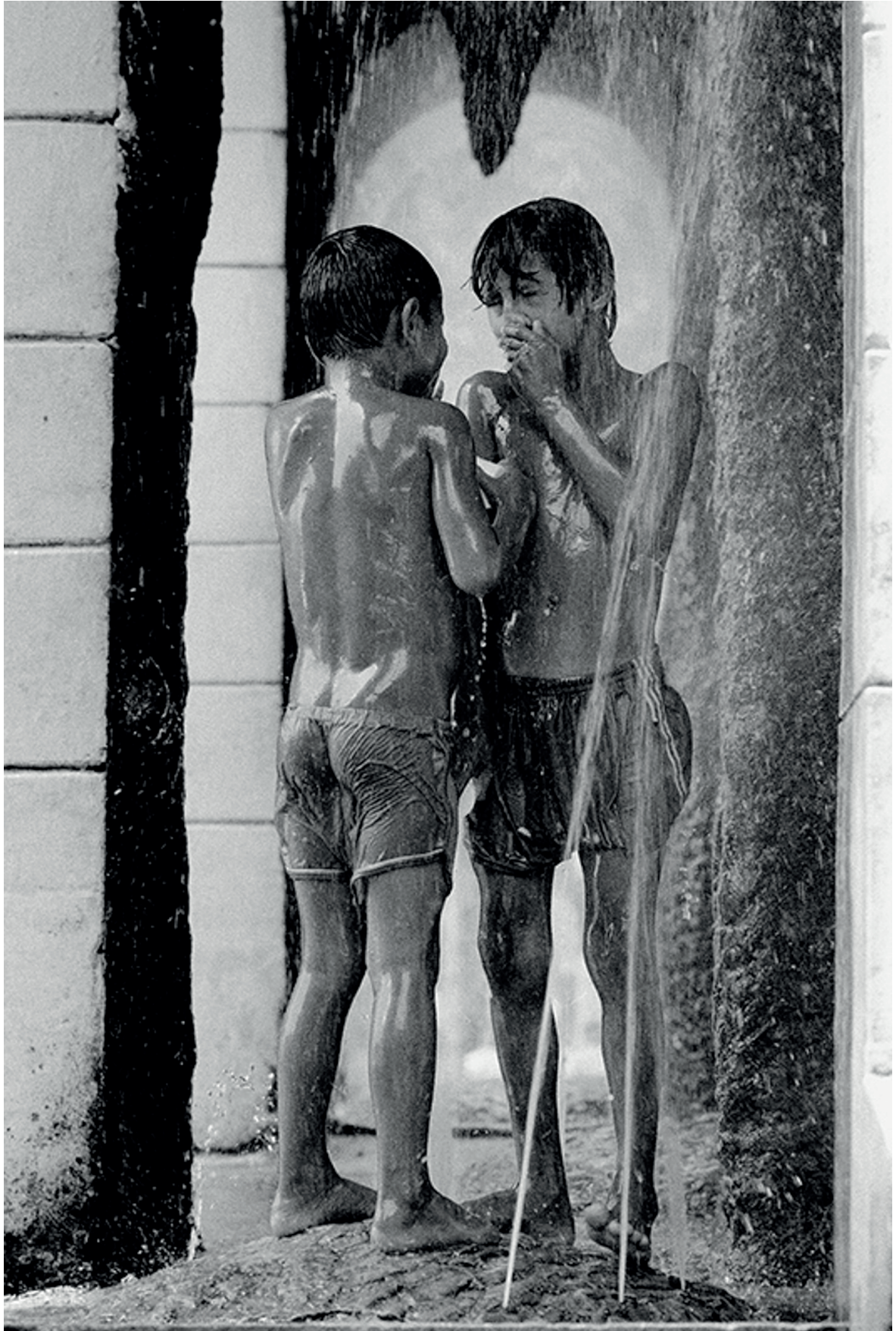
Meninos na venda de açai,
1988



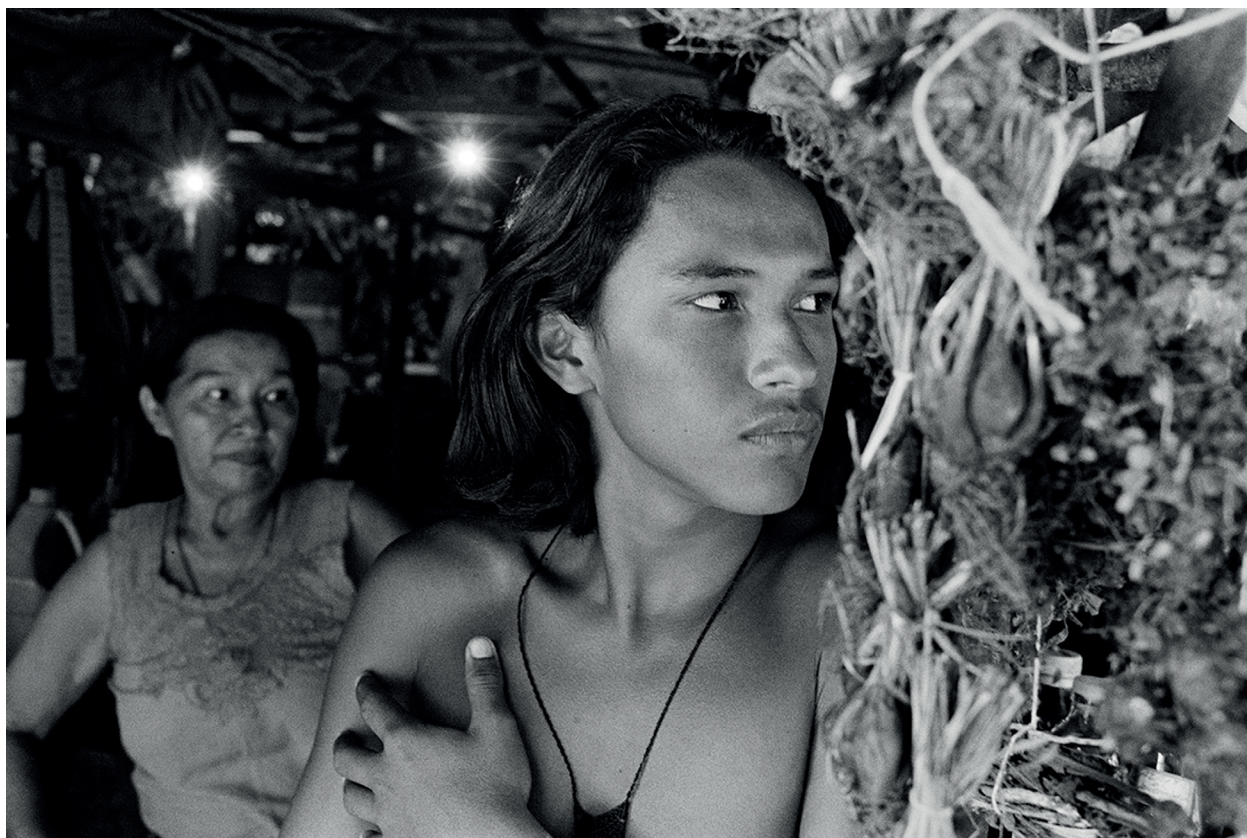
Meninos na beira,
1986



Rosa do Rio Paúba,
1986



Meninos no chafariz,
1986



Miguel e Flora,
1999



Monster Woman II,
1989





Mercado de Peixe,
2007



Mercado de carne,
2006



Garçonete no Ver-o-Peso,
1985



Casa de Nagô,
1988



Balanços,
2004



Roda mexicana,
1990



Menina e balão azul,
1990



Em busca de Dagon,
2019



Banhista,
1996



Casa de lata (acima),
2011

Barqueiro azul em Manaus (abaixo),
1992



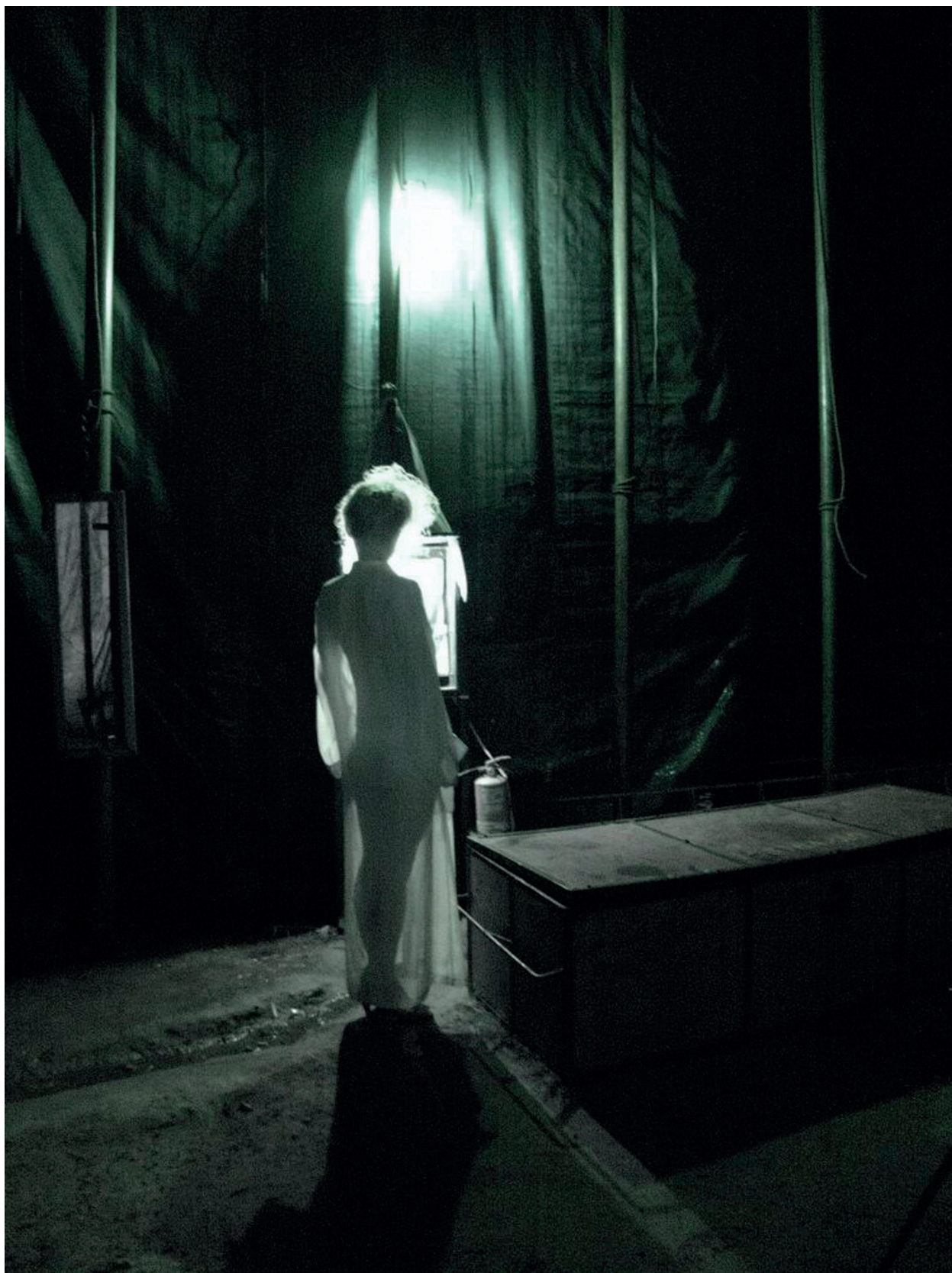
Boiúna,
2011



Asas encarnadas,
2014



Açougueiro encarnado,
1983



Circo,
2006



Lâmpada,
1985

Orlando Maneschy (Texto).

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

Luiz Braga (Portfólio).

Luiz Braga (1956) nasceu, vive e trabalha em Belém (Pa). Graduiu-se em Arquitetura, mas nunca exerceu. Fotógrafo desde 1975, suas primeiras exposições eram compostas de cenas de dança, nus, arquitetura e retratos. Em 1981, descobre as cores vibrantes da visualidade popular da Amazônia e viaja pela região aprofundando sua pesquisa sobre a cultura da periferia. Sua abordagem passa ao largo das visões estereotipadas e superficiais sobre a região e junto com o domínio da cor o transformaram em referência na fotografia brasileira contemporânea. Realizou mais de 200 exposições entre individuais e coletivas no Brasil e no exterior. Suas obras estão presentes em importantes acervos privados e públicos. Em 2009 representou o Brasil na 53ª Bienal de Veneza.

**VIDEO-INSTALAÇÃO, CINEMA DE EXPOSIÇÃO,
CINEMA DE ARTISTA, OUTRO CINEMA, EFEITO-CINEMA:
NOMENCLATURAS E NORMAS DE REPRESENTAÇÃO.
A REFLEXIVIDADE NA OBRA EM PERSPECTIVA (DOCUMENTAL)
VIDEO INSTALLATION, EXHIBITION CINEMA,
ARTIST'S CINEMA, OTHER CINEMA, THE CINEMA EFFECT:
NAMES AND REPRESENTATIONAL NORMS.
REFLEXIVITY IN THE WORK IN PERSPECTIVE (DOCUMENTARY).**

**Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti
UFES**

Resumo

Este texto reflete sobre a categoria *cinema de exposição* e suas outras acepções. Desenvolve uma crítica sobre esta *forma fílmica* (inversão da questão espacial sobre a temporal) e apresenta uma reflexão sobre a *forma instalativa*; um dispositivo em que em diversas instâncias implica na perda de reflexividade fílmica. Apresenta estudos de caso em que as obras fílmicas mesmo que instalativas, permanecem críticas e políticas por um pensamento estratégico. Estratégia esta que tratarei aqui como *obra em perspectiva (documental)*.

Palavras-chave:

Arte contemporânea; Audiência; Cinema de exposição; Reflexividade; Vídeo-instalação.

Muitas são as nomenclaturas que podem categorizar trabalhos em arte pelo uso da imagem-movimento e suas possibilidades de espacialização no contexto de museus, galerias, etc – os espaços especializados da arte.

Jean-Christophe Royoux teria cunhado a expressão *cinema de exposição*, no final dos anos de 1990, para trabalhos em vídeo-instalação, em que haveria a inversão das questões da lógica espacial para a temporal. Philippe Dubois (2009, p. 179) categoriza estes projetos como *efeito cinema* e Raymond Bellour (2009) como *Outro Cinema*.

Abstract

This article reflects upon the category exhibition cinema and its other understandings. Developing a critique over this specific film form (inverting the spatial aspect over the time-based aspect) and presenting a discussion concerning the installative form; a device, which in different instances implies the loss of filmic reflexivity. Presenting case studies in which the filmworks, even as installative pieces, remain politicized and critical through strategic thinking. Strategy which here is presented as work in perspective (documentary).

Keywords:

Contemporary art; Audience; Exhibition-Cinema; Reflexivity; Video-Installation.

Partindo destas diversas nomenclaturas, tratarei de apresentar um recorte deste panorama das vídeo-instalações atuais, realizadas por artistas e/ou cineastas, através do exemplo de obras que podem ser pensadas não apenas pela perspectiva da migração de questões do cinema para a arte e vice-versa, mas também como o lugar da espacialização de questões estético-políticas e suas ambigüidades no estado da arte atual.

A categoria *cinema de exposição* que aparece no vocabulário contemporâneo no final dos anos 1990 busca dar conta de trabalhos de imagem em movimento cuja apresentação torna-se também

uma questão de montagem e *mise-en-scène*, introduzidos pelos museus e galerias de arte. Cunhado por Jean-Christophe Royoaux (2011, p. 1), esta categoria seria também uma espécie de *cinema dos sujeitos*¹. Royoaux (2011, p. 1) funda sua tese em uma proposição de Serge Daney - a *imagem detida*² e também em uma questão considerada hostil por Daney - os filmes de vanguarda. Jean-Christophe Royoaux (2011, p. 1) apóia-se no que chama de “a questão fundadora deste cinema que se buscaria mais além de si mesmo”, ou seja, aquele que procuraria na própria história do cinema seu embasamento.

Royoaux (2011, p. 1) assim explica a imagem detida:

[...] uma transformação interna no cinema, para permitir-lhe uma nova prolongação; essa paisagem aparece mais como uma inversão, que Daney, sem crer em ‘uma continuação do cinema dentro do cinema’, foi um dos poucos, junto com Jean-Luc Godard, a perceber seu caráter inelutável.

De qualquer modo, este cinema que se relaciona com as artes plásticas serviu para Royoaux pensar no cinema dentro da história do cinema, diferente do da *imagem detida* (*aquele da fotografia no cinema*), como ponto que partiu de Daney, porque Royoaux (2011, p. 1) estava interessado, além da questão mobilidade/imobilidade da *imagem detida*³, na busca de *outro tempo*⁴ (a mobilidade intelectual, mental, e/ou física do espectador).

Royoaux encontra no filme *Wavelength* (Longitude de Onda), de 1967, a imagem metáfora para a *detenção da imagem* que pretende tratar, como forma de suspensão, dada a distensão (uma imagem-duração que se fixa) em 45 minutos de filme. O autor cita, também, os artistas contemporâneos Pierre Bismuth e Philippe Parreno como produtores de experiências próximas dos anos 1960, porque se interessam pela articulação entre memória individual e coletiva, uma relação contextualizada pela ampliação de perspectiva sobre as formas de representação. Um caso mais extremo citado por Royoaux seria o da utilização de *found-footage* na contemporaneidade, como no caso de Douglas Gordon, por sua utilização de material de arquivo fílmico; como por exemplo, *24 Hour Psycho*, em que Gordon utiliza o filme *Psicose* de Alfred Hitchcock estendido em 24 horas de exibição.

Royoaux (2011, p. 2) assim explica:

[...] o interesse no cinema implica uma ampliação de perspectiva sobre as representações, uma perspectiva sociológica que desborda da consideração das proezas de autores particulares e vai em sentido da construção de uma história cultural que supõe uma atenção à realidade enquadrada por tipos ideais.

Em suma, o que o autor chama de *cinema dos indivíduos*, outro conceito por ele desenvolvido, parte, a meu ver, de uma inversão sobre a idéia de migração do cinema para as artes, ou de uma forma que questiona outra, como veremos na tese de Philippe Dubois (2004), para seguir interrogando-se sobre a produção de uma nova forma de história.

Segundo Royoaux (2011, p. 5):

Para seguir interrogando-se sobre ‘o que talvez ocorra com o cinema’, necessitaríamos então mudar de pergunta e abrirmos a possibilidade de outros objetos. Mais que interrogar-se sobre a forma que nos representa o filme, teria que perguntar-se: Quais são as condições para ‘que o filme conte a minha história? A partir desta nova interrogação, enunciada por Daney, podem assentar-se novas bases para um debate frutífero entre arte e cinema.

Para Philippe Dubois (2004), o imaginário cinematográfico está em toda parte, e tais projetos artísticos (cinema de exposição) discorrem sobre o próprio cinema.

O autor (DUBOIS, 2004, p. 105) busca, em projetos dos anos 1960, as raízes desta categoria *vídeo de exposição* ou *cinema de exposição* - com o vídeo *Global Groove*, de Nam June Paik. Descreve este trabalho como um espaço saturado, descontínuo e de tempos múltiplos em uma única banda, mas que também, à sua maneira, torna-se uma instalação. Para o problema do tempo, utiliza como exemplo dois trabalhos de Vito Acconci - para ele “a imagem só é pensada e pensável como dispositivo”. *Prying*, de 1971, na linhagem de suas performances, fala do corpo e não da imagem do corpo. O vídeo é sem pausa, uma imagem contínua. Acconci tenta abrir à força a pálpebra de Kathy Dilon. Na duração intensiva do filme, o tempo se “instala”. Uma imagem “sem efeitos (no sentido, digamos, eletrônico do termo)”.

Philippe Dubois, no entanto, separa ou opõe em funções teóricas o vídeo: as *obras do domínio de uma única band*; aquelas que necessitam de um único monitor ou tela, e as que funcionam como *‘dispositivo’*; as *do domínio das instalações*, das cenografias complexas, que implicam num

espectador em múltiplas relações - físicas, perceptivas, ativas, em diversas configurações de espaço. Na hipótese de Dubois (2004, p. 101), ao se 'pensar o vídeo' (como estado e não como objeto) convém não somente pensar junto à imagem e ao dispositivo, como também e mais precisamente, pensar a *imagem como dispositivo* e o *dispositivo como imagem*.

A idéia de dispositivo para Dubois relaciona-se, a meu ver, com aquela pensada por Bellour, na medida em que Bellour trata destes vídeos instalativos como produções em que o cinema é visto enquanto produtor de uma história cultural e, para Dubois, estes projetos instalativos organizariam estratégias em que esta condição das imagens se tornaria a própria função crítica de seu dispositivo.

O autor trata, neste texto, da passagem do final dos anos 70 para os 80, por considerar este período de mesclas e hibridizações entre o *pequeno vídeo* e o *grande cinema*. Cita os cineastas que quiseram ao menos experimentar o vídeo em suas produções: Fritz Lang e Jean Renoir (os mais clássicos), e os mais modernos, Jacques Tati, Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Win Wenders, Francis Ford Coppola. Para ele, a geração seguinte trabalha com as contestações formais, como Atom Egoyan e Peter Greenaway, ou temáticas, como David Cronenberg e Steven Soderbergh, ou com a contestação do dispositivo, como Chantal Akerman. Mas, para Dubois (2004, p. 26), é em Jean-Luc Godard que o vídeo torna-se *um instrumento cotidiano*: o lugar e o meio mesmos de sua relação existencial com o cinema e com o mundo (como imagem, memória e história).

Por fim, o autor localiza na forma 'vídeo de exposição' (DUBOIS, 2004, p. 106) ou 'cinema de exposição' (DUBOIS, 2004, p. 100):

[...] um conjunto de propostas de artistas que procuram utilizar diretamente o 'material' filme em sua obra plástica, ou inventar formas de apresentação que se inspiram (ou fazem pensar) em efeitos ou formas cinematográficas (o modelo do cinema), embora tentem subverter a recepção tradicional do filme (sala escura, espectador sentado em sua poltrona, duração padrão imposta). Nessas exposições se reinventam as telas múltiplas (desdobrada, triplicada, em linha, oblíqua, em paralelo, em frente e verso), projeta-se na luz ou em objetos que não se reduzem a superfícies planas, põe-se o filme numa cadeia infinita (entramos e saímos ou melhor, passamos na hora e no ritmo que quisermos), experimentam-se novas posturas

dos espectadores (de pé, sentado, deitado, móvel), explora-se a duração da projeção (breve, muito longa, infinita) etc (DUBOIS, 2004, p. 28).

Sob outro prisma, Volker Pantenburg (2010) observa e relaciona a aproximação *arte/cinema*⁵ como um sintoma econômico. Faz, no entanto, uma leitura da obra Harun Farocki sobre esta questão "econômica" e de campo, e que pode ser pensada para a categoria vídeo-instalação em muitos casos.

Para Pantenburg, no cinema de Farocki as diferenças entre ficcional e documental ou *feature film* e *utility film* não têm importância. Também para ele, os lugares que emolduram institucionalmente os filmes e instalações de Farocki são o encontro entre uma área comum que se desenvolve desde os anos de 1990, período em que, como ele observa, a arte contemporânea atraiu o cinema na direção de métodos e pesquisas das ciências sociais.

Neste texto, Pantenburg descreve o modo de desenvolvimento dos filmes de Farocki: pesquisas muito relacionadas à ciência ou ao *filme-ciência*, por muito tempo financiados pela Academia (na área das ciências humanas) - e que é o caso também das pesquisas de Harun Farocki.

Segundo Pantenburg (2010, p. 167):

[...] o financiamento foi cortado, e muito mais frequente do que o apoio à pesquisa externa de campos afins são as atividades com financiamento de terceiros. A arte contemporânea, ao contrário, tornou-se um ator de finanças fortes, que faz circular grandes somas. O que Farocki procurava nos Kunst-Werken, encontrou depois nas instituições como o ZKM em Karlsruhe ou Generali Foundation, em Viena, e também em uma galeria como Greene Naftali, em Nova York.

O autor, ao contrário de Dubois, aproxima-se criticamente do conceito de *outro cinema* desenvolvido por Raymond Bellour - que descreve este *outro* como posição de alteridade, mas também como um sintoma que se verifica após a Bienal de Veneza de 1999 em trabalhos de Tony Oursler, Pipilotti Rist, Doug Aitken, Sam Taylor-Wood e Eija-Liisa Ahtila.

Pantenburg aponta, no extremo oposto à tese de Bellour, a posição de Alexander Horwath (diretor do Museu de Cinema Austríaco), que acredita que o museu de cinema em Viena significa uma mostra regular da história do cinema, nas condições das salas de cinema tradicionais.

Segundo Pantenburg (2010, p. 168):

A tese é de que os trabalhos de instalação se servem há algum tempo do cinema e, em muitos aspectos, incorporam impulsos cinematográficos, de que o cinema é percebido como cinema, e nunca em contexto da arte⁶.

Para estas posições antagônicas do Bellour e de Horwath, Pantenburg sugere três modelos de pensamento. O primeiro seria a “Teoria da emancipação do cinema” – em que retoma a crítica ao cinema como máquina de ilusão, desenvolvida nos anos de 1970. Este modelo pensa o espaço das artes-plásticas como uma abertura auto-reflexiva, como define Chrissie Illes a respeito do *Black Box* dentro do *White Cube*.

Segundo Chrissie Illes (apud PANTENBURG, 2010, p. 33):

O cinema se transforma em casulo, dentro do qual uma multidão de corpos relaxados e preguiçosos é fixada, hipnotizada por realidades simuladas em uma única tela. Esse modelo é quebrado pelo desdobramento do espaço escuro do cinema no cubo branco.

Para Pantenburg (2010, p. 169), seria a arte, nesta teoria de Illes, o lugar do esclarecimento e da didática. Um lugar em que o espectador estará entre distinções ou mesmo as argumentações morais:

[...] ilusão vs. quebra de ilusão, imaturidade vs. soberania, manipulação vs. responsabilidade individual, passividade vs. atividade, anestesia não estética vs. experiência estética.

O segundo modelo, a “Teoria da Fusão”, pensa ser o espaço da arte (sem horários fixos de apresentação, sem arquitetura rígida) aquele capaz de apresentar esta síntese entre arte e cinema. Para Pantenburg, esta teoria relaciona-se com o modo de exibir do Centre Georges Pompidou nos últimos anos, reunindo mostras como a de Hitchcock, ao lado de filmes de Fernand Legér – em sentido da projeção para uma nova história da imagem do séc. XX.

O terceiro modelo, da “Teoria da Canibalização”, é assim explicado por Pantenburg (2010, p. 170):

[...] parte da idéia de que as relações no campo cultural não são exclusivamente determinadas pela nobre intenção de educar e pela busca de pontos em comum, mas são também palco para brigas abertas ou secretas por atenção, glamour e recursos financeiros. Mesmo que no verão de 2007, com a Bienal de Veneza, a Art Basel, a documenta 12 e a

Skulptur-Projekte, de Munster, tenha se formado uma imagem demasiado hegemônica, está claro que a arte se tornou um ator econômico central no campo da cultura. Não apenas para compras e vendas, mas também para a produção de filmes podem ser mobilizados orçamentos – como no caso de Matthey Barney – que até os anos 90 pareciam restritos a indústria cinematográfica.

Para o autor, os projetos de Harun Farocki tornam mais complexa esta relação entre estas teorias ou *esquematisações simplistas*. Farocki, em sua obra *Zur Bauweise des Films bei Griffith*, problematiza, por exemplo, o filme *Intolerância*, de D.W. Griffith, fazendo uma comparação de narrativa e de montagem paralelas, próprias do cinema Griffithiano. Pela *montagem instalativa*⁷ de dois monitores colaterais, Farocki compara dois filmes de Griffith, um de 1911 e outro de 1916 – o primeiro, *Lonadale operator* e o outro, um trecho de *Intolerância*. Neste trabalho, Farocki (apud PANTENBURG, 2010, p. 172) expõe diferenças⁸ de complexidade, entre campo/contra-campo e *close-up*, neste intervalo de cinco anos entre diferentes filmes daquele mesmo autor.

Estas aproximações que Pantenburg faz entre montagem e gesto didático de Farocki procuram assegurar no cinema o espaço e o lugar da reflexividade, na medida em que o autor crê que o profundo conhecimento de Farocki sobre esta disciplina (cinema), seja algo basilar para o tecimento de uma verdadeira construção crítica pelas imagens. Esta defesa de um pensamento didático-científico aparece em Pantenburg na medida em que escreve sobre as obras de Farocki como forma de tratamento do material fílmico pelo discurso sobre o mesmo.

Para além da relação econômica entre arte e cinema, Pantenburg parece crer que na relação entre didático-científico e imagem instalativa existe o trabalho de arte imbuído da idéia de pesquisa, não necessariamente daquela acadêmica, mas aquela que aponta para as relações não estritamente formais de um projeto, mas que possivelmente se guiará pelas relações conceituais e de cunho contextual do projeto em sua formalização. A relação didática-científica foi exemplificada por Pantenburg de modo a relacioná-la com as primeiras experiências no campo da educação pelas imagens. O autor defende, como bem apontou Bruno Meyer⁹, que a aproximação estabelecida entre projeção simultânea e didatismo poderia se ligar

diretamente com a idéia de montagem, em termos de estabelecimento de comparação, ou até mesmo de produção de contexto para tratar de imagens semelhantes, contribuindo assim para a margem de *pensamento relacional* entre assuntos, gerando uma espécie de operação dada à mediação de antemão. Esta seria, para Patenburg, uma forma de dispositivo possível pela aproximação arte e cinema.

Neste sentido, a colateralidade, pela aplicação didática-científica, é apontada como algo estratégico por Pantenburg, nas obras de Farocki:

[...] intersecção exata entre história da arte e pré-história do cinema. Nos avanços realizados desde 1873 por alguns historiadores da arte, que fizeram da lanterna mágica e da prática da projeção dupla de diapositivos parte essencial de suas aulas, foram desenvolvidos argumentos que podem ser transferidos para a utilização da dupla projeção cinematográfica por Farocki¹⁰.

Ao pesquisar sobre a leitura crítica realizada sobre a categoria ou o conceito de vídeo-instalação, é incontornável não recorrer às reflexões de Martha Rosler, a partir da história da vídeo arte. A autora propõe a passagem das obras em vídeo de um momento utópico aos seu desdobramentos nos anos de 1970, momento que se definiram os caminhos para a institucionalização e a categorização da vídeo-instalação.

Para Rosler, o vídeo significou, de início, um desafio às institucionalizações, por ser um meio portátil das imagens e porque supunha um desafio aos espaços sociais de produção artística.

Para desenvolver sua crítica, a autora baseia-se nos conceitos de *mídia* e de *mito*. Rosler explica que, no início, o vídeo pôde ser uma posição utópica e alternativa aos meios de comunicação de massa, gerando assim uma condição mais autoral diante de imagens de toda sorte. Em suas primeiras versões, foi muito utilizado como espécie de *continuum* ou mesmo como dispositivo que documentava uma série de projetos artísticos. Neste sentido, para Rosler (2007), havia pouca atenção ao papel desta mídia. Para a autora, a falta de crítica e sua museificação foi parte de um processo de preocupações com a essência do meio, uma posição modernista de oposição entre ciência e tecnologia.

Em sua tese, Martha Rosler (2007, p. 294) aponta

ser o discurso da tecnologia o mito construído em torno da videoarte. A autora analisa a missão auto-imposta da arte de colocar o vídeo diante de suas fronteiras e de suas aproximações com a fotografia, o cinema e a televisão, ao mesmo tempo em que neutralizou seu contexto de reflexão (sua relação contextual) acerca da recepção das obras. Assim, Rosler designa como *assimilacionista* a história deste meio, na medida em que os artistas trabalhavam com a videoarte já dentro do sistema, com obras museísticas, distante de uma negatividade social das primeiras obras.

Segundo Martha Rosler (2007, p. 304):

A museificação tem incrementado a importância das instalações, um gênero que converte o vídeo em escultura, quadro ou natureza morta, posto que a instalação só pode existir dentro dos museus, os quais demonstram sua abertura a alta tecnologia acolhendo dentro de seus muros montanhas de obedientes e glamurosos equipamentos tecnológicos (isto tranquiliza aos artistas, aos curadores, aos museus e galerias e também potenciais colecionadores). O corpo curatorial, como nos influentes festivais de vídeo, distingue também gêneros dentro dos meios de tal modo que o vídeo se encaixe dentro das categorias tradicionais de classificação do cinema: vídeo documental, biográfico, de viagens, formal-abstrato, de processamento de imagens e agora, também, de terror, de baile, de paisagem (e quem sabe também de música).

O que mais interessa a este artigo, a partir da crítica desenvolvida por Martha Rosler, é a relação entre a institucionalização das vídeo-instalações com os procedimentos que se organizam em torno desta mesma categoria, em termos do instalativo ou dos processos de exibição destas obras. O que a autora mais destaca, a respeito das consequências da museificação, seria o que determina como *valores de produção*. Este termo é por ela associado à normatização dos modos de ver, expôr e produzir. Neste sentido, podemos pensar neste dispositivo e sua conformação total às demandas de produção da obra como puro interesse pelo valor de exposição da mesma.

Diante deste impasse, no entanto, Rosler crê em *práticas comprometidas socialmente*, fora dos museus, em colaboração com outros produtores, distante das instituições de arte.

Uma questão que deve ser considerada ao pensarmos nas vídeo-instalações como categoria e em suas nomenclaturas possíveis é o que Claire

Bishop, em seu livro *Installation Art*, tece enquanto consideração crítica às vídeo-instalações no tópico *Vídeo Atopia* (BISHOP, 2005, p. 94). Nele, ela trata das formas de engolfamento do espectador pelo espaço instalativo, retomando, para isto, o texto *A Cinematic Atopia* de Robert Smithson escrito em 1971, e traçando reflexões sobre a relação Cinema e Arte. Robert Smithson (1996) já havia escrito neste seu texto a respeito de suas impressões de engolfamento do espectador pelo *aparato cinematográfico* – a relação passiva, sentado assistindo o filme. Para Smithson, o escuro da sala suspende a realidade removendo-nos do mundo e o corpo encontra-se subordinado à visão. O sentido de *entropia* (termodinâmica) que envolvia toda sua obra compreendia uma espécie de fusão do espaço com o sujeito. Este conceito caro a Smithson encontra-se também em suas idéias sobre Cinema.

Segundo Bishop (2005), Smithson desenvolve este artigo depois de ser influenciado pela teoria Marxista e pelo pensamento psicanalítico francês e inglês de um círculo de intelectuais de esquerda nos anos de 1970. Para a autora, a chave deste encontro com essas teorias, seriam os escritos de 1975; o *The Imaginary Signifier* de Christian Metz e *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de Laura Mulvey, em que ambos teóricos tratam do *aparatus* cinema pela idéia de prazer – na identificação do olho com a câmera pelo espectador. Claire Bishop compara esta preocupação de Smithson com a situação-cinema à preocupação pelo *aparatus* em Roland Barthes em seu texto *Leaving the Movie Theatre*, que compara o ato de assistir a filmes a ser hipnotizado.

Bishop (2005, p. 95) defende sua tese sobre as vídeo-instalações a partir desta noção do *aparatus* ou *surroundings*. É este, para ela, o impulso por detrás das obras de vídeo-instalação: “um duplo fascínio com a imagem na tela e a sua condição de apresentação”. Para a autora, esta condição de apresentação de muitas destas instalações seria a produção de uma percepção crítica por parte do observador, em diversas versões de uma narrativa. Este seria o caso, para Bishop, de um grupo de artistas (Isaac Julien, Eija-Liisa Ahtila e Stan Douglas, etc) interessados em colocar o espectador entre a imagem e a *situação-cinema* de forma física.

Para a autora, esta geração difere-se da dos anos

de 1970 – de artistas como Martha Rosler, Vito Aconcci e Joan Jonas. Para estes artistas, o vídeo representaria, como visto na fala de Martha Rosler, uma alternativa à TV. Os trabalhos apresentam-se como oposição, pela idéia de frustração do espectador e do não prazer visual e voyeurístico, como refutação ao meio televisivo.

O terceiro modo de operar as vídeo-instalações, segundo Bishop, seria pelo viés estreito com a mídia/meio. Claire Bishop (2005, p. 99) comenta o que para a historiadora Ana Wagner seria o modelo em que opera Bill Viola, pela imersiva experiência do espectador, mimeticamente engolfado em dois níveis: “consumido pela escuridão e emergindo das sombras pelas silhuetas na tela”.

Este duplo movimento do trabalho de Viola, descrito por Bishop, refere-se tanto a uma forma de operar pelo viés da mídia, quanto para descrever exatamente um projeto seu, *Tiny Deaths* (1993).

Por fim, a autora utiliza os trabalhos de Janet Cardiff, *Playhouse* e *Paradise Institute* (2001), para tratar do som como o elemento que poderia ser o vetor discordante da idéia já pré-concebida de engolfamento pelas vídeo-instalações. Bishop analisa como nestes projetos de Cardiff, que simulam salas de cinema, o som é pré-gravado colocando o espectador numa espécie de exterioridade do filme, ambientando-o aos sons comuns a uma sala de cinema. Esta estratégia seria, para a autora, um comentário bastante diverso dos outros sobre a *situação-cinema* ou *aparatus*.

Creio que este projeto de Cardiff citado por Claire Bishop se organiza como possibilidade de relação entre arte e cinema pela exclusão da característica de engolfamento do espectador. Podemos pensar a idéia de engolfamento promovida pelas instalações também pelas dimensões sociais da participação pelo seu livro *Participation*. Esta compilação de textos organizada por Bishop tem por objetivo pensar a quebra da especificidades das mídias a partir dos anos de 1960. A autora discorre sobre esta questão, relacionando-as ao que chama de *formas sociais*¹¹, aquelas que buscam a aproximação da arte com o cotidiano. Ela detecta na documentação fotográfica originada pelas *performances* o colapso de distinção entre o *performer* e sua audiência.

Este formato participativo, no entanto, abrirá,

segundo a autora, o caminho para os projetos dos anos de 1990 e para a idéia de comprometimento político ou politização nas artes plásticas.

Toda esta questão do *aparatus* ou *situação-cinema* devolve-nos à categoria de *cinema de exposição*. Em seu texto *'Um efeito Cinema' na Arte Contemporânea*, Philippe Dubois (2009) retoma a questão mais aprofundadamente. O autor trabalhava havia dois anos com Jacques Aumont no Centre de Recherches en Esthétique du Cinema e des Images (CRECI), da Universidade Paris III - Nova Sorbonne, sobre os termos ou nomenclaturas para este cinema: Cinema de exposição, Outro Cinema, Pós-cinema e Terceiro Cinema.

Neste mesmo artigo, o autor lembra que foi Jean-Christophe Royoux, em seus textos para a revista *Omnibus* (1997) e *Art Press* (2000), o primeiro a usar a expressão *cinema de exposição*, até usarem jornalisticamente o termo *pós-cinema* (o que misturava a questão do fim da sala de cinema, como o fim da película e a digitalização galopante, com o mercado de DVD e difusão de filmes na internet). Para Dubois, no entanto, é evidente que a questão, da identidade ou natureza do próprio cinema, é uma natureza que se sente questionada, em vias de desaparecimento.

Dubois (2009, p. 182) questiona:

Nessas transferências e deserções, ocorrida no plano das instituições que traduziria os interesses nos termos de Bourdieu de legitimação simbólica, quem ganharia o quê?

Para o autor (DUBOIS, 2009, p. 180), este *efeito cinema* se organizaria em torno de quatro configurações estruturantes, ou quatro componentes do cinema: o desenrolar das imagens, a projeção, a narrativa e a montagem.

Para Dubois (2009, p. 182) é preciso questionar:

[...] o que vemos nas exposições (ainda) é cinema? Foi o cinema que migrou (Païne, 2001), como se diz abandonando suas salas escuras por outras mais luminosas de museu - por que, como que propósito?

Para o autor, no entanto, os verdadeiros mediadores entre o cinema e as artes plásticas seriam os cineastas experimentais.

Ligia Canongia (1981, p. 8) levanta os antecedentes dos filmes de artistas que encontram na vanguarda do cinema uma *reação direta contra os filmes de*

roteiro e estrelismos, o que significava, portanto, trabalhar a imagem como uma das instâncias mais importantes do filme. Segundo a autora, foi Fernand Léger (in *Funções da Pintura*, 1965) quem teria definido este cinema de vanguarda que influenciaria os filmes de artista. Para Léger, os filmes de vanguarda se arriscariam fora do circuito comercial e dos parâmetros de linguagem de tal cinema para investir em linguagens específicas, mesmo a custo de serem chamados de cinema de autor. De toda forma, para Canongia, este cinema de artista teria encontrado neste lugar de experimentação algo que transporia as especificidades das artes e do cinema, formando assim uma terceira mídia.

O que interessa a esta pesquisa a respeito das nomenclaturas e seus antecedentes nas vanguardas, que aqui ordenei, é que é neste cinema que as formas que se interpenetram teriam, como visto no exemplo de Cardiff dado por Bishop, no som (sonoridade) sua motivação. Segundo Ligia Canongia, foi Léopold Survage, em 1914, quem primeiro descreveu um projeto abstrato de cinema pictórico como algo análogo à música. A música seria o elemento mais *audível*, e portanto, aquele que alcançaria mais profundamente a relação obra e público, confrontando a rigidez dos mídia, como por exemplo a pintura e o objeto.

Para Canongia (1981, p. 10):

A expansão do espaço de intervenção do artista, a absorção dos problemas de metalinguagem dentro da experiência estética como campo de pesquisa, repropôs ao cinema uma espécie de espelho, onde imagens e produção de imagens pudessem conviver, postas em um único circuito. Não que o cinema, com isso, tenha se tornado um instrumento passivo, de registro de ações e performances, mas assim como a fotografia e o vídeo-teipe, tornou-se um novo utensílio para a proposta de expansão do universo criativo.

Canongia aponta como nos anos 1920 cresceu o número de artistas pintores interessados pelo cinema, a exemplo de Man Ray, Léger, Duchamp, Moholy -Nagy, Salvador Dali, Picabia. Mas teria sido no Dadaísmo (por volta de 1950), segundo a autora (CANONGIA, 1981, p. 10), que os filmes perdem seu aspecto de ludicidade para se tornarem experimentações que se projetavam diretamente/ contra o espectador ouvinte, pela violenta oposição ao cinema industrial (*de espetáculo atraente para a vista ou sonoridade sedutora aos ouvidos*), em autores como Maya Deren, Willard Maas, Keneth

Anger, Stan Brakhage e Norman McLaren.

Segundo Canongia, nos anos 1960, o desenvolvimento do *outro cinema* e sua relação com a pesquisa em artes visuais se estreitou. O movimento Fluxus intervém no movimento New American Cinema. Artistas e cineastas americanos trabalham juntos em espécie de cooperativa, como formação de um cinema político.

A autora, no entanto, diz ser os anos de 1970 a época em que o cinema de artista e o cinema experimental tomam consciência de algo importante para o que pretende-se tratar neste artigo – o desafio às *normas de representação*. Isto seria o que Bellour percebera como a constituição de um novo dispositivo.

Segundo Canongia (1981, p. 14):

O cinema de artista trabalha exaltando as características perceptivas da imagem cinematográfica e opondo o tempo narrativo novos critérios de ordenamento e orientação. O espectador é solicitado perceptivamente a analisar as imagens e as situações que lhe são apresentadas, a imaginar, antes de reconhecer, os elementos de coesão e de desenvolvimento do filme, a viver uma experiência diversa; passando a atuar como ator, mais do que como espectador... O público do cinema de artista, é em geral, o das galerias de arte. Um público restrito, pode-se dizer especializado... desta forma o filme é 'lido', reportando-o à um determinado contexto de trabalho.

Deste modo, Canongia separa as intenções do cinema de artista, do cinema experimental e do cinema independente. Mas para a autora, mesmo que na produção marginal da época muitos cineastas estivessem preocupados com a recusa de trabalhar o filme numa chave técnica vendável, estes cinemas se encontram no lugar da resistência à estrutura do espetáculo, na abertura da linguagem cinematográfica e sobretudo com a não identificação com a idéia de *representação*, ou seja de liberação da imagem do *verossímil fílmico*¹².

Para Raymond Bellour (2009), muitas razões levam atualmente mais e mais cineastas em direção à instalação em galerias e museus. Descreve que esta realidade é de uma maioria de ocidentais, com raras exceções, como Abbas Kiarostami. E isso se explica, segundo ele, pela evolução da tecnologia do vídeo digital, da internet e do DVD. Cita como precisa a tese de Dominic Païne (apud BELLOUR, 2009) de que a instância mais profunda deste

processo se deve ao fato de que o cinema moderno já tendia a “se expor”, encontrando no museu seu prolongamento natural. Trata-se do fato de que este foi o cinema da reflexividade, aquele que procurou, através de seus mecanismos de representação/apresentação, trazer o espectador para a relação mais constitutiva do filme. Podemos entender que as operações de disjunção entre imagem, som e texto nestes filmes provocavam uma consciência da audiência, no sentido de criar abertura para a sua construção narrativa e imagética.

Outra questão apontada por Bellour para esta continuidade do cinema no museu, é a da desobrigação da narrativa, como já havia nos filmes de cineastas como Kiarostami. Agnès Varda (apud BELLOUR, 2009, p. 167), por sua vez, afirma que o dispositivo permite “não contar uma história”. Outra explicação dada por Bellour seria a de Harun Farocki (apud BELLOUR, 2009, p. 167), ao falar sobre seu filme *Vidéogrammes d'une révolution* (1992, 147'), como o último de seus filmes distribuídos em salas de cinema, em que a audiência não passava de um espectador na platéia em seu dia de estréia. Para Farocki, no entanto, os visitantes de uma exposição têm uma idéia menos cristalizada como imagens e sons devem ser articulados.

Raymond Bellour (2009, p. 173) se pergunta: “Como definir o que acontece com o visitante que é capturado, em relação à experiência do espectador de cinema?”. E responde:

A instalação teria a função de levar a pensar, estando-se mais perto de si mesmo, em decorrência do mais real que ela oferece, segundo seu próprio artifício e o espaço que ela convida a entrar.

Para exemplificar esta condição da proximidade com o espectador pelas instalações, Bellour (2009, p. 165 - 166) recorre ao exemplo da vídeo-instalação *Les veuves de Noirmutier*¹³ de Agnès Varda. Podemos concluir que, para Bellour, especialmente neste trabalho de Varda a instalação se torna o meio mais propício à espacialização física do fato sonoro, que constituirá o lugar da abertura da obra para o espectador.

Seguindo o pensamento de alguns autores acima descritos, considero que nestas transposições estratégicas de *imagem-tempo* como disjunção (som e imagem) nas instalações (o lugar de potencialização das imagens, mas também o lugar das estratégias de imersão), as vídeo-instalações,



Figura 1 – Anri Sala. Le Clash. 2010. Caixa de música. Vista da instalação.
Fotografia: Susannah Magers. 29ª Bienal de São Paulo.



Figura 2 – Still do filme Le Clash. Anri Sala. 2010

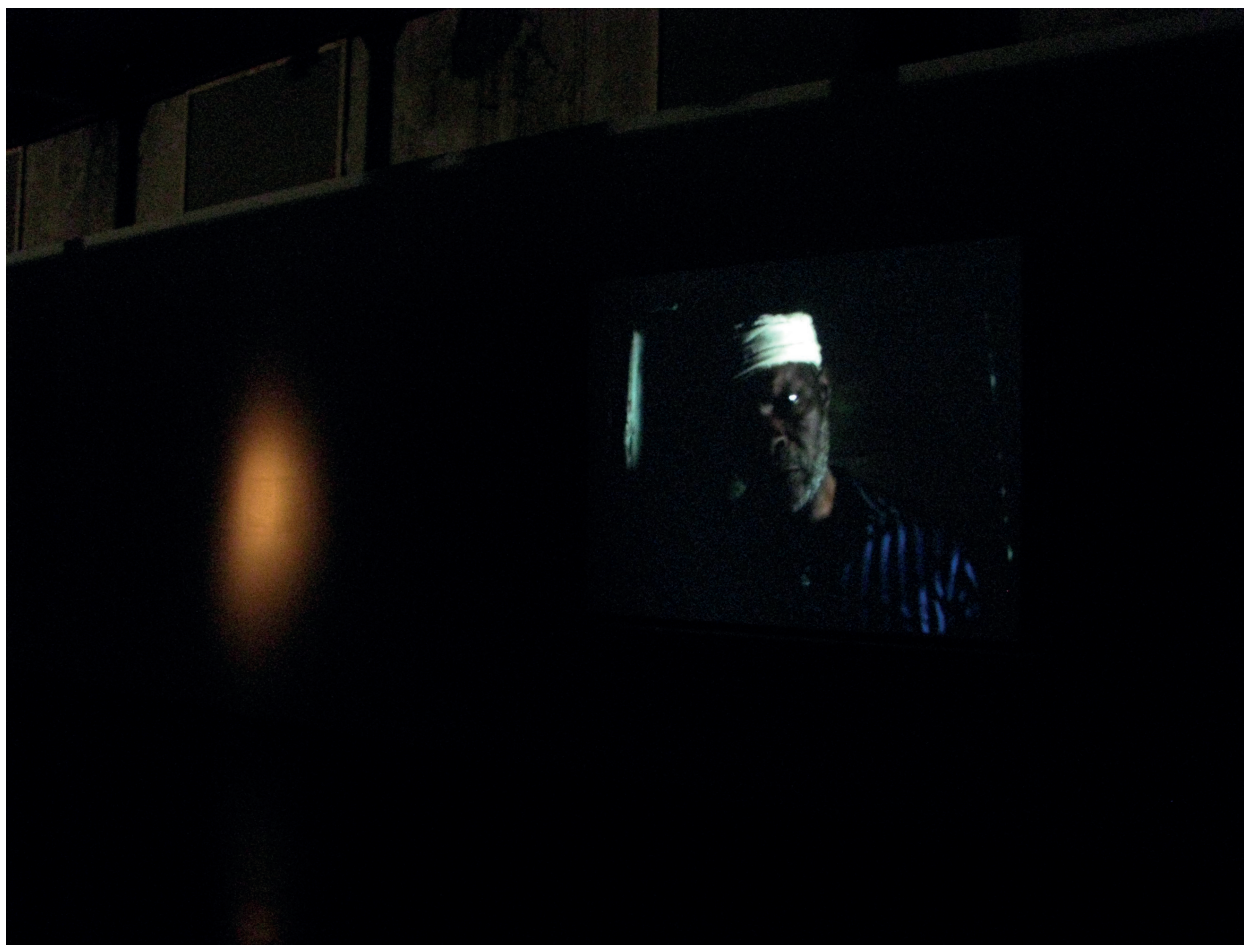


Figura 3 – Pedro Costa. Exposição *Volver a Casa*.
Fotografia: Raquel Garbelotti. Matadero, Madrid. 2009.

grosso modo, produzem potencialmente uma espécie de engolfamento em que o espectador se vê atacado pela profusão de telas e imagens, encontrando-se destituído de uma possibilidade de interação mais crítica ou produtiva. Bellour, no entanto, tratou aqui, ao citar a obra de Varda, de um projeto em que dispositivo e forma fílmica se combinaram e produziram uma obra com conteúdo estético-político. Neste sentido, um dispositivo bem sucedido.

É certo que não é o caso de afirmarmos de antemão que a separação do canal sonoro do da imagem, em termos físicos na instalação, garantiria o estado estético-político. Podemos pensar, por exemplo, em outras estratégias, como a do trabalho de Anri Sala *Le Clash* (2010) para a 29ª Bienal de SP, em que a apresentação de seu filme em um único canal se tornou, a meu ver, um dispositivo muito bem sucedido, pois a estratégia disjuntiva da obra se realizou pelo objeto sonoro instalado fora da vídeo-instalação no pavilhão da Bienal: uma pequena

caixa de música que deveria ser movimentada pelo espectador passante no pavilhão, ativando assim a engrenagem sonora referente também à sonoridade do filme dentro da sala - a música *Should I Stay or Should I Go?*, da banda The Clash. Esta estratégia criava uma relação espacial da vídeo-instalação com o prédio da Bienal, produzindo assim uma relação contextual.

Este trabalho de vídeo-instalação carrega o que, a meu ver, seria uma questão fundamental para a possível quebra da categorização ou nomenclatura (vídeo-instalação, cinema de exposição, etc), porque tem espacialidades distintas e temporalidades diferentes também no mesmo projeto.

Para pensar mais aprofundadamente esta relação das temporalidades e espacializações de um projeto como forma de quebrar com a categoria ou nomenclatura, utilizarei outro exemplo que considero bem sucedido como dispositivo - é o

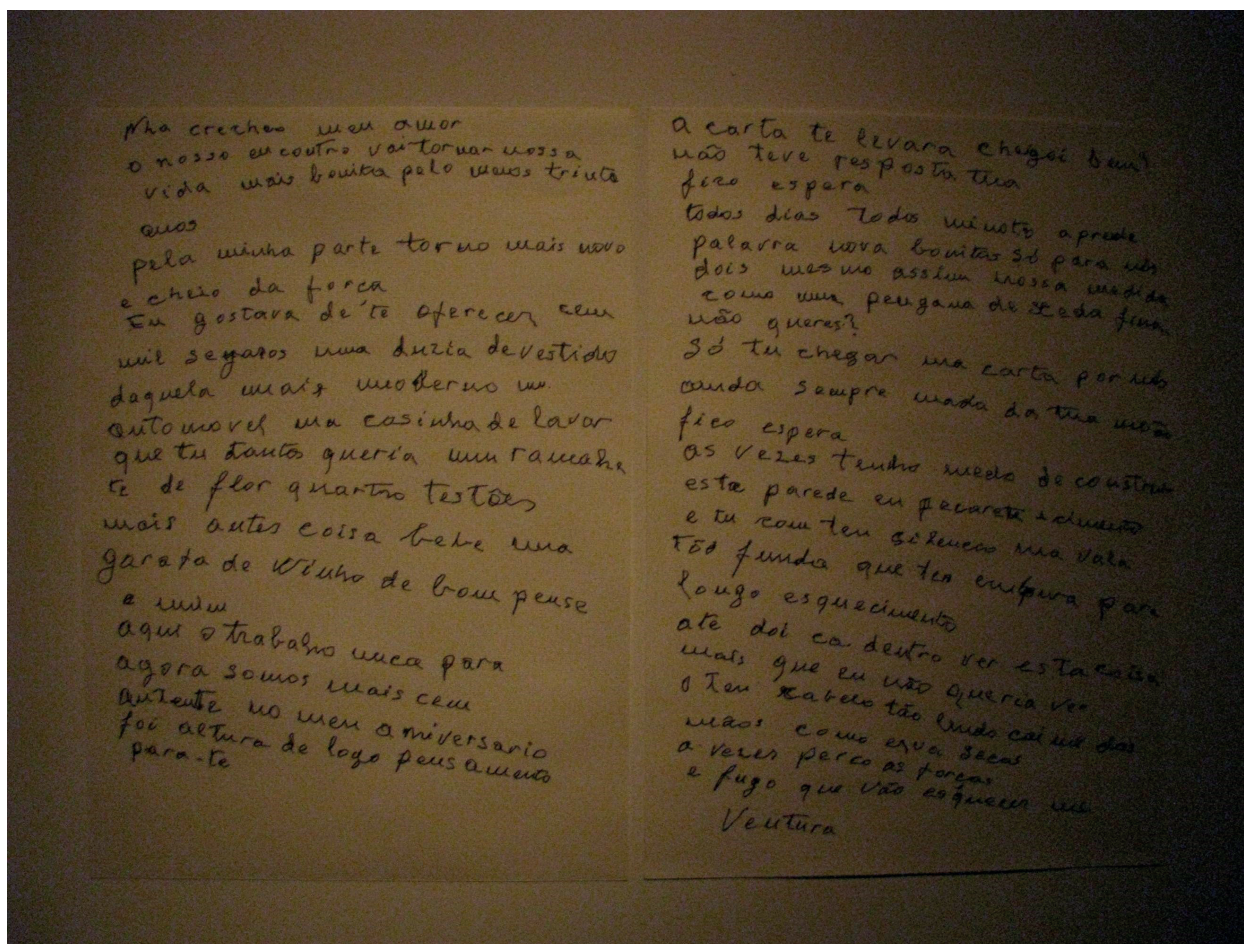


Figura 4 – Carta. Exposição Volver a Casa. Fotografia: Raquel Garbelotti. Matadero, Madrid. 2009.

caso de Pedro Costa. Trata-se de um excerto de seu filme *Juventude em Marcha*, apresentado em sua exposição individual *Volver a Casa*, no espaço Matadero em Madrid. No excerto, ele apresenta uma cena em que Ventura (um dos personagens de seus filmes) atua para câmera, como que lembrando-se de uma carta enviada para um possível amor de um outro tempo e lugar. Em sua longa metragem *Juventude em Marcha*, temos este mesmo texto (a carta) diversas vezes apresentado como narrativa constitutiva ao filme, como questão *diegética* já problematizada no filme e que se espacializaria como *extra-diegético*, enquanto objeto para ler/ver na instalação.

Nesta instalação, no entanto, Costa coloca ao lado do excerto projetado em looping a carta escrita à mão (por Ventura?) – um documento? E isso coloca a obra em perspectiva (*documental*)¹⁴ toda a ficção do filme. A carta, neste excerto, torna-se o roteiro de Ventura para aquela atuação, numa estratégia de Costa de colocar o dispositivo em camadas

diversificadas de leitura, distanciadas do espaço da pura imersão fílmica.

É interessante falar de um outro projeto, que considero também como dispositivo bem sucedido, nos mesmos termos das obras anteriormente citadas (Sala e Costa). Trata-se de uma obra de Philippe Parreno no Centre Georges Pompidou, realizada em 2009.

Philippe Parreno realizou um filme¹⁵ através da idéia de câmera em *travelling*. No filme, a câmera segue a partir de um trem, filmando as imagens que passam do lado de fora, cenas de pessoas paradas, como em *stills* fotográficos, invertendo o movimento daquilo que normalmente se filma. Mais do que as *imagens-tempo*, invertidas por ele, pela atuação de seus personagens que vão sendo encontrados na paisagem, e da câmera que os capta pelo *travelling* do trem – ocorre que o espaço instalativo se desfaz ao término do filme, que descortina o dispositivo e reapresenta o espaço da



Figura 5 – Vista do interior da instalação de Philippe Parreno.
Fotografia: Raquel Garbelotti. Centre Georges Pompidou. 2009.

sala, como um lugar físico – o ponto de partida da próxima sessão. Ou seja, quando o filme termina, o espaço da exposição abre-se como espaço instalado. As cortinas que cobrem a sala sobem pelos vidros laterais do Pompidou, e a luz acende-se como que na sala de cinema. O dispositivo de projeção torna-se visível e aparente, por estar protegido numa caixa/vitrine de vidro. O mesmo movimento ao contrário ocorre quando o filme se inicia. As cortinas automáticas se fecham, e o filme começa.

Deste modo, entre o término e o início do filme, temos o espaço vazio de imagens, mas repleto dos elementos instalativos que remetem à sala de cinema: a tela em branco e o projetor. Qualquer usuário do lado de fora do Pompidou podia ver ao espaço encerrando-se pelas telas, e desvelando-se em lugar para a recepção de um filme. Mas assistir ao que se passava na sala era um experiência tal qual a do cinema.

Pretendo, por fim, comentar esta relação disjuntiva

e ao mesmo tempo contextual nos trabalhos que mencionei. No trabalho de Anri Sala, o objeto caixa sonora também se espacializa além do filme. O objeto sonoro é, no entanto, distanciado da instalação, mas transforma toda a mostra em contexto para sua obra, o que a meu ver ocorre também com a carta de Ventura, do longa metragem para a instalação de Pedro Costa.

No caso de Parreno, a apreensão do dispositivo demanda diferentes tomadas de posição, pontos de vista, para apreender o dispositivo como um todo. Em todo caso, temos nestes três exemplos a produção do espaço fílmico pelo espectador. Não necessariamente pela idéia de disjunção no filme, como apresentada pelo cinema moderno, mas pela idéia de *extensão do trabalho no espaço e no tempo*, dentro e fora do dispositivo fílmico da instalação.

Cabe pensarmos sob uma nova ótica: *a obra em perspectiva (documental)*, que por sua vez, parte da dúvida do instalativo como o lugar da participação



Figura 6 – Projetor. Filme de 70 mm. Exposição de Philippe Parreno.
Fotografia: Raquel Garbelotti. Centre Georges Pompidou. 2009.



Figura 3 – Vista exterior da instalação de Philihpe Parreno.
Fotografia: Miro Soares. Centre Georges Pompidou. 2009.

crítica do espectador e como o lugar que garantiria o político das imagem–movimento.

Acredito que os formatos de reflexividade atuais possíveis seriam aqueles da *obra em perspectiva (documental)*. Esta hipótese por mim desenvolvida foi aqui também testada, através da leitura crítica que realizei dos três projetos de vídeo–instalação (Anri Sala, Pedro Costa e Philippe Parreno).

Foi possível constatar que se estiver a **obra em perspectiva (documental)**, os mecanismos de reflexividade poderão produzir uma narrativa constituída pelo espectador neste campo *extra–diegético*. Podemos pensar o que fundamenta a *obra em perspectiva (documental)* como algo que pode ser estendido não apenas no espaço, mas também no tempo e vice-versa, fazendo com que a mesma possa ser percebida como projeto.

NOTAS

1. O cinema dos sujeitos é uma remissão a Raymond Bellour.
2. Segundo Royoaux (2011, p.1), Serge Daney foi quem identificou no filme *Os quatrocentos Golpes*, de Truffaut, a idéia de *imagem detida*.
3. Neste artigo, Royoaux (2011) afirma a questão da *imagem detida* como uma preocupação de Raymond Bellour desde 1984 – da fotografia no cinema.
4. Este termo é uma remissão ao termo *outro cinema* cunhado por Raymond Bellour no “Entre Imagens” (1997).
5. Este termo que Pantenburg (2010, p. 163 – 187) designa como aquele que geralmente vem separado por uma conjunção “e” ou por uma barra, seria a base para tecer sua crítica.
6. A proposta de Pantenburg (2010, p. 168) está



Figura 4 – Vista do exterior da instalação de Philippe Parreno
Fotografia: Miro Soares. Centre Georges Pompidou. 2007.

calcada em *NormalFilm* de Bert Rebhandl. Sua idéia, é de estabelecer uma inter-relação entre o filme de 400 minutos, de por exemplo Ken Jacobs e o filme de um minuto de Peter Kubelka. Em vez de compartimentar em salas os projetos, ele pensa que o lugar do filme é na sala de cinema. Foi o que propôs para a Documenta 12.

7. Pantenburg (2010, p. 172) tece, aqui, uma relação entre este procedimento de Farocki relacionado a Griffith e, conseqüentemente, à montagem no cinema, com a tese de Raymond Bellour – que pensa ser as instalações fílmicas o lugar da nova invenção da montagem paralela.

8. Para Farocki (apud PANTENBURG, 2010, p. 172): “a montagem, uma figura de comparação expressa, teve seu ápice pouco antes do cinema sonoro, pouco antes de a língua falada estruturar – e também determinar – a progressão do filme. Hoje, pode-se voltar à montagem, aos opostos e às semelhanças, pois a idéia de uma unidade do mundo não mais vigora. Logo, tudo igual à

semelhança estará acabado”.

9. Sobre o pensamento relacional Patenburg (2010, p. 186) descreve: “Através da projeção de obras de arte na sala de aula, todos os alunos podiam ver ao mesmo tempo a figura e os detalhes de que se tratava na palestra. [...] Na projeção simultânea de duas ‘representações-relacionadas’ ele reconheceu um grande valor didático, e quase duas décadas depois de Heinrich Wolffin já conseguia isso não com o uso de dois projetores, mas montando duas imagens no mesmo diapositivo. Além disso, as obras deviam ser representadas em grande escala, isoladas e com moldura negra, para aumentar o efeito da imagem”. (Ingebotg Reichle: *Medienbrüche*, in: *kritische Berichte 1/2002 [Themenheft: Die Bildmedien der Kunstgeschichte]*, p. 40–56: 44.).

10. Segundo Patenburg (2010, p. 179): “Com diferente ênfase, Bruno Meyer, Herman Grimm e seu seguidor Henrich Wölfflin reivindicavam desde a década de 1870 uma divulgação da arte apoiada nos media. Independente do local do original e

sobretudo em tamanhos e perspectivas diferentes, uma pintura ou escultura podem ser mostradas na sala de aula para um grande número de pessoas. A decomposição analítica em detalhes (que fazem pensar nos close-ups cinematográficos), a comparação estilística como Farocki a opera e a divulgação a um público, cuja disposição lembra a de um cinema, têm aqui uma pré-história alternativa institucional”.

11. Claire Bishop (2006, p. 10) comenta estas *social forms* como um lugar em que não mais existe a clara distinção entre profissional e amador e produção e recepção.

12. Canongia (1981, p. 15) explica que este cinema experimental se difere do de autor (aquele que se move dentro do mercado, percorrendo o espaço das contradições do sistema oficial de representação cinética) na medida em que busca hipóteses diferenciadas de escritura fílmica, e na medida em que busca um afastamento do mundo visual institucionalizado, trabalhando sobre a variação do suporte, do campo da visualidade e das estruturas de linguagem.

13. “Imagine 14 monitores mais ou menos espalhados no espaço, formando os quatro lados de um retângulo, cuja proporção é a mesma de uma tela de cinema, bem como de uma pintura ou foto horizontal. Em cada um desses monitores, uma mulher se dirige aos visitantes que escolheram uma das 14 cadeiras dispostas no espaço, como se a tela tivesse sido descolada e decalcada no chão. As cadeiras que formam a primeira fila são mais baixas, para que todos possam ver. Em cada uma das cadeiras, há um fone de ouvido. Cada uma dessas mulheres, viúvas, conta sua história. A narrativa é pontuada por raras perguntas em off da mulher que as escuta. Esta, cuja localização se adivinha apesar das poucas informações, está no segundo monitor da linha de baixo, à esquerda. É a única que nada diz, mantendo o olhar fixo em seu espectador. Podemos vê-la de perto, numa praia cheia de algas marinhas, ou a distância, sentada numa espreguiçadeira, ao lado de uma cadeira vazia. Não diz nada, mas canta em off sobre a imagem dessa praia nua, dessa água que vai e vem. Trata-se do poema-canção *Démons et merveilles* [demônios e maravilhas], de Jacques Prévert. A câmera, sustentada por uma mão amadora, avança repentinamente e mostra um homem sentado na

areia, um belo rosto terno e cansado que tenta sorrir. Quando a voz vacilante entoia as palavras “restam duas pequenas ondas”, antes dos últimos versos, a câmera de Agnès Varda quase alcança os olhos de Jacques Demy. Cada uma dessas entrevistas-confissões dura de três a cinco minutos. O tempo que levamos para passar de uma cadeira para outra nos permite escutar outra vez a música que une as histórias e sobretudo, retornar a imagem central, que forma uma tela íntegra no interior da grande tela descontínua. Na praia vê-se uma mesa alta. Vestidas de preto, as viúvas giram incansavelmente em torno dessa mesa, aproximam-se do mar e deixam o quadro. Nesse momento, inicia-se uma sequência em que elas entram e saem do quadro, passando cada vez mais perto da câmera; algumas a encaram de olhos bem abertos, enquanto outras, ao contrário, evitam-na”. Descrição da obra feita por Raymond Bellour (2009, p.165-166).

14. A obra em perspectiva (*documental*) seria também aquela que não se renderia facilmente à categorização.

15. O filme *June 8, 1968* estava na mostra “8 Juin 1968 - 7 Septembre 2009” no Centre Pompidou em 2009, curada por Christine Macel. O filme de 70 mm tem aproximadamente 8 minutos. “Filmado e projetado em 70 mm, o filme evoca a viagem realizada, de N.Y. para Washington D. C., pelo trem que transportou o caixão de Robert F. Kennedy, dois dias depois de seu assassinato”. *Esta descrição com tradução nossa do trabalho encontrava-se no folder da exposição.* <www.centrepompidou.fr> Acesso em agosto de 2009.

REFERÊNCIAS

BELLOUR, Raymond. Um pouco mais de real. In: COSTA, Luiz Claudio (org). **Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea**, tradução: Astrid Toledo, Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. FAPERJ. 2009.

_____. BELLOUR, Raymond. **De um outro cinema**. In: MACIEL, Katia (org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

BISHOP, Claire. **Installation Art: a critical history**. New York: Routledge, 2005

_____. **Participation**. London/Whitechapel/

Cambridge: MIT Press, 2006

CANONGIA, Ligia. Quase Cinema. Cinema de Artista no Brasil, 1970/1980. **Arte Brasileira Contemporânea. Caderno de Textos 2.** Edição FUNARTE. Rio de Janeiro. 1981.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Video, Godard.** Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

_____. Um “efeito cinema” na Arte Contemporânea. In: COSTA da, Luiz Cláudio (org.). **Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea.** Contra Rio de Janeiro: Capa Livraria/ FAPERJ, 2009.

PANTENBURG, Volker. Sobre o passado do cinema no presente da arte: instalações de Harun Farocki. In: BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia. **Harun Farocki: por uma politização do olhar.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p. 163–187.

ROSLER, Martha. El video: más allá del momento utópico. In: **Imágenes públicas, la función política de la imagen.** Ed. Jesús Carrillo. Trad. Eduardo García Augustín. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.

ROYOAU, Jean-Christophe. El momento de volver a partir: después del cine, el cine de los sujetos. In: **Brumaria/Prácticas artísticas, estéticas y políticas.** Disponível em: <<http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/1/14.html>>. Acesso em: 30/07/2011.

SOBRE A AUTORA

Raquel de Oliveira Pedro Garbelotti possui mestrado em Artes pela Universidade Júlio de Mesquita Filho, UNESP. São Paulo. (2001) e doutorado em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (2011). Professora adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo (desde 2004) Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Site-Specific, Site-Specificity, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, site-specific, instalação, áudio-visual e escultura. Professora Permanente no Programa de Pós Graduação em Artes da UFES (desde 2018).

PARA ALÉM DO TETO PROTETOR, AS ESTRELAS DO FIRMAMENTO RELAÇÕES ENTRE ABRIGO E ABRIGADO A PARTIR DO CONCEITO DE RUÍNA EM WALTER BENJAMIN

Alexandre Sequeira
UFPA

Resumo

O presente artigo busca analisar, a partir do conceito de ruína em Walter Benjamin, a relação entre a finitude de uma casa e sua transposição em valores humanos pela perda do sentido de proteção e resistência de quem por ela é acolhido. Para além de convenções sociais, interessa-nos analisar os estreitos vínculos entre abrigo e abrigado e o quanto o processo de ruína de um, implica em movimentos de superação do outro. Em que medida a concretude de salas e corredores, que numa relação simbiótica definem condutas dos corpos que ali se abrigaram, são capazes de operar por ocasião de sua falência, paradoxalmente, enquanto potência de libertação.

Palavras-chave:

Casa; Ruína; Alegoria; Superação.

Acordar não é de dentro.
Acordar é ter saída.

João Cabral de Melo Neto

Muitas são as recordações de ruínas que experimentamos ao longo da vida. Lembro, por exemplo, de gozar ainda criança das férias dos meses de janeiro e fevereiro em uma casa pertencente à minha família, situada no litoral do município de São João de Pirabas no estado do Pará.

A casa que, de tão acolhedora, recebia o nome de Fortaleza, fora edificada em uma ponta que conectava uma borda do litoral atlântico do estado com um pequeno braço de rio que dava entrada a uma vasta área de manguezal. A edificação de paredes sólidas e traços simples era contornada por uma generosa área gramada com muitos coqueiros, um farto cajueiro que espalhava seu tortuoso caule rente ao solo, uma mangueira que,

Abstract

Based on the concept of ruin formulated by Walter Benjamin, this article analyses relations between the finitude of a house and its transposition into human values by the loss of protection and resistance of those who are sheltered. Beyond social conventions, the article analyses connections between shelter and sheltered and how much the process of ruin implies overcome attitudes of the other. How does the concreteness of rooms and corridors that, in a symbiotic relationship, defines bodily behaviors, manage to operate at the time of its bankruptcy, paradoxically, as a liberating power for the sheltered being?

Keywords:

House; Ruin; Allegory; Overcoming.

de tão frondosa, suportava um balouço pendurado em seus galhos, um poço com um cata-vento que bombeava a água para suas dependências e, mais ao largo, uma faixa de areia branca banhada pelo mar. A generosa natureza daquele ponto isolado, cerca de duzentos quilômetros da capital do estado, era suficiente para que eu, minhas duas irmãs e minha mãe desfrutássemos de inesquecíveis momentos sem sentir falta do que, para alguns, se constituía em indispensáveis atrativos de uma infância feliz e que apenas os ambientes urbanos eram capazes de propiciar: a televisão, os cinemas ou as praças. Mas o que jamais poderia imaginar é que a Fortaleza de Pirabas reservasse, para além dos memoráveis dias da infância, tantos ensinamentos sobre as inexoráveis mudanças decorrentes da passagem do tempo, da mudança de ciclos e dos necessários movimentos de superação. Assim como grande parte das histórias familiares, os anos seguintes reservavam profundas transformações. A morte do



Figura 1 – A fortaleza de Pirabas. Autoria e data desconhecidos.
Fonte: Arquivo fotográfico da família Romariz.

avô na década de 1960 e a impossibilidade de arcar com os custos de manutenção da propriedade determinariam o início de duas décadas de abandono da casa. Na condição de único homem da família - já que, após a morte do avô restavam minha avó, minha mãe e minhas duas irmãs - coube a mim a missão de, por duas décadas, retornar com certa regularidade ao município de São João de Pirabas com a finalidade de apresentar a propriedade a possíveis compradores. Um tempo que me possibilitou acompanhar o declínio da casa que, exausta de tanto abandono, ganhava a cada nova visita a condição de ruína. Um lento e processual estado de apagamento adentrando cada compartimento, como que arrastando a casa ao encontro dos desígnios do tempo. Busco, pois, nesse artigo de natureza autobiográfica, a condição de um sujeito que, ao se auto referenciar, não se limita à afirmação da consciência de si, mas sim, partir de impressões de natureza pessoal em direção a dimensões coletivas, neste caso em particular, às relações do ser com a lembrança e,

inseparavelmente, o esquecimento. Uma rota que parte de anotações de natureza íntima e pessoal feitas numa dobra do calendário da vida, e toma como rumo uma expansão indefinida. Revisitar o fato tomando a casa como um corpo de imagens, é a forma que encontro para convertê-lo em um processo gerador de reflexões e, pelo exercício da linguagem, buscar alcançar metáforas capazes de converter os sentidos de proteção e de resistência por mim experimentados em um espaço único e comum a todos os seres: o espaço íntimo no mundo.

Partamos do caráter alegórico de ruína que Benjamin define como a presentificação do vivo no morto. Sentido esse que é tratado pelo autor em *Origem do Drama Barroco Alemão*¹, tomando como viés uma aproximação entre o pensamento vigente do período barroco e certa perspectiva de um historiador materialista. Para um melhor entendimento da lógica proposta pelo filósofo, faz-se necessário certa contextualização através da compreensão do momento histórico e

filosófico no qual é concebido o drama barroco, para então buscarmos alcançar a essência do que, para ele, vem a ser alegoria e sua implicação no entendimento de ruína. O mundo no referido momento histórico se vê imerso em uma atmosfera ameaçadora, de uma natureza pungente que se impõe na forma de catástrofes. Tal sentimento se justifica pela eliminação do sentido de transcendência ao preço de se secularizar a religião do século XVII em que, tanto a vida humana, quanto a sua salvação foram concebidos profanamente. Nesse sentido, certa imanência passa a eclipsar a história/destino que, esvaziada de toda a “força messiânica”, assume uma condição implacável e hostil.

A história é, pois, compreendida a partir de uma condição hegemônica da natureza, que dita sucessivos golpes sobre o vil ser até, por fim, abatê-lo pelo golpe final: a morte. Tal sentido de desamparo e resignação a desígnios metafísicos que se instaura sobre os indivíduos, nesse momento histórico, contribui sobremaneira para que se instaure uma política absolutista como possibilidade de uma estabilização profana, imanente, onde, pela figura do Príncipe, a ordem possa ser restaurada e a história recupere certa perspectiva terrena e evolutiva. Esse é o contexto no qual é gestado o drama barroco e que, segundo Benjamin, se traduz na expressão teatral por uma fisionomia alegórica na qual a natureza/história se faz presente invariavelmente enquanto ruína. Cabe salientar, também, que, muito provavelmente, Benjamin se debruça sobre o tema da ruína e do drama barroco na primeira metade do século XX, porque os fragmentos do mundo, em tal momento, lhe diziam muito. Por ocasião do referido estudo, o mundo vivia ainda os efeitos da Primeira Grande Guerra Mundial, protagonizada pela Tríplice Aliança (Alemanha, Império Austro-Húngaro e Itália) em oposição à Tríplice Entente (França, Reino Unido e Império Russo). O momento de fragilidade e vulnerabilidade da comunidade europeia parecia se apresentar como solo fértil para uma eventual reedição do modelo redentor por vias de um governo totalitário – o que viria se concretizar cerca de duas décadas depois (mas agora, não mais pelas mãos da figura do Príncipe), como tema de sua tese de livre-docência sobre o tema.

O certo é que a contribuição de Benjamin, quanto

ao assunto, embora não tendo sido devidamente compreendida pela academia alemã da época, se faz absolutamente pertinente ainda nos dias de hoje, dada sua capacidade de atualização por vias da alegoria da ruína. Sua relação com a história e com a natureza se dará, permanentemente, como a que se esfacela em múltiplas partes para se oferecer como precha de interpretações. Tal qual no Barroco, a alegoria (por própria sua natureza) sempre se presta à multiplicidade de significações. Pelas palavras do próprio autor, “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora [...] o falso brilho de totalidade se extingue” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Nesse sentido, o caráter simbólico e totalitário de uma imagem de ruína se converte, pelo caráter lacunar dos fragmentos que a compõe, em multiplicidade de sentidos. É por sua condição incompleta, despedaçada e dialética que a ruína, em sua condição alegórica, se faz ambígua e múltipla de sentidos. Ao abrir mão de sua singularidade, a alegoria desata qualquer vínculo com episódios contextualizados, para se entregar a infinitas significações fora de seu contexto originário. E por sua estreita relação com certa essência de finitude e morte, a alegoria sempre se apresentará como plausível a evocar qualquer episódio de declínio que se apresente na história da humanidade. Como salienta Elane Abreu de Oliveira:

Ao lado de sua significação, está a morte, o sofrimento. Isso acontece porque, para significar um objeto, o alegorista o esvazia, retira seu “brilho”, transforma-o em ruína, para daí convertê-la em saber. Então, a morte é tanto o que permite construir a alegoria, como é o que nela é representado (OLIVEIRA, 2012, p. 04).

Elucidar os fundamentos do conceito de ruína ajuda-me a melhor refletir sobre sentimentos experimentados ao voltar à Fortaleza (mais velho e já na condição de universitário) e encontrá-la no mais completo abandono. O pretexto de apresentar a amigos de curso um local que guardava muitas memórias de meu tempo de criança era, em verdade, a forma por mim encontrada de não pensar sobre outros motivos duramente sufocados que, porventura, me levavam a visitar aquele precha de memórias. Mesmo sem admitir, tinha ciência que parte de mim era movido, desta vez, por uma necessidade de cumprir um rito de libertação de determinados

sentimentos incômodos que nutria em relação à um de estado de suspensão de parte de minha história pessoal, e que aguardava há quase duas décadas por uma conclusão. Sabia o quanto reencontrar o lugar em ruína poderia representar já que, embora já sem mais serventia, a edificação estava intimamente entrelaçada à minha vida. Mas sabia, também, que, agora, pelo distanciamento que promove outros entendimentos, poderia, quem sabe, salvar essa parte de minha história das leis do destino que, por vezes, converte prazerosas recordações em amargas lembranças. Mesmo sem ter total consciência, a simples impossibilidade de recuperar o momento vivido, fazia com que a casa abandonada se oferecesse a mim agora, como uma alegoria de ruína, enquanto promessa de outros sentidos.

Ruína e história, em Benjamin, estão intimamente entrelaçadas. Sensorialmente, como ruína, a história se funde com o cenário de inevitável declínio. Tal qual na concepção barroca, temos uma valorização evidente dos fragmentos como princípio construtivo. Ruínas e fragmentos criam, constroem alegorias. Nesse gesto de criação, a alegoria revela sua face violenta, pois extrai do fluxo da história/destino um fragmento de atemporalidade. Assim, a violência carrega um sentido que pode ser considerado como positivo, pois quer redimir pelo conhecimento. Como tal, o que tenho agora não é mais o momento vivido - posto que esse retorno é impossível - cabendo então alcançar, por vias da alegoria, o entendimento das linhas de força que justificam seu estado de abandono no presente. Não cabe mais pensar *no que foi*, mas sim, *no que é* agora.

Enquanto meus amigos armavam a barraca de camping que nos abrigaria na grama que circunda a velha casa, me permiti uma incursão solitária por espaços que conhecia muito bem. Embora deteriorada, a casa guardava ainda vestígios de seu tempo de prosperidade e eu, por tê-la impressa em mim, sabia tudo, sentia tudo e, a cada passo, rememorava vividamente todos os valores de intimidade. Regamos uma casa com marcas de acontecimentos como se faz com uma planta. Aqueles ambientes que acolheram tantos momentos vividos, definiram condutas no corpo que, percorrendo-os anos depois, insistia em se deslocar pelo espaço vazio num traçado que desviava de móveis que há décadas não ocupavam

mais o lugar. Curiosa sensação de experimentar não apenas uma edificação em processo de falência, mas o próprio tempo a desmoronar. Dos vãos da alvenaria pendiam ainda pedaços de esquadria de janela que promoviam em flashes a imagem de nossa correria para cerrá-las sempre que uma chuva repentina nos surpreendia; o piso de ladrilho hidráulico com estampas cor de vinho ainda presente em algumas partes, me fazia rememorar de quando rolávamos pelo chão em alegria sempre que minha mãe nos entretinha (a mim e minhas irmãs) com um teatro de sombras projetadas pela lamparina em um lençol esticado na sala; e, em algumas partes da parede, a cor da tinta que ainda resistia ao desgaste das intempéries, evocava luzes fugidias de devaneio que iluminavam a síntese de momentos com a lembrança redefinida por novos contornos. Como salienta Gaston Bachelard:

Qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, se modera, o peso se alivia. Por ser um espaço poético expresso, esse sentimento adquire valores de expansão (BACHELARD, 1993, p. 206).

Mas nem sempre o exercício de rememorar se faz de modo prazeroso. Por vezes, o peso da recordação ata nossos pés, atuando como algo que se opõe à vontade de alçar voo. Porém, mesmo sem nos dar conta, o simples impulso de evocar sentimentos passados transpondo-os em linguagem, se converte, por si só, numa via de emancipação. Não há conciliação possível entre qualquer depoimento e o fato a qual se refere. Qualquer narração funda uma temporalidade que, a cada repetição e a cada variante, torna a se atualizar. Um movimento que arrasta os resquícios do que ainda pode ser considerado fidedigno ao acontecido, rumo às inexoráveis transformações promovidas pelo exercício de evocar e retransmitir. Movimento de marés que leva o que estava na praia e o substitui por outros que o incessante fluxo das correntes marinhas traz consigo. Por fim, diante de certa sensação de desconforto causado pelo esforço de rememoração, decido seguir ao encontro de meus amigos e ajudá-los na construção da barraca de camping que, na condição de novo abrigo, inaugura uma nova relação que, a partir de então, passo a estabelecer com o lugar.

Gostaria de partir do movimento concreto de distanciamento e da decisão de passar a

observar a casa em ruína por um outro ponto de vista, para abordar o que considero um processo emancipatório em relação à atitude de rememoração - não como atitude de negação, mas sim, enquanto nova forma de interpretação. Nesse sentido, parto de uma análise da construção alegórica da ruína e sua perspectiva lacunar a partir do conceito de rastro - que buscamos aqui interpretar a partir de Jaime Ginzburg - para, por fim, tratar de certa crise entre o sujeito e a experiência que se reflete em testemunhos de memória - crise essa sinalizada desde Walter Benjamin, ainda nas primeiras décadas do século XX, diante do emudecimento dos indivíduos que retornavam do front da 1ª Guerra Mundial - e atualizada neste artigo pelas considerações de Beatriz Sarlo, quanto à impossibilidade de uma conciliação entre um horizonte utópico de narração da experiência e um horizonte utópico de memória.

Tentar recobrar momentos vividos na velha casa não se constitui numa tarefa fácil. Muito tempo se passou desde os tempos de acolhimento, restando apenas vagas imagens que emergem a partir de uma colagem de fragmentos, partes nem sempre consonantes de um todo que tampouco somos capazes de garantir sua efetiva aparência com sua origem. A estampa do ladrilho hidráulico que reveste o piso, um resquício de cor da parede, vultos de pessoas, sombras projetadas em um lençol esticado, um cheiro de querosene que alimentava a chama da lamparina, enfim, rastros que gravitam entre a ilusão de uma miragem e o que ainda resta de concreto. Na tradição filosófica e historiográfica, o conceito de rastro é caracterizado por uma complexidade paradoxal, descrito por Gagnebin como:

Presença de uma ausência e ausência de uma presença que existe somente em razão de sua fragilidade. Ele é rastro porque está sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala (GAGNEBIN, 2012, p. 27).

Tomamos como ponto de partida certo dilema diante do qual Benjamin se confronta em seus estudos - tanto numa perspectiva metafísica quanto sociológica -, no que diz respeito a capacidade do homem de estabelecer uma relação de correspondência direta entre suas percepções e o modo como as transmite através

da linguagem. O autor constrói uma epistemologia a partir do reconhecimento de certa equivalência e consonância entre a capacidade da percepção humana de observar cada objeto, ou situação como potência de diversos significados e a própria constituição da linguagem que, por sua faculdade mimética, se oferece naturalmente como algo para além de qualquer percepção imediata. Benjamin associa tal propriedade de clarividência com a capacidade do astrólogo de, ao observar o cosmos, compreendê-lo tanto por uma apreensão direta quanto enquanto campo cifrado e figurativo que diz respeito a conseqüentes mudanças na terra². Certa perspectiva que, para além de questionar a capacidade da linguagem para se referir às coisas do mundo, nos lança ao desafio de compreender a real dimensão do ato de narrar. Um convite a percorrer os meandros de um processo de mediação entre perdas e atualizações que lançam mão da ausência enquanto saber de movimentos propositivos.

Por essa lógica, não há uma memória, mas sim, memórias que se instauram no presente por intermédio de enunciados que as evocam e, sempre que acionadas, instauram um movimento de expansão. De certo modo, a epistemologia benjaminiana se constrói a partir de uma articulação entre destruição e construção, negatividade e afirmação na medida em que compreende memória e esquecimento enquanto ato performativo; o esquecer e o lembrar como algo provisório e da ordem do ato. Não há nada do mundo - nem no passado ou tampouco no presente - que encontre na linguagem uma conciliação. Mesmo ao escapar da velha casa e seguir ao encontro de meus amigos, só consigo me referir ao vento que chega do mar pela forma como o sinto tocando meu rosto ou pelo que por ele se deixa mover. É da nossa natureza habitar o mundo poeticamente e, habitá-lo poeticamente, é compreender a vida como um exercício de construção permanente de um sentido profundo que diz respeito à qualidade dessa presença.

Consideremos, então, o que nos é possível resgatar ainda de lampejos de um passado como fragmentos substanciosos - ora nos incitando a alcançar um sentido literal, ora nos sugerindo peripécias - mas que, aproveitados por nossas mentes elaboradoras, tornam-se válidos para a crônica de nossa existência que reescrevemos

permanentemente ao longo da vida. Narrativa que se faz de parcelas de argumentos quase esquecidos nas dobras do tempo que surgem sem ordem temporal, de maneira a tramar, com uma nova limpidez, outra lógica para antigas crônicas que buscamos atualizar no aqui e agora. Poderíamos, numa analogia, considerar o rastro como uma letra de um alfabeto que, embora guarde seu valor intrínseco, em uma nova ordenação junto a outras letras, pode contribuir para gerar diferentes fonemas que, articulados a outros, gera infinitas narrativas. Um movimento decorrente da própria natureza do rastro que oscila entre uma força de manutenção de certa sintaxe, que preserva a marca de sua passagem e, no contra fluxo, num impulso de apagar os vestígios que o identificam. Invariavelmente, o rastro decompõe a ordem do mundo e converte a memória em algo que, em vez de reter e imobilizar, liberta na medida em que se renova permanentemente.

A noite chega e, reunidos em torno de uma fogueira, eu e meus amigos desfrutamos juntos do prazer de rememorar momentos experimentados juntos ou na vivência particular de cada um. No meu caso, pelo próprio contexto, torna-se inevitável a rememoração de acontecimentos que experimentei ali décadas atrás. Para além dos rostos curiosos iluminados pelas labaredas do fogo, sinto ser também observado silenciosamente por uma outra audiência que, em verdade, é cúmplice desses acontecimentos. Com a discrição e a sapiência dos mais velhos, mais ao fundo e na penumbra, a silhueta da velha casa acompanha minhas peripécias em elaborar uma narrativa que, por entre hipérboles e eufemismos, cuidadosamente desvia de irregularidades de um terreno que, sob uma grama aparentemente lisa e ordenada, assinala algo do passado que foi ali esquecido e intencionalmente soterrado. A velha casa parece saber de cada palmo de terra a seu redor, mas, ciente da importância de se manter presente na memória de outrem - mesmo que por meio de reinterpretações substanciais - autoriza e referenda minha atualização com seu silêncio. Ou, quem sabe, a anuência a meu relato se dá pela constatação de que ela permanece presente nas entrelinhas do relato inquieto, como um relampejo que ilumina cada pausa, cada mudança de entonação do desenvolvimento pretensamente natural da narrativa. Mesmo aquele que busca

apagar seus rastros, no cuidado de realizar o necessário desvio da incômoda recordação, gera uma série de outros rastros que guardam ainda resquícios de sua matriz original. Cabe ao observador atento e perspicaz, ao reconhecer os desvios, perseguir os fragmentos capazes de recompor, mesmo que em parte, o todo que, em vão, se busca encobrir.

Mas o que pode parecer como um artigo que se opõe aos vínculos entre memória e conservação que, de certo modo, sustentam um sentido dominante de história, nossa abordagem busca, em verdade, alcançar um outro sentido, enquanto movimento que permite a apreensão do passado pelo presente. Para além da ideia de imagens do passado, encerradas numa única constatação, cremos que, apesar de parecer imutável por sua condição de algo que já aconteceu, tais figuras do passado se mantêm ainda suscetíveis (contra o conformismo da tradição) às ações naturais do tempo, na medida em que perduram pela memória no presente. Justo por sua atualização por vias da natureza fluida e mutante da narração e a consequente dispersão de sentido, a humanidade é capaz de apropriar-se criticamente dessas imagens de memória e promover um permanente processo de reelaboração do passado no presente. Como salienta Beatriz Sarlo, "a narração também funda uma temporalidade que, a cada repetição e a cada variante, volta a se atualizar" (SARLO, 2007, p. 25).

Buscamos, pois, um entendimento edificante para essa dispersão de sentidos pelos desvios de uma narrativa do passado no pensamento de Benjamin - em especial, em várias passagens das *Teses*³ - que reivindica certa noção positiva de esquecimento ao recusar a concepção de memória do passado como uma espécie de eterna repetência onde, em verdade, a meta não é a fidelidade ao passado, mas uma infidelidade ao presente. O filósofo elabora ao longo de toda sua produção teórica um sentido mais essencial que liga a história e a linguagem dos homens à morte, entendendo tal movimento como resposta ativa aos apelos do presente e às promessas do futuro. Benjamin alude a essa força de superação lançando mão de uma bela metáfora de um "rio que deve romper a barragem do sofrimento para chegar ao mar" (BENJAMIN, 1987). Em vez de uma mera negação da necessidade de preservação de um passado nos arquivos e bibliotecas da

memória, seu pensamento associa a esse gesto essencial - e não menos importante - de um impulso anárquico e libertador da humanidade de cerzir por múltiplas palavras uma narrativa que desata os nós da dor e retoma o passado por uma fidelidade transformadora do presente. A partir de uma tradição estética e filosófica contida na teoria de Marcel Proust (1871-1922) e na *Poética* de Aristóteles (384-322 a.C.) (esta segunda, no que diz respeito à *mimesis*), Benjamin lança mão de um entendimento de *logos* - em seu sentido pleno de linguagem e pensamento - enquanto reconhecimento ativo de similitudes e produção de imagens⁴. É por numa narrativa que parece se fazer por si mesma, num movimento de elaboração do pensamento na e pela linguagem, que se subverte o ordenamento totalizante do discurso hegemônico do passado e se abrem fraturas capazes de acolher possíveis imagens de recalque ou mesmo falas excluídas. Um paradoxo que, segundo Gagnebin (2013), nos ajuda a perceber que "o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que, nele, é criação específica, promessa do inaudito, emergência do novo" (p. 105).

Como possibilidade de tratar da possibilidade de revisitar a dor da memória como movimento de superação, Benjamin lança mão do termo *Vergängnis* ("deperhecimento"). A noção da palavra - contida em seu texto *Fragmento Teológico-Político*⁵ - é fundamental para compreendermos sua doutrina da alegoria e, igualmente, sua teoria de uma crítica redentora⁶. Nelas, Benjamin lança mão do termo *depercimento* como algo que orienta a busca da felicidade aqui e agora. Benjamin busca lançar luzes sobre a estreita relação que reina entre o binômio tempo/morte convertido em perecer/linguagem ou felicidade/depercimento, lançando luzes sobre certa força centrífuga inscrita na nossa linguagem e na nossa história que busca salvar fragmentos substanciais da memória, dissociando-os de um discurso totalizante estabelecido. Cisão tanto profana quanto política para uma história que, segundo Gagnebin:

Só pode ser verdadeira narração e verdadeiro advir, se nossos atos e nossas palavras forem penetrados pela finitude e pelo depercimento, portanto, preciosamente únicos, insubstituíveis, atuais, sem consolo da imortalidade (GAGNEBIN, 2013, p. 95).

Sem a pretensão de promover um aprofundamento na questão, porém atentos ao motivo que nos move a desenvolver esse breve texto, consideramos imprescindível fazer alusão ao pensamento de Benjamin que, nem reverencia um saber histórico pautado por uma perpetuação de referências imutáveis, como tampouco valoriza um espontaneísmo ingênuo do que a história nos oferece como legado. Em verdade, Benjamin insiste na necessidade de uma atitude consciente e crítica do poder de uma narrativa que se refere ao passado, mas que também é escrita do presente e para o presente. Um fluxo que se estabelece numa via de mão dupla, rompendo com argumentos previsíveis e hegemônicos e instaurando instantes e instâncias de salvação - mesmo que, também, provisórias.

Os dias de convívio com meus amigos de colégio no litoral de São João de Pirabas reforçaram nossos laços de amizade e parceria. A distância de tudo que a cidade grande promove de dispersão, nos propiciou o tempo necessário para percebermos, entre relatos e silêncios partilhados, os pequenos conflitos que animam a vida de cada um de nós: conquistas e derrotas, alegrias e frustrações, desejos e temores. Em uma das noites passadas naquele idílico e apartado recorte de mundo, nos desafiámos a adentrar na ruína da casa para nos deitar em parte dos ladrilhos que ainda restavam no piso do espaço que um dia foi a sala. Com os corpos estirados lado-a-lado, entregamo-nos a observar em silêncio o céu estrelado que se revelava para além da velha estrutura de madeira que um dia sustentou o telhado da casa. A inexistência de qualquer luz artificial em quilômetros de distância, fazia com que o firmamento se apresentasse de um modo absolutamente mágico. Além da infinidade de estrelas que cintilavam em diferentes intensidades, era possível visualizar também manchas esbranquiçadas de nebulosas que manchavam o negro feito uma aquarela esbranquiçada. Um de nós pontuou que, alguns daqueles pontos luminosos que admirávamos, diziam respeito a corpos celestes que, talvez, sequer existissem mais, mas que, como que preservados por um longo tempo em suspensão, ainda persistiam enquanto promessa de presença. Decidimos que cada um escolheria um desses pontos luminosos e discorreria sobre suas prováveis características específicas: sua dimensão, seu relevo, sua

temperatura ou mesmo a composição de seu solo. Cada relato era acompanhado por todos com a atenção e o respeito do que se coloca para além da capacidade de sequer duvidar. Uma dinâmica que se instaurava numa suspensão de certezas e que, justo por essa condição, ameaçava nossas frágeis garantias ao reivindicar verdades que dependiam tão somente de palavras como instrumento de sustentação. Porém, algo se apresentava como uma verdade inquestionável: a certeza de existência de infinitos mundos, habitáveis ou não, para além de cada um daqueles pontos luminosos no firmamento.

Sabia dos desafios que aqueles dias na Fortaleza poderiam me reservar, considerando que seria inevitável expor aos meus amigos uma parcela de minha vida fadada à ruína - parcela essa que mesmo eu ainda não tinha conseguido processar muito bem. Porém, o que não poderia imaginar era que, justo aquela brincadeira aparentemente descompromissada de conjecturar sobre o que se oferecia no firmamento, fosse capaz de me revelar que, para além dos parcos limites de um teto protetor, havia uma porta de saída para um incomensurável campo de "sem-expressão", de verdades ainda "por serem ditas" e que, cumprindo o mesmo gesto destrutor e salvador, se oferecia como possibilidade de atribuir algum sentido a tudo o que ficou para trás, como também a tudo o que ainda estava por vir.

NOTAS

01. Obra escrita por Walter Benjamin em 1923 como tese de Livre Docência. No Brasil o estudo foi publicado pela Editora Brasiliense em 1984.

02. O autor estabelece esta comparação em seu texto A doutrina das semelhanças, em *Magia e técnica, arte política*. São Paulo, Brasiliense (1985, p. 112-113), *Obras escolhidas*, v. I.

03. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In *Walter Benjamin – Obras escolhidas*. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

04. Tais contribuições ao pensamento de Benjamin são analisadas por Jeanne Marie Gagnebin no capítulo *História e cesura*, p.106. In: *História*

e *Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

05. In: [http://rae.com.pt/Caderno_wb_2010/Benjamin%20Fragmento%20Teologico-pol%EDtico%20\(Barrento\).pdf](http://rae.com.pt/Caderno_wb_2010/Benjamin%20Fragmento%20Teologico-pol%EDtico%20(Barrento).pdf)

06. A Teoria de uma crítica Redentora é analisada por Georges Steiner In: https://archive.org/stream/SteinerGeorge_201504/Steiner%2C%20George%20-%20After%20Babel%20%28Oxford%2C%201975%29_djvu.txt como também por Gagnebin (2013) no capítulo 5. *História e Cesura*.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi; Revisão de tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, Walter **Obras Escolhidas. Vol 2. Imagens de Pensamento**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. São Paulo: Autêntica, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas*. Volume 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Fragmento Teológico-Político**. Disponível em: [http://rae.com.pt/Caderno_wb_2010/Benjamin%20Fragmento%20Teologico-pol%EDtico%20\(Barrento\).pdf](http://rae.com.pt/Caderno_wb_2010/Benjamin%20Fragmento%20Teologico-pol%EDtico%20(Barrento).pdf) Acesso em: 22. jun.2018

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: **Walter Benjamin: rastro, aura e história** / Sabrina Sedlmayer, Jaime Ginzburg (Org.) - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: **Walter Benjamin: rastro, aura**

e história / Sabrina Sedlmayer, Jaime Ginzburg (orgs) - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

OLIVEIRA, Elane Abreu de. A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin. *Cadernos Walter Benjamin*, N. 9, Jul. a Dez. 2012. Disponível em: http://www.gewebe.com.br/pdf/cad09/Elane_Abreu.pdf . Acesso em 04. abr.2018.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

STEINER, Georges. **After Babel**. Oxford: University Press, 1976. Disponível em: https://archive.org/stream/SteinerGeorge_201504/Steiner%2C%20George%20-%20After%20Babel%20%28Oxford%2C%201975%29_djvu.txt. Acesso em: 21. jun. 2018]

SOBRE O AUTOR

Alexandre Romariz Sequeira é graduado em Arquitetura (1985), Especialista em Semiótica e Artes Visuais (2007) pela Universidade Federal do Pará, Mestre em Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010), e Doutorado em Arte também pela Universidade Federal de Minas Gerais (2020). É professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará e tem experiência na área de Artes, com ênfase em Fotografia e Arte Contemporânea.

ARTE E DELÍRIO: INTERSECÇÃO ENTRE ARTE, POLÍTICA E ECONOMIA NO AMAZONAS

Howardinne Queiroz Leão
USP

Resumo

O presente artigo visa discutir, a partir do livro *Arte e delírio – reflexões sobre a cultura no Amazonas*, escrito em 1985, pelo Diretório Universitário da Universidade do Amazonas (UA), pilares importantes que geraram uma reflexão acerca do pensamento artístico no Amazonas. O livro é composto por cinco ensaios, e cada escritor correspondeu a sua verve: Antônio Paulo Graça discutiu a literatura no Amazonas pela dialética da dependência; Aldísio Filgueiras retratou a relação entre a literatura e poder; Narciso Lobo propôs um diálogo sobre representação de identidade através do filme de Bodanzky, *Iracema – uma transa amazônica*; Bosco Ladislau promoveu uma reflexão sobre o desenvolvimento da pintura no Amazonas; e finalmente Dori Carvalho, por meio de sua experiência pessoal, encetou uma discussão sobre o teatro na cidade de Manaus. Artistas da geração de oitenta, mobilizados pelas ações da UNE, propõem uma reflexão crítica, sobretudo, aos artistas amazônicos, de como resistir diante de um painel histórico cercado por heranças colonialistas. Ainda, por meio de outros pensadores, pretende-se acrescentar a discussão, na medida do possível, um olhar atual de alguns dos temas levantados pelos autores.

Palavras-chave:

Cultura amazonense; Dialética da dependência; Teatro em Manaus.

Toda a história é remorso.

Carlos Drummond de Andrade.

Cinco artistas de diferentes segmentos discutem o panorama artístico do Amazonas. O que todos estes ensaios têm em comum? Eles conjugam, cada qual a sua maneira, a relação da arte com fatores econômicos e políticos no Amazonas, desenhando um retrato do pensamento juvenil pós-golpe -

Abstract

*This article aims to discuss, from the book *Arte e delírio – reflections on culture in Amazonas*, written in 1985, by the University Directory of the University of Amazonas (UA), important pillars that generated a reflection about artistic thought in Amazonas. The book consists of five essays, and each writer corresponded to his own verve: Antônio Paulo Graça discussed literature in Amazonas through the dialectic of dependency; Aldísio Filgueiras portrayed the relationship between literature and power; Narciso Lobo proposed a dialogue on identity representation through Bodanzky's film, *Iracema – an Amazonian sex*; Bosco Ladislau promoted a reflection on the development of painting in Amazonas; and finally Dori Carvalho, through her personal experience, started a discussion about theater in the city of Manaus. Artists of the eighty generation, mobilized by the actions of the UNE, propose a critical reflection, above all, to Amazonian artists, of how to resist before a historic panel surrounded by colonialist inheritances. Still, through other thinkers, it is intended to add the discussion, as far as possible, a current look at some of the themes raised by the authors.*

Keywords:

Amazonian culture; Dependency dialectics; Theater in Manaus.

publicado no ano de abertura política -, ainda aquecido por todos os acontecimentos sociais que mobilizaram o mundo inteiro: a guerra do Vietnã (1959-1975), a exemplar força da juventude francesa no conhecido Maio de 1968, o movimento de organização das ligas camponesas (1955-1964), a luta armada no continente africano, na década de 1970, e a Revolução Cubana, em 1959,

apenas para citar alguns exemplos. Não só estes fatos sociais foram catalizadores, mas, também, as diversas manifestações artísticas, projetadas principalmente pela UNE, serviram de inspiração ao movimento juvenil (RIDENTI, 2000).

Sendo assim, as reflexões geradas pelo livro "Arte e delírio" possuem caráter de manifesto, e convocam o leitor a pensar uma transformação social que refletirá, por sua vez, na arte desenvolvida no Amazonas. Com isso, pretende-se, em alguma medida, verificar a atualidade desses debates e compreender o pensamento que mobilizou esses artistas a refletirem seu tempo.

A ideia promovida pela UNE – ainda que controversa¹ –, através do Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1961, no Rio de Janeiro, e interrompido pelo golpe civil-militar em 1964, era articular arte e política, popularizando a arte através de muitas ações artísticas e didáticas. Imbuídos pelas teorias marxistas, acreditavam no papel necessário de elucidar as massas para ativar sua força transformadora e libertária, "improvisavam teatro político em portas de fábricas, sindicatos, grêmios estudantis e na favela, começavam a fazer cinema e lançar discos" (SCHWARZ, 1978, p. 69). Muitos artistas fizeram parte desse movimento, como Glauber Rocha, Vianinha e Ferreira Gullar. Toda a discussão se pautava na "rejeição dos princípios estéticos e da arte como ocupação acadêmica" (GULLAR, 1978, p. 08), visando diminuir a distância entre a arte e o povo.

Contudo, a efervescência artística e intelectual foi duramente interrompida pelo golpe civil-militar no país, e, principalmente, após a implementação do AI-5², recrudescendo o regime. Perseguições políticas, prisões, exílios, empastelamento de jornais, fechamento de organizações sociais e movimentos estudantis, dentre tantas outras consequências sociais, políticas e culturais. Com efeito, o Partido Comunista (PC), difusor de ideias revolucionárias, já dava rumores a conciliação de classes, esvaindo qualquer possibilidade de revolução, tão aguardada por esses movimentos ascendentes. Schwarz (1978) afirmou que o princípio do Partido Comunista (PC), após aliança com a burguesia, se tornou "combinável com o populismo nacionalista dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno" (p. 63), ou seja, a luta era mantida dentro dos limites econômicos da burguesia.

Curiosamente, é neste período conturbado que surge, com muita força, uma produção intelectual predominantemente esquerdista. Grupos importantes de agitação se mobilizaram, principalmente para discutir uma dramaturgia que colocasse no palco os dilemas brasileiros: o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Movimento de Cultura Popular (MCP) em Pernambuco e o Grupo Opinião no Rio de Janeiro, foram os principais agentes, este último sendo a "primeira resposta do teatro brasileiro ao golpe militar" (CAMARGO, 1996, p. 101). A herança dessa agitação ainda dominava a juventude:

O interesse pelos problemas políticos, a temática popular, a incorporação da música do morro e do sertão aos espetáculos teatrais, o cinema social e político de hoje têm uma de suas fontes nos movimentos de cultura popular, não apenas pelo efeito das obras, como também pela agitação das ideias que formaram cultural e politicamente os autores novos (GULLAR, 1978, p. 08).

É neste sentido de mudança, que se encaminha o pensamento dos artistas amazonenses, de 1985, sugestionados por esses acontecimentos, defendiam veementemente o resgate da arte popular³. Neste contexto, foi criado pelos universitários do Amazonas o I Festival Universitário de Música, em 1982, na tentativa de reviver os festivais musicais da cidade, e como objetivo principal, estabelecer um espaço de discussão política, além de divulgar os talentos dos artistas locais. Promover este evento no calendário anual da Universidade, e ampliá-lo à sociedade, também era um propósito. De fato, até a publicação de "Arte e delírio", já havia sido feitas três edições do Festival, caracterizando uma atividade de resistência e união do segmento juvenil (GRAÇA, et al., 1985).

O livro, escrito por despontados artistas, então jovens, influenciados pelas ações da União Nacional dos Estudantes (UNE), chama a atenção pelos objetivos que os levaram a tal registro. Destacamos como o primeiro, a necessidade de uma formulação teórica e crítica, que pretendia abandonar o "discurso panfletário", contribuindo à cultura amazonense, bem como a valorização de seus artistas, e na finalidade de conduzir à arte popular, que, segundo a nota de abertura de Antônio Levino (Presidente do Diretório Universitário), é um "elemento essencial na transformação social" (GRAÇA, et al., 1985, p. 29-30). Iniciaremos pela explicação desses pontos, para conseguinte, adentrarmos nos ensaios.

Nos parece que o discurso panfletário frisado, tem a ver com os pontos levantados acima, sobre a frustração de um ideário revolucionário que não ocorreu - pela controversa liderança do PC -, gerando uma reflexão pós golpe, por parte da esquerda, na reavaliação das ações efetivas para alcançar uma arte popular. Boal no ensaio O que pensa você da arte de esquerda, de 1968, na ocasião da Primeira Feira Paulista de Opinião, alertava da necessidade de união e reflexão por parte da esquerda, para que a mesma não derrotasse a si mesma (BOAL, 2016). Esperamos destrinchar este tema ao longo do artigo, mesclando com outros pontos elencados pelos autores.

Retomando a necessidade de aumentar a produção deregistrosteóricos, levantados por Levino (GRAÇA, et al., 1985), para contribuir ao Amazonas, e em consequência ao país, faremos um breve regresso a década de 1950, a fim de compreender alguns aspectos sociais que embasam esta questão, pois foi neste decênio que o marasmo cultural, unido ao provincianismo literário da Academia Amazonense de Letras, fundada em 1918, provocou tentativas de mudanças.

Alaúzo (1984) critica o academicismo nos cânones europeus, na arte e na literatura, difundido pela Academia, como padrões já em desuso em outras regiões do país. Da Academia faziam parte figuras de renome da sociedade: Álvaro Maia, Pereira da Silva, Leopoldo Peres, André Araújo, Arthur Reis, Benjamin Lima, entre outros.

A falta de iniciativas públicas, neste período, era outro fator determinante para esse cenário. Djalma Batista foi um dos que teceu críticas ao esfacelamento cultural, cobrando a atuação do Estado para melhorias no segmento. Segundo ele, para recuperar a cidade, traumatizada pós ciclo da borracha, era necessário investir na intelectualidade de seus cidadãos (SOUZA, 1978; AMARAL, 2015). Se de um lado se tinha uma organização inspirada pela Academia Brasileira de Letras, representando o lado conservador, do outro, surgia uma turma de jovens inconformes com a situação, decididos a criar seu próprio movimento de agitação e renovação cultural, O Clube da Madrugada, fundado em 22 de novembro de 1954, por poetas, escritores e intelectuais de toda sorte. O pontapé iniciado por Jorge Tufic Alaúzo, Farias de Carvalho, Alencar

e Silva e Antísthenes Pinto, foi dado pela viagem conhecida como “A Caravana”, ação responsável por quebrar a barreira geográfica e intercambiar conhecimentos e acontecimentos com outras regiões do país. O objetivo do Clube foi modernizar o pensamento sobre a região, através de inúmeras ações artísticas, nas áreas práticas e teóricas, desde exposições, publicações à elaboração de seu Manifesto, influenciados pelo movimento modernista de 1922 (ALA:ZO, 1984).

Encaminhando para a década seguinte, a produção cultural e intelectual se dividiu entre a Academia Amazonense de Letras e o Clube da Madrugada, ainda com certa rivalidade⁴. A publicação de livros era algo raro, pois só havia concretamente dois meios: a Tipografia Fênix, de Sérgio Cardoso, e a Imprensa Oficial do Amazonas, regulada pelo Estado. Posteriormente, surgiram a editora Umberto Calderaro (Jornal A Crítica) e a Casa Madrugada (Clube da Madrugada). O dilema não estava somente nas dificuldades técnicas e na falta de maquinário para produção em massa, mas também na falta de público consumidor de literatura, resultado de um negligente processo histórico cultural (AMARAL, 2015). Referente a isso, o escritor e romancista Márcio Souza (1978), elaborou alguns ensaios de revisionismo crítico sobre a região, afirmando que a Amazônia pouco havia colaborado à cultura brasileira. O autor ainda credits características de “pouca memória, estrutura social arbitrária e castradora, eis a vocação aparente de Manaus. Como se faz um artista amazonense? Eis uma pergunta difícil de responder nessa mística afetividade provinciana” (SOUZA, 1978, p. 27). A tônica segue afirmando que o artista é empurrado para fora da cidade, para não ser engolindo pelo provincianismo, pois só assim conseguiria algum reconhecimento no seu trabalho, para depois ser reconhecido na província. Muitos exemplos de artistas amazonenses correram neste sentido: Cláudio Santoro, famoso compositor, o poeta Tenreiro Aranha, o escritor e poeta Thaumaturgo Vaz, entre outros. Souza não está isolado neste pensamento, o leitor verá que essa opinião se faz presente no decorrer dos ensaios, nas devidas proporções.

Diante disso, é que aproximamos a reivindicação de Levino a esses fatores, ainda atuais, que legitimam a necessidade de maiores publicações e registros teóricos produzidos por artistas e

intelectuais locais. A pesquisadora Selda Vale da Costa e Ediney Azancoth (2014) sublinham as lacunas existentes na memória artística da cidade por falta de maiores registros, e Souza (1978) complementa sobre muitos dos materiais teóricos serem produzidos por estrangeiros à região. Prosseguiremos aqui propriamente com a discussão dos manifestos de “Arte e delírio”, considerado pelos autores como um marco referencial e de grande valor simbólico para o movimento estudantil.

Antônio Paulo Graça⁵ inaugura o debate com o texto Patologia da dependência - introdução ao estudo da literatura do Amazonas. Como o próprio nome sugere, parte de uma análise sobre a dependência da região, presa a uma superestrutura de exploração que vai “da Cabanagem ao Ciclo da Borracha, da dizimação setecentista das nações indígenas à Guerrilha do Araguaia” (GRAÇA, et al., 1985, p. 35). É por essa perspectiva histórica que insere a literatura produzida na região, segundo ele, estreitamente ligada aos processos econômicos, em especial, o projeto contemporâneo da Zona Franca de Manaus⁶. É bem verdade que seu ensaio privilegia um olhar sobre o processo histórico, muito mais do que aprofunda o tema da específico da literatura, mas sua potência consiste justamente em fazer um convite ao interlocutor para olhar a história do Amazonas a contrapelo⁷, conforme perspectiva a benjaminiana. Gullar (1978) também expressa que a “realidade nacional brasileira, não pode ser entendida se não se leva em conta, por exemplo, o desnível do desenvolvimento econômico entre o Centro-Sul e o resto do País, fato esse que repercute em todos os setores da vida da nação”, inclusive nas artes (p. 54).

De fato, a cidade vinha de um abandono generalizado, sintomático em todos os setores, após ter conhecido o período áureo da borracha. Os governos populistas dos anos 1950 e 1960 tentavam repercutir seus feitos, mas era dura a realidade vivenciada, sobretudo, pelas camadas mais pobres que sofriam pela falta de abastecimento de água, energia elétrica, grandes filas para obtenção de mantimentos básicos e alto valor sobre estes itens de consumo, formavam o retrato citadino. A situação também era reivindicada pelas elites locais, que se viram perder da noite para o dia os bens econômicos.

“O marasmo, a miséria, a corrupção, atingem todos os setores [...] Era como se o colonizador houvesse se retirado abruptamente, deixando a colônia saqueada e sem perspectivas no futuro [...]” (SOUZA, 1978, p. 141). Isto é, o golpe civil-militar não representou truculência maior do que a já experimentada pela população manauara.

Quando veio a implantação da Zona Franca, esta se apresentou como uma grande alternativa de mudança e progresso para tirar a região do caos, mas trazia consigo contradições particulares: a superexploração da mão de obra com salários irrisórios; falta de qualificação necessária e condições adequadas aos seus trabalhadores; submissão a um regime capitalista internacional; expropriação de terras indígenas e terrenos da cidade que passaram ao uso dos militares, construção de estradas e avanço do agronegócio, representando grandes riscos ambientais⁸. Contudo, a elite e a classe política apoiaram e se ludibriaram pelo discurso do progresso, sendo a cidade, ainda hoje, dependente desse sistema econômico, conforme atualiza Sakamoto (2019).

Parte daí a utilização de Graça pelo termo “dialética da dependência” (GRAÇA, et al., 1985, p. 35), conceito esmiuçado por Rui Mauro Marini⁹ (1973), para explicar a:

[...] dependência, entendida como uma relação de subordinação entre nações formalmente independentes, em cujo marco as relações de produção das nações subordinadas são modificadas ou recriadas para assegurar a reprodução ampliada da dependência. A consequência da dependência não pode ser, portanto, nada mais do que maior dependência, e sua superação supõe necessariamente a supressão das relações de produção nela envolvida (MARINI, 2017, p. 327).

Com base na teoria marxista da dependência, Marini (1973) elenca fatores importantes para explicar a dependência dos países da América Latina, e a partir desses pressupostos, a conclusão de que a economia brasileira é subordinada ao imperialismo, sob a lógica do capital estrangeiro, tão bem exemplificada com a Zona Franca. Para Graça, a falta de uma base sólida cultural e social de defesa dos interesses internos surgiu da incapacidade da classe dominante, os herdeiros da borracha, de discernir criticamente este aparelho sistêmico. A injeção econômica também afetou a classe artística, pois muitos passaram a receber algum tipo de apoio para a produção

de uma arte que não traduzia seu tempo. É este o maior questionamento do autor, ele chama a atenção para o rompimento deste ciclo vicioso, pois o artista, segundo ele, não entende a função de sua condição e exime-se do papel fundamental de questionar.

A falta de uma produção coerente viria então desde a fase cíclica da borracha, pela ausência de uma análise crítica, por parte dos artistas, que em sua maioria só lamentava os efeitos da queda econômica. Diante disso, Graça lança a questão: “E como o intelectual reagiu ao genocídio? De um modo geral, lamentando o fim do ciclo da borracha” (GRAÇA, et al., 1985, p. 40). Ou seja, todos sentiram os abalos econômicos, mas nada se falou sobre o extermínio dos povos autóctones e a exploração do seringueiro. O autor alerta para a necessidade de uma auto análise dos artistas para as contradições do seu tempo.

Ele ainda ressalta que esse processo nunca foi vantajoso para a economia local, cujo trabalho pesado era feito sob o comando dos coronéis de barranco, e a última fase (fase do lucro), às empresas estrangeiras na compra da borracha nas casas aviárias. Isto é, a economia de sobrevivência dos barões estava diretamente atrelada ao trabalho semi-escravista. É como explica Marini (2017):

É útil ter presente que a produção capitalista supõe a apropriação direta da força de trabalho, e não apenas dos produtos do trabalho; nesse sentido, a escravidão é um modo de trabalho que se adapta mais ao capital que a servidão, não sendo acidental que as empresas coloniais diretamente conectadas com os centros capitalistas europeus – como as minas de ouro e de prata do México e do Peru, ou as plantações de cana do Brasil – foram assentadas sobre o trabalho escravo (MARINI, 2017, p. 334).

De lá para cá, Graça (1985) sugere que a base do sistema não mudou. O Polo industrial de Manaus é totalmente pautada nas empresas estrangeiras e mais recentemente na presença de empresas do Centro-Sul do país. O lucro maior é destinado a elas, portanto, não é controlado pelo empresariado local. Não há um projeto de fortalecimento do mercado interno, a este resta apenas o comércio e os empregos gerados, ainda com baixo piso salarial. Nem mesmo a matéria prima para a fabricação dos eletroeletrônicos é oriunda da região (SAKAMOTO, 2019).

É incrível perceber a atualidade dos fatos, exemplificados por Graça em 1985 e ainda presentes em 2020, a falta de manutenção do transporte coletivo, com passagens a preços exorbitantes; falta de saneamento básico nos bairros; crescimento desenfreado do mercado imobiliário, avançando sobre áreas verdes, antes preservadas; a deterioração de prédios históricos, pertencentes a memória da cidade, sem qualquer esforço de recuperação; entre muitos outros exemplos. E é ainda atual afirmar que os principais castigados são as classes baixas, periféricas, comunidades da zona rural e as populações indígenas.

Todas as mudanças estruturais pela qual a cidade passou, ainda que planejada nas áreas centrais, não acompanhou o crescimento dos bairros e nem se preparou para a explosão demográfica oriunda da “oferta de empregos” da Zona Franca, estimulando os interioranos a se instalarem na capital (SOUZA, 1977). O principal discurso da Zona Franca é a geração de empregos, que, sob a ameaça do fechamento do Polo Industrial de Manaus, haverá desemprego em massa. Essa é uma característica forte do sistema colonial, que prevalece no sistema capitalista, conforme Memmi (2007, p. 40) expõe: “mas se um dia o econômico é atingido, se as ‘situações’, como se diz, correm riscos reais, o colonizador se sente então ameaçado e pensa, seriamente desta vez, em voltar para a metrópole”.

Todos são dilemas que fazem parte do cotidiano da população, não daremos conta de aprofundarmos neste artigo, entretanto, a reflexão gerada por Graça responde a sua preferência em focar no ensaio sociológico, muito mais do que o fenômeno literário, pois o primeiro dá conta de explicar as contradições de subjugação do segundo. Segundo ele, a urgência se faz em compreender tamanhas contradições, de como uma terra tão rica pode ser, ao mesmo tempo, tão pobre, e conclui, consonante com Memmi (2007), que “a vida na região é decidida por interesses inteiramente alheios a ela” (GRAÇA; et. al., 1985, p. 43).

O segundo ensaio, feito por Aldísio Filgueiras¹⁰, intitulado Literatura e poder, avança a discussão da opressão, afirmando que todas as relações artísticas estão sempre imbricadas, de alguma forma, pelo poder. O complexo de culpa carregado por diversas gerações gerando um espírito

conformista, revelaria o papel do colonizador na imposição cultural, desde o princípio mais preocupado em determinar sua língua do que criar universidades, por exemplo, pois a liberdade de pensar e se expressar esbarra nos interesses do dominante (SOUZA, 1978). “A língua portuguesa tem mais de 100 anos de dominação na Amazônia, como idioma e pensamentos oficiais” (FILGUEIRAS, et. al., 1985, p. 54). A afirmação confere que o discurso do colonizador sempre se fez presente, e pode ser exemplificado pelo poema A Muhraida, ou a conversão, e reconciliação do Gentio–Múhra, primeiro poema épico sobre a região, argumentado do ponto de vista do vencedor, por Henrique João Wilkens, em 1819. Segundo Memmi (2007), o lucro, o privilégio e a usurpação fazem parte da consciência do colonizador, acostumado a obter privilégios pela exposição de seu triunfo.

Para Filgueiras (1985), o pensamento colonizador e imperialista na contemporaneidade ganhou outras técnicas, como a ferramenta tecnológica, mediada pela televisão, e atualmente mais presente pela internet, tornando-se uma nova via de padronização da cultura, dos meios de produção, da ideia de progresso, visando também a homogeneização dos saberes e crenças. O autor traz a discussão para pensarmos no processo de subjugação do pensamento amazônico, resultando na falta de produção artística (discutido anteriormente), o que, segundo ele, explicaria o gaúcho Raul Bopp atravessar o país para reinventar a narrativa da Cobra Norato, 1931, e Mário de Andrade recriar a mitologia indígena brasileira no aclamado Macunaíma, de 1928. Essas implicações lançam olhar para o controle dos meios de produção, sempre nas mãos de uma pequena parcela, sequela de um sistema educacional alienante, reproduzidor de um discurso “oficial”. “Então, o processo de produção da ignorância, começa no ABC, se reproduz nos graus médios, e afinal desemboca num negócio indefinido chamado Universidade” (FILGUEIRAS, et al., 1985, p. 52).

A principal questão colocada pelo autor é como recuperar os saberes populares sob a ótica da construção do saber letrado. Nesse caso, a reflexão é convocada para os autores “de expressão amazônica” pensarem a sua ferramenta de combate por meio da linguagem. A linguagem seria a arma do poeta para “dessacralizar a realidade que os aparelhos do Estado tentam esconder

desvirtuando o sentido do ensino” (Idem, p. 53), impedindo que o conhecimento chegue às classes trabalhadoras, impondo meios de alfabetização incoerentes com o saber empírico¹¹, e ludibriando a população com soluções desenvolvimentistas.

Por fim, Filgueiras faz um apelo aos escritores amazônicos, para quebrar o silêncio sobre a região, que sempre se apresentou como verdadeiro mistério de tradução, mas que isso não impede o dever de tentá-la. O ensaio seguinte, Iracema e a Transa ideológica– cadê a identidade, de Narciso Lobo¹², faz um panorama a partir do filme de Jorge Bondanzky, Iracema uma transamazônica, concluído em 1975, e rodado com recursos da Televisão alemã. O filme, censurado por anos, contou apenas com dois atores profissionais, Paulo Cesar Pereio e Conceição Senna. A protagonista Edna de Cássia, na ocasião com 14 anos, nunca tinha assistido um filme.

Com o roteiro de Orlando Senna, o longa foi feito com diálogos improvisados, no objetivo de documentar o processo de construção das novas rodovias, como a BR–230, conhecida como Transamazônica¹³, e o processo de devastação provocado. A equipe percorreu treze mil quilômetros de Belém a Brasília, para armar o plano ficcional da prostituta Iracema, personagem titular. Lobo (1985) chama a atenção para o nome simbólico dado a personagem, pois Iracema é anagrama de América, e também título do romance indianista de José de Alencar, Iracema, de 1865. Outras coincidências são relatadas pelo autor, como a comparação musical de Caetano Veloso, entre Ipanema e Iracema.

O interessante é notar a paisagem como potencial narrador, fala por si, descrevendo todo o contexto de um período. Viviam-se o ufanismo de desenvolvimento, do “Brasil Grande”, presente no nome e no discurso do personagem “Tião Brasil Grande”, e no jargão “Brasil, ame-o ou deixe-o”, escrito no para-choque do seu caminhão. Assim, o caráter documental, ainda que costurado ao ficcional, ganha maior amplitude.

Lobo enxerga no filme uma possibilidade de discutir a ideia de identidade cultural contrapondo a obra fílmica com a obra literária de Alencar. Para isso, ele recorre ao aspecto histórico, em consonância com Graça e Filgueiras, para tratar de memória. A imposição dos colonizadores fez

parte de um projeto de apagamento da memória, e, portanto, de identidade. “O índio é declarado “civilizado” ou “emancipado” quando lê e escreve em português e conta a história da colonização portuguesa, a história do dominador como se fosse a própria história” (LOBO; et. al., 1985, p. 63). Essa dinâmica é dolorosa, sobretudo, para os indígenas de diversas etnias que, ao chegarem na cidade, sofrem inúmeros preconceitos, e, por isso, se esforçam para apagar suas raízes. A recuperação do processo linguístico, tão bem posto por Filgueiras, trabalha nesse sentido, por isso muitas lideranças insistem em se comunicar no seu idioma de origem, como afirmação e resistência de sua identidade étnica, assim como vários projetos têm atuado na premissa de manutenção linguística.

Em se tratando da narrativa, a Iracema de Alencar, virgem dos lábios de mel em guarani, guarda a beleza e a pureza de sua ancestralidade, guarda o fruto proibido provedor de Jurema (bebida alucinógena), até ser desvirginada por Martín, o viajante aventureiro, gerando Moacir, o filho do sofrimento, aquele que representaria os povos mestiços. A propósito, no filme, Tião confunde o nome de Iracema por Jurema, aludindo ao romance. No filme, Iracema também possui o biotipo indígena, e passa a prostituir-se para se sustentar. Figura ingênua, se afeiçoa a Tião, o anti-herói, que se aproveita dela como consequência do acaso. Essa Iracema representa a figura desmemoriada que passa pelo doloroso processo de destribalização. Em uma passagem, a jovem nega suas origens: “Não sou índia, sou brasileira”, em resposta ao julgamento de Tião (LOBO, et al., 1985, p. 56).

Os dois se conhecem na ocasião dos festejos do Círio de Nazaré, em Belém, Iracema toma carona com Tião e envolve-se com ele durante a viagem. Em determinado momento, ele se cansa da jovem e a larga em um prostíbulo de estrada. Após uma passagem de tempo, um reencontro acontece, Iracema está na beira da estrada junto a outras prostitutas, quando aparece Tião, aparentemente melhor de vida, levando um carregamento que pretende atravessar a América (menção ao anagrama). Já a moça, está fisicamente maltratada por más condições, sem um dente, e sem perspectivas de futuro, à mercê da exploração.

O que nos interessa é ver como o mito proposto por Alencar se transforma no anti-mito, proposto por Lobo, que compara Iracema a população brasileira, “na situação de expropriada física e culturalmente” (LOBO, et al., 1985, p. 67). O autor propõe no ensaio um esquema das diferentes características entre Tião e Iracema, uma forma de traduzir sua representação simbólica. Tião Brasil Grande é: “discurso do poder, busca do dinheiro, penetrador, ativo, o que dirige, o que conduz, o que manda, o que retira a riqueza, o branco, o que sabe da lei, o que tem o capital...” (LOBO, et. al., 1985, p. 68). Iracema: “receptáculo, busca de sobrevivência, penetrada, passiva, a que é dirigida, a que é conduzida, a que obedece, a que empobrece, a indígena, a que não sabe, a que tem o corpo...” (LOBO, et al., 1985, p. 69). Assim, os planos e sequências do filme trabalham na chave da representação e do simbólico, muito mais documental do que ficcional, propondo um discurso que atinge outras camadas de interpretação, acentuado pela câmera. “Os ruídos, as músicas de amor e de exaltação da pátria, os diálogos, estão na tradição de um certo cinema documental” (LOBO, et al., 1985, p. 70), que traduzem o plano simbólico e icônico a que pretende.

Através do esquema, podemos relacionar Iracema como a própria representação da Amazônia, aquela que virou “puta”, terra explorada pelo sistema colonial, imperialista e mais recente, capitalista. A Amazônia enquanto mulher é uma alegoria também utilizada na peça *As Folias do Látex*, 1976, de Márcio Souza, sua Amazônia começa moça virgem e inocente e termina vendida, iludida, de personalidade mudada aos interesses econômicos (SOUZA, 1984).

Lobo (1985) atualiza a contradição da região sob as lentes cinematográficas, num momento em que muitos diretores se voltaram para olhar a região, Cacá Diegues, Caldeira e o próprio Bodanzky novamente. As diversas leituras sobre a Amazônia, certamente permanecerão estimulando trabalhos artísticos que tentarão explicar seus impasses, ao que depender da comédia de erros da história do Amazonas, conforme examina Souza (1978). O anti-mito, argumentado na discussão, encontra no cinema documental, artifício necessário e eficaz para compor um painel de denúncia, sem abrir mão do valor estético.

No terceiro ensaio, Bosco Ladislau¹⁴ fala da Pintura amazonense – contexto e manifestações artísticas, onde traça um panorama da história da pintura brasileira e seu desenvolvimento, marcado inicialmente pela pintura sacro religiosa, de imitação estrangeira e caráter autodidata; conseguinte, a pintura de retratos, à serviço da burguesia colonial, permanecendo na linha de inspiração estrangeira; em seguida a pintura romântica; e atualmente o convívio de diversas estéticas amparadas, sobretudo, nas escolas europeias:

É no âmbito das artes plásticas que o vanguardismo assume o papel preponderante. A pintura brasileira se, a partir de 1922, adotara a linguagem da pintura europeia, usara-a para captar de forma moderna a temática nacional, sem levar em conta a problemática básica daquela pintura que, na Europa, do mesmo modo que a literatura, se encaminharia para formas de expressão cada vez mais abstratas. A pintura brasileira, conseqüentemente, não sofreu essa evolução, cujos resultados – o concretismo de Bill, o abstracionismo da Escola de Paris e, mais tarde, o informalismo dos norte-americanos e europeus – seriam adotados pelas gerações do pós-guerra. Contra essa onda formalista, esboçam-se algumas reações, que irão se consolidar mais tarde, no setor da poesia e especialmente do teatro (GULLAR, 1978, p. 21).

São essas as condições apresentadas por Ladislau para iniciar a inserção da pintura no Amazonas. É dentro de um contexto de dependência, de dominação, passividade, e marginalização do mundo industrializado, que, contraditoriamente, surgem novas galerias, exposições individuais e tentativas coletivas, venda de objetos artísticos fora de seu ambiente comum, como shoppings, supermercados, bancas de jornais, etc., mediadas pelo mercado consumidor, trazendo à discussão o questionamento da relação do mundo da arte com o comercial, assunto espinhoso e amplamente debatido. É sobre essa era, a era da reprodutibilidade técnica que Benjamin¹⁵ (1955) afirmou que a obra de arte sempre foi reprodutível, e a tendência tecnicista de expandi-la cada vez mais em nome do capital, porém um fator é primordial para sua autenticidade, para a manutenção do que ele denomina de aura: o aqui e o agora. Para Benjamin, se essa obra perde sua aura, ela perde também toda a sua função social enquanto objeto artístico.

Mas, se essa abertura de espaços, com todas essas contradições, promoveu artistas e democratizou por um lado, Ladislau afirma que

no Amazonas funcionou diferente. Em outras partes do país isso era evidente, mas no Estado, eram incipientes, naquele momento, as condições de trabalho do artista plástico, sua formação e melhoria técnica, bem como os meios para expor seu trabalho. A falta de um mercado consumidor é outro fator que obrigou, e de certa forma ainda obrigada, os artistas a deixarem sua cidade natal para tentar outros meios. Ladislau critica as soluções oferecidas pela política paternalista do estado em troca do silenciamento e passividade do artista, tendo que lidar ainda com o chá de cadeira burocrático, e quando consegue algo, lida com o vexame de ser um favor e não uma ação de política pública:

Há um secreto alívio em Manaus quando morre um artista amazonense. Menos um para aporrinhar as ante-salas do Governo. Sobretudo se o desaparecido tenha se recusado a ser subserviente ou biscateiro e tenha insistido em viver na sua terra, preocupando-se com o seu povo e trabalhando com coisas de índios e caboclos (SOUZA, 1978, p. 19).

O caminho dos artistas, diante dessa situação, era trilhar o modismo das escolas europeias, especializando-se em alguma vanguarda: cubista, dadaísta, expressionista. O que, segundo ele, nada contribuiria para um debate amazônico. Em compensação, o segundo caminho:

[...] Possivelmente inferior ao primeiro, em relação a determinados conhecimentos, no campo da pintura, em contrapartida, estaremos diante de alguém que possui uma vontade criadora e que, por isso mesmo, é potencialmente capaz de caracterizar nossa pintura como original na medida em que se manifestam as legítimas expressões de nossa terra, do nosso povo, da nossa cultura, e do nosso tempo, tal como ele foi visto, compreendido e traduzido (LADISLAU, et al., 1985, p. 78).

Entretanto, os casos propensos corresponderiam ao primeiro exemplo. Ladislau analisa que a pintura contemporânea preserva maiores traços do academicismo, rememorando o passado colonial, tropeçando em um “regionalismo ora exótico, ora banal” (Idem). A saída para tal situação estaria na união dos artistas em busca de meios alternativos para os novos rumos da pintura, a partir da discussão do seu entorno. Aprofundar o estilo, perseverar contra as adversidades e desenvolver a capacidade criadora de olhar o entorno, seria a fórmula de Ladislau para uma “autêntica pintura amazonense”, a

união entre forma e conteúdo (1985, p. 79). A solução não está somente no plano do ideário, o artista se embasa em outros que despontaram nesse caminho. Entre eles: Manuel Santiago, de linha impressionista, um dos precursores da arte abstrata no Brasil, sem abandonar o toque de amazonidade, e Hahnemann Bacelar, jovem prodígio, garantiu seu espaço ao lado de grandes nomes, pintando em suas telas o cotidiano da vida cabocla. Além de artistas comprometidos, destacam-se equipamentos culturais que surgem na contramão burocrática, tornando-se alternativa de espaço artístico e de resistência.

O manifesto encerra alertando o avanço capitalista sobre a arte, tornando-a comercial, acrítica, a-histórica, ou seja, sem aura, na tentativa de que o artista perca o maior valor de sua obra, a sua liberdade. Diante disso, a necessidade de estar atento ao seu tempo, numa reflexão crítica constante, cabendo esta função ao artista plástico contemporâneo amazonense. Por fim, Dori Carvalho¹⁶ encerra o quinteto de ensaios, com “O teatro no Amazonas e eu”, partindo de sua vivência de sete anos no movimento teatral manauara.

A reflexão inicia regressando ao passado, analisando as apresentações no glorioso monumento do Teatro Amazonas, onde basicamente se reproduziram as cópias das cópias¹⁷ (AZANCOTH e COSTA, 2014; CARVALHO, et al., 1985). Eram peças de fora que traziam temporadas desgastadas de outras regiões, e tentavam a sorte com as plateias amazonenses, reforçando uma lógica de padronização do espelho europeu, presente desde os tempos coloniais. “Os países adiantados eram, como disse Marx, o espelho das colônias. O Brasil via, nos países europeus, o seu futuro, para onde ele caminhava” (GULLAR, 1978, p. 17). Ou ainda, como diz o ditado popular “o melhor é sempre o que vem de fora”.

Manaus, portanto, além de padecer pelo isolamento geográfico, o marasmo cultural e a falta de incentivos, permaneceu por muito tempo à sombra do que vinha de outras paragens¹⁸. Na década de 1970, mais precisamente em 1979, o autor presencia uma efervescência política e cultural que revelou outra dinâmica, possivelmente pela ditadura que demonstrava maior abertura. Um dos grupos que lhe chama atenção, embora não nomeie, é o Teatro Experimental do Sesc¹⁹ (TESC), não pelo viés popular, mas pelo seu

trabalho de resistência constante que alcançou certo reconhecimento nacional, furando a bolha provinciana, e discutindo temas pertinentes da região: o protagonismo das mitologias indígenas e um revisionismo crítico da história do Amazonas.

Outro grupo lembrado por Carvalho é o Grupo Universitário do Amazonas²⁰, o Gruta, constituído por jovens universitários da área de filosofia, tinha como principal premissa levar o teatro ao povo por meio do teatro político, atuando principalmente nas periferias. Outros artistas e dramaturgos foram despontando, percebendo no cotidiano amazônico o estímulo para sua arte, como o caso do diretor e dramaturgo Francisco Carlos²¹.

Essa efervescência, à qual Carvalho se refere, tem a ver também com o surgimento de inúmeros grupos de bairros e fervilhar do movimento de teatro de bonecos, onde se destacaram artistas que permanecem na cena até hoje, como a diretora e atriz Socorro Andrade, diretora da Companhia de Teatro Metamorfose, ainda atuante. Mas, o que sugeria soprar novos rumos, acabou pelo esvaziamento de desses movimentos, restando poucos resistentes diante das dificuldades de sempre:

É aquela velha história: a política cultural intimamente ligada à política econômica - um povo massacrado, que passa fome, com salários indignos, com moradias indignas, ensino decrépito e com sua identidade roubada é óbvio que não se interessa nem pode ir ao teatro (CARVALHO, et al., 1985, p. 87).

Carvalho resume nestas linhas todos os percalços descritos pelos outros artistas ao longo dos ensaios, lançando uma grande questão: como culpar a falta de público e produções se não há constância. E não há constância porque não há o básico, o investimento na educação e no bem comum. Entre todas as análises presentes, vimos a insistência na atuação de um teatro popular, mas Carvalho ressalta que, no caso do teatro, eram todos amadores, ou seja, sem condições mínimas para exercer essas incursões, preocupados primeiro com o auto sustento e de suas famílias, com a manutenção dos empregos, etc., e por último vinha a preocupação artística, resumindo tudo o que impede um teatro de se desenvolver.

Por isso, as políticas públicas se fazem tão necessárias, pois não se trata de uma assistência paternalista e sim de “fomentar e distribuir a

produção”, mas, que só se concretizará se houver união da classe artística enquanto organização, para fazer pressão aos setores culturais (CARVALHO, et al., 1985, p. 88).

Considerações finais

Como visto, todos os ensaios flertam com questões sociológicas porque seus autores entendem que a arte nasce de uma profunda dependência relacional de conjunturas que a permeiam, em diversos aspectos: histórico, político, social, cultural, econômico, espacial e linguístico. Para obter as lentes dessa operação, o artista contemporâneo precisa conhecer sua história, seu entorno, seu contexto de dependência, e, por isso, o livro tem o tom de manifesto, pois trata-se do grito da juventude amazônica oitentista, esperançosa pelos novos rumos que chegavam com a abertura democrática.

Nos resta, enquanto leitores contemporâneos, perceber as mudanças de lá para cá, ou mesmo as que permanecem. Dentro de todas as implicações possíveis: qual o espaço artístico nos novos tempos? Como a classe artística tem operado diante das políticas culturais do Estado? Como o público tem consumido arte na cidade? Dentre tantas outras questões que a leitura tende a nos impulsionar, que mesmo se tratando de Manaus, dialoga com questões de esfera universal. Contudo, se trata aqui de manifestar um novo grito, de que a arte resistirá, ultrapassando todos os limites possíveis, readaptando-se criativamente aos mais diversos contextos, e isso depende, exclusivamente, do artista contemporâneo.

NOTAS

01. Sobre isso ver mais em *Seminários - O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, de Marilena Chauí (1983).

02. Ato institucional número cinco. Medida de concentração de plenos poderes ao general presidente.

03. Não por acaso, encontra-se uma citação na apresentação “Soou a hora derradeira do artista individual, do gênio solitário, do acumulador inútil de erudição. Não mais a apropriação privada da cultura. O criador da nova arte e literatura popular é uma usina humana multiplicador de ações.

As grandes obras são os grandes movimentos” (NAÇÃO CARIRI apud GRAÇA, et al., 1985, p. 27).

04. Mesmo assim, Amaral (2015) afirma que haviam membros da academia que apoiavam a ação dos jovens, como Djalma Batista.

05. Antônio Paulo Graça (1952–1998), nascido no município de Boca do Acre, no Amazonas, exerceu a função de ensaísta, teatrólogo, compositor e crítico literário, e com formação de Mestre e Doutor em Teoria da Literatura. “Escreveu para jornais de Manaus e para o Jornal do Brasil no Rio de Janeiro, dedicou-se à análise do fenômeno literário, oferecendo oportunos estudos sobre autores estrangeiros e brasileiros, inclusive amazonenses, dinamizando e valorizando a crítica literária” Escola Paulo Graça. Disponível em: < <http://escolapaulograça.blogspot.com/2012/07/nossa-escola.html>>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

06. Projeto de lei criado em 1957, mas executado apenas em 1967. Significou um grande passo rumo à integração da região amazônica à expansão capitalista nacional, arquitetado pelo regime militar visando à soberania nacional sobre a Amazônia. Foi criado o Distrito Industrial de Manaus (em crescimento constante) para abrigar as inúmeras fábricas estrangeiras, que possuem diversas vantagens concedidas, desde terrenos a preços simbólicos a taxas de imposto irrisórias.

07. Termo discutido por Walter Benjamin, nas Teses sobre o conceito de história (1940).

08. O discurso da Superintendência da Zona Franca (SUFRAMA), é de que a Zona Franca é responsável pela maior parte da preservação florestal da região, embasada por estudos enviesados, conforme aponta Sakamoto, pois desconsidera os povos originários e o processo infraestrutural que opera nestas áreas. Ver mais em: < <https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2019/04/30/zona-franca-de-manaus-ame-a-ou-deixe-a-em-nome-da-floresta/>>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

09. O texto original foi publicado em 1973. A versão aqui utilizada é a Versão digitalizada conforme publicado em “Ruy Mauro Marini: Vida e Obra”, Editora Expressão Popular, 2005. Orgs. Roberta Traspadini e João Pedro Stedile. Este documento

encontra-se em < www.centrovictormeyer.org.br>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

10. É poeta, compositor e jornalista, nascido em Manaus em 1947. Publicou o livro de poemas Estado de Sítio, em 1968, além de Malária e outras canções malignas (1976); A República muda (1989); Manaus - as muitas cidades: 1987-1993 (1994); A dança dos fantasmas (2001) e Nova subúrbios (2004), são alguns dos títulos do autor.

11. A MOBREAL foi um exemplo. O Movimento Brasileiro de Alfabetização, criado pelo Regime Militar e efetivado em 1970, foi um mecanismo de substituição impositiva aos movimentos de alfabetização pelos métodos de Paulo Freire. O movimento pretendia erradicar o analfabetismo, mas na prática teve pouco eficácia. Ver mais em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-brasileiro-de-alfabetizacao-mobreal>>. Acesso em 28 de maio de 2020.

12. Foi docente do curso de Comunicação Social, do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Foi chefe do Departamento de Comunicação Social, pró-reitor de Assuntos Comunitários e presidente da Associação dos Docentes da Universidade Federal do Amazonas (ADUA). Era membro da Academia Amazonense de Letras, militante, jornalista e grande representante dos estudos de cinema.

13. Projeto faraônico do Governo Militar, foi construída entre os anos de 1969-1974, com o objetivo de integrar a região Norte ao restante do país.

14. Engenheiro civil, poeta, escritor e artista plástico. É professor da Universidade Federal do Amazonas.

15. 1955 é referente ao primeiro ano de sua publicação. Utilizamos aqui a edição Magia e Técnica, Arte e Política. 3º ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

16. Amazonense de São Joaquim da Barra (SP), nascido em 1955, Dori ganhou o título de cidadão amazonense pela Assembleia Legislativa do Amazonas em 2019. É ator, diretor, Poeta, promotor cultural, apresentador... Publicou Desencontro das águas, em 1987, Paixão e fúria, 2004 e Meu ovo esquerdo, 2012.

17. O artista se refere as produções sulistas que também copiavam o modelo Broadway, gerando uma cópia. Por muito tempo, companhias amazonenses reproduziram o fazer artístico sulista, tornando-se, por sua vez "a cópia da cópia".

18. Azancoth e Costa (2014) registram o painel teatral do Amazonas em mais detalhes, mas podemos destacar que em meados da década de 1960, ocorrem as primeiras mudanças de repertório.

19. O grupo surgiu em 1968, e permaneceu até 2016, amparado pelo Serviço Social do Comércio do Amazonas. Passou por diversas fases e formações, e teve como principais diretores Nielson Menão e Márcio Souza. Ver mais em TESC - nos bastidores da lenda, de Selva Vale e Ediney Azancoth (2009).

20. Criado em 1973, no Conservatório de Música da Universidade do Amazonas (UA), o Gruta atuou com um teatro engajado até 1991. Também passou por diversas formações e teve como seus principais condutores Marcos José e Rui Brito.

21. Nasceu em Itaquatiara, Amazonas, em 1960, e desde 2005, mora em São Paulo. É formado em Filosofia na Universidade do Amazonas, e denomina o seu teatro como "poético-mítico-filosófico-etnográfico", transitando entre linguagens artísticas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Vinícius. Como cansa ser artista nos trópicos: intelectuais e política cultural no Amazonas (1964-1968). **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**, Florianópolis, Santa Catarina, 2015.

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. **Amazônia em cena: Grupos teatrais em Manaus (1969-2000)**. Manaus: Editora Valer, 2014.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. 3º ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? In: **I Feira Paulista de Opinião**. São Paulo. Expressão Popular, 2016.

CAMARGO, Iná. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CUNHA, Luís Antônio. Cunha; Xavier, Libânia. **Movimento brasileiro de alfabetização (Mobral)**. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-brasileiro-de-alfabetizacao-mobral>>. Acesso em 28 de maio de 2020.

GRAÇA, Antônio Paulo et. al. **Arte e delírio** – reflexões sobre a cultura no Amazonas. Manaus: Diretório Universitário da Universidade do Amazonas, 1985.

GULLAR, Ferreira. **Vanguardas e subdesenvolvimento**. 2º edição, Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1978.

MARINI, Rui Mauro. Dialética da dependência. 1973. **Germinal: Marxismo e Educação em Debate**, Salvador, v. 9, n. 3, p. 325–356, dez. 2017.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SAKAMOTO, Leonardo. **Zona Franca de Manaus, ame-a ou deixe-a (em nome da floresta)**, 2019. Disponível em: <<https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2019/04/30/zona-franca-de-manaus-ame-a-ou-deixe-a-em-nome-da-floresta/>>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964–1969”. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOUZA, Márcio. **A Expressão Amazonense: Do colonialismo ao neocolonialismo**. São Paulo: Alfa Ômega, 1978.

SOUZA, Márcio. **O Palco Verde**. Rio Comprido: Marco Zero, 1984.

TUFIC, Jorge. **Clube da Madrugada: 30 anos**. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

PETILLO, Cleider Baima. Nossa Escola. Disponível em: <<http://escolapaulograca.blogspot.com/2012/07/nossa-escola.html>>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

SOBRE O AUTOR

Howardinne Queiroz Leão é bacharel em teatro, com ênfase em interpretação e direção pela Universidade do Estado do Amazonas–UEA (2014); especialista em direção teatral pela Escola Superior de Artes Célia Helena (2016), aprendiz de direção teatral pela SP Escola de Teatro (2018) e mestranda do programa de Artes Cênicas da USP na linha de pesquisa de História do teatro brasileiro com bolsa CAPES PROEX código 001. Em Manaus integrou diversas companhias e ministrou aulas de teatro em escolas e cursos livres de Manaus. Foi contemplada com o prêmio PROARTE– Programa de Apoio às Artes (2013), pela Secretaria do Estado de Cultura do Amazonas, com bolsa apoio de Pós graduação em Direção Teatral – Escola Superior de Artes Célia Helena–2016, São Paulo. Posteriormente integrou o núcleo de estudos Anatol Rosenfeld da Cia. do Latão (2015); atuou como educadora sociocultural na ONG Vocação (2015) e como oficineira de teatro no CAPS Infantil (2016). Ganhou o concurso para integrar a II Mostra de Teatro do ônibus realizado pela ZózimaTrupe, como diretora do espetáculo “Saída Discreta pela porta dos fundos”, do grupo homônimo. Participou de diversas oficinas e cursos de formação teatral. Foi atriz na série audiovisual BOTO da Artrupe produções artísticas, contemplado pelo edital de TVs públicas da ANCINE; co-dirige o espetáculo “Em carne viva”, do Coletivo Encarnadas (São Paulo) contemplado pelo edital VAI 2017. Integra os grupos: Núcleo de diretores e Nosotros coletivo, onde atua e dirige. Ganhou o prêmio de intercâmbio da Secretaria de Cultura para estudar técnicas de Meisner na Escola Internacional de Cinema e TV em San Antónío de los baños, Cuba, no ano de 2020.

A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA BRASILEIRA: O ANJO DA HISTÓRIA E A RESSIGNIFICAÇÃO DO OLHAR ESTRANGEIRO NO BRASIL

Daniele Cristina Liberato de Oliveira
UERJ | UFPE
Giselle Liberato Caetano de Souza
UFPE

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar *Anjo da História*, de Herbert de Paz, considerando elementos estéticos e as possibilidades de relação com uma produção cultural brasileira, ressignificada ao longo do tempo. A obra foi exposta na galeria do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, pela exposição *formAÇÃO 2016*. Herbert de Paz é de origem de El Salvador e constrói sua obra dialogando a forma como ele começa a compreender a história brasileira e os conflitos contemporâneos por ele vivenciados, sendo, portanto, um olhar do estrangeiro para o Brasil. Neste sentido, este presente trabalho relaciona elementos da obra com possíveis interpretações de construção de memória coletiva, da história brasileira e da reprodutibilidade imagética como forma de pertencimento e reconhecimento da cultura de um povo.

Palavras-chave:

Ressignificação; Memória; Cultura.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar a obra *Anjo da História*, de Herbert de Paz, sendo este um artista estrangeiro criando um objeto que, por sua essência, trata da construção do que artista considera como história do Brasil. Ao tratarmos dessa relação de representação estrangeira no Brasil, que se tornou bastante significativa, especialmente no século XIX, já seria um argumento que justificaria este trabalho, pois marca a transformação desse movimento de uso da imagem e de construção de brasilidade em pelo menos dois séculos da história recente do Brasil.

Contudo, o *Anjo da História* vai muito além disso. A obra se torna uma provocação por

Abstract

*The aim of this work is to analyze *Angel of History*, by Herbert de Paz, considering aesthetic elements and the possibilities of relationship with a Brazilian cultural production, ressignificance over time. The work was exhibited in the gallery of the Municipal Arts Center Hélio Oiticica, through the exhibition *formACTION 2016*. Herbert de Paz is from El Salvador and builds his work by dialoguing the way he begins to understand Brazilian history and the contemporary conflicts he experienced, therefore, being a look from abroad to Brazil. In this sense, this present work relates elements of the work with possible interpretations of building collective memory, Brazilian history and imagery reproducibility as a way of belonging and recognizing the culture of a people.*

Keywords:

Resignificance; Memory; Culture.

diferentes aspectos. Ela se trata de colagem e de ressignificação de objetos artísticos, dos pontos significativos para compreensão da arte em sua contemporaneidade. O primeiro ponto trata de linguagem, e o segundo de seus conceitos, o que já torna sua interpretação com diferentes possibilidades de vertentes. Para o escopo desse artigo, no entanto, devido a complexidade de interpretações possíveis na obra do artista, atuaremos especificamente sobre a ideia do olhar estrangeiro e da construção de afetividade da memória coletiva, gêneros dos quais compõe um tratamento mais de aspectos da historiografia e se refere a uma parte do trabalho que desenvolvemos sobre a obra de Herbert.

Sendo assim, discutiremos, brevemente, as questões sobre a construção de memória coletiva, no sentido principal de entender essa relação com as diferentes contribuições estrangeiras, que, de alguma forma, fizeram parte dos elementos culturais brasileiros. Neste sentido, trataremos da reprodução de determinadas imagens ao longo tempo, já que a obra de Herbert se refere a ressignificações e colagens de obras do século XIX, mas, para além desse processo, analisaremos como estes elementos se constroem no espaço/tempo para a compreensão de cultura brasileira. A reprodutibilidade passa a ser o foco e demonstra como as imagens vão sendo selecionadas e vão moldando o nosso olhar de consciência de memória coletiva.

RESSIGNIFICANDO OBJETOS ARTÍSTICOS

Tratar da imagem ao longo do tempo nos coloca diante do problema de como as imagens podem sobreviver, sendo reinseridas, recriadas e construindo sua própria história afetiva, memória psíquica, sendo, neste sentido, uma construção coletiva. Estes gestos são, em grande parte, concebidos antes dos objetos e ambos são associados a relações muito mais complexas do que as significações que podem, a priori, parecer-nos óbvias. Muito além disso: o que há além de uma imagem que se refere a uma outra que lhe anterior? Como o processo de apropriação imagética ressignifica a forma como compreendemos a imagem?

Essa compreensão de ressignificação na arte trata de certo movimento constante da imagem, onde ela não tem nem início nem fim. Essa forma de olhar para arte se afasta de historiografias em que o conhecimento é transmitido de forma linear, mas, ao contrário, coloca as imagens em um movimento de memória psíquica e coletiva. Essa circulação se refere justamente a encontros, movimentos e recepções, que se fortalece pela memória coletiva (WARBURG, 2005).

A memória coletiva é algo da vivência do indivíduo, porém ultrapassa o limite do pessoal, consegue alcançar as bases de uma vida comunitária e social, até chegar em uma consciência coletiva, mesmo que essa consciência seja algo que se passe como o cotidiano e não necessariamente a uma forma crítica de noção de sociedade. Muito longe disso. A memória coletiva passa ser algo tão

presente, que sua reprodutibilidade garante a sua manutenção porque o mais importante, segundo Jessé de Souza, está em dois aspectos: a gênese e a reprodução ao longo do tempo. Essa ideia de comunidade compartilhada é fundamental para o fortalecimento de construção cultural de um determinado povo (SOUZA, 2009).

Ainda segundo Souza (2009), para a identidade nacional se legitimar era preciso quebrar os laços locais com um verdadeiro 'arsenal simbólico'. Um país só se legitimaria uma vez que construísse uma ideia de imaginário social nacional, onde cada indivíduo possa se reconhecer como parte do todo, que passa a "ser 'internalizado' pelas pessoas comuns como algo 'seu', como algo indissociável de sua personalidade pessoal, para que possa lograr conquistar o coração e as mentes das pessoas comuns como todos nós" (SOUZA, 2009, p. 31). Entre outros aspectos deste processo está o conhecimento da história desse povo e a forma como ela é representada.

É dentro da cultura popular que teremos a força da reprodução desses elementos. Um simbolismo que se reproduz por repetição. Neste sentido, um outro conceito é significativo para esta pesquisa é de *habitus*, proposto por Pierre Bourdieu. O autor, a partir de uma abordagem de Erwin Panofsky, procurou deixar uma forma estruturalista implícita na visão levi-straussiana do inconsciente como uma imposição das formas simbólicas, colocando em evidência "as capacidades 'criadoras', activas, inventivas do *habitus* e do agente [...] embora chamando a atenção para a ideia de que este poder gerador não é de um espírito universal, [...] *habitus* [...] é um conhecimento adquirido e também um *haver*, um capital" (BOURDIEU, 1989, p. 61).

A incorporação do conceito de *habitus* bourdieusiano para o contexto brasileiro, pode ser interpretado, na visão de Souza (2003):

Como ancorada em instituições fundamentais, permite tanto a percepção dos efeitos sociais de uma hierarquia atualizada de forma implícita e opaca [...] quanto a identificação do seu potencial segregador e constituidor de relações naturalizadas de desigualdade em várias dimensões (SOUZA, 2003, p. 73).

Sendo assim, esses acontecimentos de formação de uma identidade brasileira não se deram tanto de forma clara, como de um tempo definido,

mas dizem respeito a uma série de fatos, que gradativamente influenciaram neste processo. Para Cardoso (2016), o Brasil pode ser entendido, em sua formação cultural, como “um país onde qualquer golpe mequetrefe se arvora em ‘revolução’, mas onde as verdadeiras revoluções se processam quase em silêncio” (CARDOSO, 2016, p. 09), referindo-se ainda ao lento movimento das transformações culturais brasileiras. Isto significa dizer que diferentes acontecimentos lentamente foram moldando a forma como compreendemos o que é Brasil. E a circulação de imagens, sobretudo, dentro da cultura popular, foram fundamentais para estruturar o olhar.

Há que salientar, todavia, que muito do imaginário estético presente no repertório visual da história do Brasil nem sempre foi produzida por brasileiros. Construímos muito dessa referência de memória coletiva nacional, tomando como base elementos estéticos que foram sendo apresentados por olhares de muitos estrangeiros, criando, assim, perspectivas desses elementos culturais brasileiros. Esse movimento poderia parecer algo ímpar da história ligado a acontecimentos que permearam a história do Brasil, ao longo do século XIX. Veremos, no entanto, que ainda é muito pertinente nos dias de hoje.

Não é algo novo saber que a produção da arte brasileira alavancou muitos aspectos do olhar do colono. Diversas pinturas sobre o cotidiano das cidades, assim como grandes pinturas de paisagem, fizeram parte de um trabalho de retratar o Brasil como um país abundante de riquezas naturais e com boa mão de obra escrava. A construção identitária artística do século XIX, nesse primeiro momento, era de um país dependente de seu colonizador e que tampouco tinha perspectiva de se libertar, um país que seria o provedor de matéria-prima para os países colonos e nada mais além disso.

Os exemplos são múltiplos em diferentes linguagens da produção artística brasileira. Na pintura, Debret representava o cotidiano caótico da época, com ruas apinhadas de gente, sejam escravos ou colonos, cada um dividindo o espaço seja para trabalhar, seja para realizar passeios especialmente na capital do país. Algumas pinturas representavam o processo de extração de matérias primas, feitas por escravos, reforçando a

ideia de um país que possuía uma inesgotável fonte de riquezas, além de demonstrar as hierarquias sociais que foram estabelecidas. No início do século XIX, as pinturas de paisagem também começaram a ganhar espaço. Pintores como Felix-Emile Taunay pintavam cada vez mais a cidade mesclada a paisagem, em uma tentativa de comprimir na pintura tudo o que a cidade poderia oferecer de melhor. Com o advento das rotundas, as pinturas de paisagem ganharam grande destaque e circularam na Europa representando o olhar das cidades brasileiras (HERMANN, 2013).

Já na literatura ou na música, ainda no século XIX, temos mais uma vez a representação de um país com uma rica natureza através do hino nacional, por exemplo. É possível perceber em muitos versos o quanto o elemento da terra é demarcado como a mais rica ou de campos mais lindos e possuidor de mais flores. Posteriormente, Gonçalves Dias se referiu ao Brasil como uma terra de muitas palmeiras, dando a impressão de que a natureza do país fosse incomparável. Há que se destacar, ainda, neste campo, a reprodução da ideia do índio sendo romantizado, assim como da construção do sertão. Todo o imaginário de um país sendo construído por meio de mídias de entretenimento, que posteriormente circularam pelo mundo.

Esses são só alguns exemplos do que estava sendo produzido durante todo o século XIX. No século seguinte, diversos livros, tais como *Os sertões*, de Euclides da Cunha ou *Macunaíma*, de Mário de Andrade, exploravam a imagem de um sertão pobre e com guerra, espalhando uma identidade de um povo que precisa lutar para sobreviver no dia a dia. Sendo assim, ao longo dos séculos, o país foi retratado de formas diversas. De pinturas de paisagem e históricas a poemas e livros regionalistas, todos contribuíram para a construção de uma identidade dita brasileira. A construção da identidade de um povo, que, por sua vez, é denominado como sendo um povo cordial, de sorriso fácil e de um país com belezas naturais inestimáveis. Quem seriam então, os agentes que possibilitaram a construção desse imaginário popular?

Pinturas, poemas, cartas das mais diversas, canções, livros, tudo o que era produzido ao longo do tempo foi ajudando para a construção de uma identidade nacional. Não se esquecendo que essa



Figura 1 – Registro fotográfico do Artista Herbert de Paz sobre Revista de História da Biblioteca Nacional
 Fonte: Acervo privado de Herbert de Paz. Cedido pelo artista.

construção teve, em um primeiro momento, o contato do olhar de estrangeiros, que relatavam em suas obras elementos culturais que os mesmos observavam no cotidiano do Brasil.

O ANJO DA HISTÓRIA

A obra analisada, no presente trabalho, foi exposta pela primeira vez na galeria do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, pela exposição “formAÇÃO 2016”. Apesar do nome, a exposição foi realizada no ano de 2017 e tinha essa atribuição porque se tratava do trabalho final dos alunos de graduação em artes visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ. A exposição teve a curadoria de Alexandre Vogler e Maria Moreira. Ela é objeto de uma colagem aplicada diretamente na parede na proporção de 120 x 230 cm¹.

O artista Herbert de Paz é de origem do país de El Salvador. Veio para Brasil em 2013, para a graduação em artes visuais, no instituto descrito acima, a partir do Programa de Estudantes-Convênio de Graduação (PEC-G). Este programa é estabelecido entre países em desenvolvimento com os quais o Brasil tem acordos de apoio educacional e cultural. O programa, segundo

a portaria do MEC, foi criado em 1965, pelo Decreto nº 55.613, hoje atualizado pelo Decreto nº 7.948. O aluno estrangeiro deverá comprovar ter diploma de Ensino Médio ou equivalente, proficiência em língua portuguesa, garantir que poderá custear sua estadia no Brasil e seu retorno ao seu país de origem após o término do curso de graduação, contribuindo com sua nova formação para o desenvolvimento de seu país (Ministério da Educação, 2018).

Quando chegou ao Brasil, para se habituar a história do país, Herbert começou a fazer constante leitura de uma revista chamada Revista de História da Biblioteca Nacional, conforme Figura 1. Com base nestas leituras, o artista foi apresentado a um arsenal simbólico de história do Brasil, construído a partir da reprodução de pinturas de outros artistas ao longo do século XIX contidos nas páginas da revista. Muitos destes artistas estrangeiros, como Herbert.

A partir de uma imagem específica encontrada em uma destas revistas, Herbert começou a construir a obra O Anjo da História. Trata-se de uma pintura de artista desconhecido, chamada de ‘Ama com a criança ao colo - Catarina e o Menino Luis Pereira de Carvalho’, pertencente a coleção do Museu



Figura 2 - Recorte de artista Herbert de Paz de Revista de História da Biblioteca Nacional da obra 'Ama com a criança ao colo - Catarina e o Menino Luis Pereira de Carvalho', Museu Imperial de Petrópolis.
Fonte: Acervo privado de Herbert de Paz. Cedido pelo artista.

Imperial de Petrópolis. Segundo Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, a pintura está exposta no quarto da Princesa Isabel sem assinatura ou datação, apenas com a informação de óleo sobre tela e o título 'Mucama com Criança no Colo'. Em contato com setor de Museologia do Museu, ainda segundo a autora, há uma correspondência datada em "24 de julho de 1977, onde Heloisa Machado Sobrinho informava tratar-se de Luís Pereira de Carvalho, (...) que aparece no colo de sua mucama de nome Catarina, um presente da madrinha do retratado, D. Maria Isabel de Jesus Vieira, mãe do barão de Aliança" (CARNEIRO, 2009, p. 10).

Carneiro (2009) destaca que até 1977 a obra era tratada como sendo 'Retrato de D. Pedro II' - talvez por isso esteja exposta em local privada da Família Imperial. Porém, após essa correspondência, a pintura passou a ser associada à mucama Catarina e a figura de Luís Pereira de Carvalho em sua infância. Tratar dessa imagem já seria por deveras muito significativo para pensar o olhar e a representação do imaginário brasileiro, do lugar escravizado, da relação das amas de leite, da exposição do corpo feminino da mulher afrodescendente. Mas, o presente trabalho, para direcionar essa análise, irá atuar mais diretamente ao processo de ressignificação



Figura 3 - O Anjo da História, Herbert de Paz, Colagem, 120 x 230 cm, exposição formAÇÃO 2016 (realizada em 2017), Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica
Fonte: Acervo privado de Herbert de Paz. Cedido pelo artista.



Figura 4 - Trabalho de artista Herbert de Paz em aplicação de colagem de O Anjo da História em parede de galeria de Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica

Fonte: Acervo privado de Herbert de Paz. Cedido pelo artista.

que esses diferentes olhares traçam ao longo do tempo. Da imagem encontrada na Revista História da Biblioteca Nacional, de uma representação do século XIX, conforme Figura 2, Herbert da Paz vai começar a moldar o seu olhar sobre a obra e o cotidiano brasileiro do século XXI.

A obra O Anjo da História foi construída pelo artista seguindo a silhueta estética proposta pela obra 'Ama com a criança ao colo - Catarina e o Menino Luis Pereira de Carvalho'. A partir dela, o artista criou duas perspectivas de construção histórica do Brasil: a primeira contornando o corpo da mucama, só com recortes Revista de História da Biblioteca Nacional, onde ele acreditava se tratar das escolhas de linha histórica do Brasil. Os recortes vão traçando uma linha de tempo de cima para baixo, isto é, da cabeça para seguimento do corpo, passando das primeiras cenas de colonização portuguesa até eventos retratados do governo Imperial. A segunda parte, porém, se trata

de recortes de jornais da recente história política do Brasil, com ênfase na operação Lava Jato, um grande movimento de investigação política, que estava em voga no Brasil no período de construção da obra, como pode ser visto na Figura 3.

Em tamanho de 230cm, isto é, em tamanho quase colossal, o artista aplicou sua colagem já diretamente na parede da galeria de artes em que a obra foi exposta, conforme Figura 4. Sendo assim, o artista estaria, neste caso, criando dois ambientes, um de orientação histórica, outro da atualidade dos acontecimentos políticos que ele, quanto estrangeiro, estava vivenciando no Brasil. É preciso destacar que as escolhas de cada recorte para compor o todo da obra vai sendo moldado das perspectivas que Herbert vai tomando dessa nova sociedade que lhe é apresentada.

Algumas cenas podem ter se dado por aspecto de surpresa, outras por curiosidade. O que fica claro é que se Herbert tivesse vivenciado essas histórias quanto parte de memória coletiva, possivelmente suas escolhas seriam diferentes. Está aí o recorte de várias narrativas em que o artista vai moldando, ora pelo caminho da história, ora pelos acontecimentos políticos, se delineando pela própria silhueta da arte que ele cria pela colagem. A própria figura da 'Ama com a criança ao colo - Catarina e o Menino Luis Pereira de Carvalho' aparece retratada na colagem, conforme Figura 5.

A posição em que a 'Ama com a criança ao colo' aparece retratada é muito significativa para o artista: ela se encontra em um ponto de passagem do corpo da mulher, quase um ponto de encontro entre ela e o menino que vem ao seu colo. Além disso, ela era é representada ao lado de outra mulher afrodescendente com uma criança branca ao seu colo. A mulher que se apresenta ao seu lado, no entanto, não tem o seu corpo exposto como o caso de Catarina, ela usa vestes bem distantes daquelas a que se destinam os escravos no Brasil do século XIX. Acima, há duas cenas, uma de um grupo indígena, outra de um grupo de matriz africana, cenas de tipos de encontros entre esses grupos.

Como dito, anteriormente, a disposição da colagem de Herbert se dá em uma linha histórica de cima para baixo, da colonização ao país imperial. Na Figura 5, é possível observar detalhes da representação no rosto da ama, todas pinturas



Figura 5: Destaque para colagem de 'Ama com a criança ao colo - Catarina e o Menino Luis Pereira de Carvalho' em O Anjo da História, de Herbert de Paz.
 Fonte: Acervo privado de Herbert de Paz. Cedido pelo artista.

de paisagens e de cidades, onde só aparece uma figura humana em uma colagem sobreposta. Uma figura militar negra destacada pelo artista. É interessante ressaltar essa relação, portanto, do início do Brasil marcado pelas características naturais, tais quais destacamos anteriormente neste trabalho. Em um primeiro olhar, o fruidor da obra poderia imaginar uma colagem meramente de pinturas das quais o artista foi se afeiçoando. Mas, quando observamos mais fixamente é possível identificar que Herbert passa por três linhas de tempo: a primeira colagem, na região do rosto, com pinturas se tratando de paisagismo

brasileiro; na região intermediária do corpo destacando-se a vida cotidiana nas cidades, muitas vezes de elementos de grupos africanos, em especial cenas da escravidão.

Por fim, na base da ama, em um terceiro momento, trata-se do período imperial brasileiro, com muitos retratos dos imperadores que marcam outra passagem da arte academicista brasileira, isto é, estaria representando o advento do gênero dos retratos, mas, neste caso, sobretudo, utilizado para o fortalecimento e a legitimação da imagem imperial. Herbert fez algumas colagens

de presidentes de período atual quase paralelos a esses retratos imperiais na região do braço do menino, como destaque desse processo de legitimação política, ao mesmo tempo que o critica, já que a maioria das reportagens contemporâneas destacadas por ele são de investigações acerca da autenticidade e legitimação política, isto é, os elementos da corrupção brasileira que parecem ter marcado o olhar do artista. Sendo assim, cenas do cotidiano atual de legitimação política se apresentam de forma paralela aos primeiros governos de um Brasil independente.

Vale ressaltar que um aspecto importante que tratamos no início deste trabalho foi sobre a relação da memória coletiva, da consciência de história de um povo, da internalização das imagens como arsenal simbólico que permite uma ideia de pertencimento; enfim, diferentes aspectos que permite que um povo se identifique como nação. Quando trazemos para escopo desse trabalho o Anjo da História, todos esses aspectos estão de alguma forma envolvidos. Primeiro, a revista do qual Herbert faz os seus recortes, se trata de uma publicação cuja intensão era apresentar a história do Brasil de maneira imagética.

Sendo assim, a própria revista se trata, concluímos, de algo que pretendia por essência construir a sua história, alavancando determinadas obras que seus editores consideravam mais significativas, isto é, uma seleção que dava protagonismo a certa produção artística em detrimento de outra, sob o alicerce de se falar de história. Neste caso, podemos considerar que estamos falando de três aspectos de formação do olhar: a 'Ama com a criança ao colo - Catarina e o Menino Luis Pereira de Carvalho', realizada por um artista desconhecido provavelmente estrangeiro, a Revista de História da Biblioteca Nacional e o Anjo da História, este último, porém, acaba sendo muito atrelado ao movimento dos dois processos anteriores.

Neste sentido, Herbert cria uma forma de representar a história do Brasil, que poderia ser contada de formas diferentes, mas não deixa de passar pela própria reprodutibilidade de uma estética brasileira que lhe é anteriormente apresentada. O que deixa à margem outros processos históricos que não passam pelo seu olhar. Talvez uma vista rápida por Anjo da História pudesse parecer que o mesmo movimento do

Brasil ser representado por estrangeiros que ocorreu no século XIX, ainda se torna vigente e de alguma forma é reproduzido no século XXI. Mas, Herbert, apesar estrangeiro, está sendo apresentado a um conjunto imagético, um arsenal simbólico, que faz parte de uma memória coletiva construída. O artista a interpreta. Neste ponto, temos o elemento de seu olhar e de aspectos que podem lhe surpreender mais do que outros.

Há uma linha tênue, portanto, de sermos vistos de fora como a interpretação de elementos que fazem parte dessa memória coletiva brasileira e a própria reprodutibilidade de uma construção de memória coletiva pré-estabelecida por uma revista consagrada da história brasileira. Poderíamos, por exemplo, destacar que não há a reprodução de trabalhos indígenas e de matrizes africanas como base da história brasileira. Os grupos de origem africana são reproduzidos pela sua opressão escravocrata e não pelo seu olhar de produtor quanto artista. Eles são contatos, não produtores. Não que a opressão não seja importante, claro que é. Mas, não há espaço para que esses grupos contem sua história do ponto de vista delas próprias.

A sensação é que o Anjo da História traz, concluímos, toda essa complexidade. Herbert vai moldando e nos provocando a repensar toda a construção e reprodução das imagens que constroem uma ideia de história do Brasil. Vale ressaltar, ainda, a posição da história apresentada, separadamente, na reprodução da mulher afrodescendente, enquanto a crise política do século XXI está presente no desenho de colagem do menino branco, outra importante provocação do artista. Consideramos esse aspecto um adendo: o século XXI tem sido um momento história de muita disputa entre as chamadas minorias por espaço dentro desse todo da identidade nacional.

A tensão entre essa crise identitária, no entanto, ainda é conflitante. Ao colocar as imagens tidas como ideais e desconsiderar essa produção das minorias dentro do espaço institucionalizado da arte, Herbert destaca, mesmo que de forma sinuosa, o lugar não institucionalizado das próprias pessoas ali representadas. Nesse sentido, consideramos, que a provocação do menino branco na história recente do Brasil acaba sendo mais um elemento que pode nos

fazer questionar se no final muitos aspectos que moldaram a identidade brasileira continuam estão sendo reproduzidas ao invés de questionadas, muito embora a intensão do artista, inicialmente, fosse representar a criança na atualidade como a ideia do novo tempo.

Em termos de linguagem, também podemos destacar como uma característica marcante nessa obra. Enquanto 'Ama com a criança ao colo - Catarina e o Menino Luis Pereira de Carvalho' permeia as formas estéticas mais idealizadas do século XIX, especialmente dentro do movimento academicista, a revista usada por Herbert circula pelo meio do cotidiano das pessoas que consumiam esse tipo de leitura e sua circulação alcançou até os dias atuais e, por fim, o artista usa de colagem para executar a sua obra. Temos em destaque, portanto, três formas diferentes de circulação: o academicismo, o cotidiano popular das publicações e a colagem, linguagem de uma fase moderna da arte.

Como colocado no início deste presente trabalho, é justamente no campo da cultura popular que este 'arsenal simbólico' de pertencimento de um povo, como nos apresenta Souza (2009), acaba ganhando forma e se fortalecendo, o que ressalta novamente que, quando Herbert faz sua obra a partir de recortes da revista, está de alguma forma reproduzindo a reprodutibilidade imagética proposta para construção da identidade cultural brasileira ao longo do século XX. Acrescenta o seu olhar, sua estética, sua produção artística, mas a reprodutibilidade está ali presente.

Sendo assim, em um primeiro momento, a relação da ama do século XIX e a colagem do século XXI poderíamos parecer mais relevante. Mas, é justamente a criação do arsenal simbólico dentro do cotidiano e os elementos trazidos por Herbert delineados de diferentes formas em seu trabalho, que fazem dessa obra uma provocação sobre como a identidade brasileira foi construída, consagrando assim o seu trabalho nessa linha do tempo.

CONCLUSÕES

Iniciamos esse processo de pesquisa falando sobre a importância das imagens na criação do lugar de pertencimento: o que há além de uma imagem que se refere a uma outra que lhe é mais

antiga? Como as imagens podem sobreviver, ser reinseridas, recriadas e construindo sua própria história afetiva? Ao tratar de O Anjo da História, tema central dessa pesquisa, estamos lidando com a construção do olhar do artista sobre a história do Brasil e percebemos que cada escolha se trata da forma como o artista concebeu sua percepção do país. Essa percepção, no entanto, está associada a reprodutibilidade de uma revista sobre a construção de história brasileira a partir da arte.

Vale ressaltar, ainda, que a obra original, apesar de pertencer a um artista desconhecida, foi realizada em um período em que muitos artistas estrangeiros estavam atuando no Brasil. Do olhar do século XIX para a pintura, para a colagem no século XXI, quase 200 anos depois de um olhar de fora para dentro. Além disso, Herbert cria uma estética que segue uma silhueta do corpo da mulher e outra pelo corpo do menino. Em perspectiva, as diferenças de tipos de colagem destacam os coloridos das obras que vieram das revistas, para aquelas que vieram de jornais. O efeito estético não deixa de ser sinuoso, independentemente de seu conteúdo.

Mas, as escolhas recriam a própria história do Brasil. Definir uma pintura a outra para quem não cresceu neste país, em que muitas destas pinturas poderiam folhear seus livros didáticos do ensino regular fundamental e médio de história do país, tem grande significado, uma vez que este arsenal simbólico não tinham uma construção preliminar de imagens da história tidas como ideais. Herbert pode criar livremente o que gradativamente suas leituras e vivências foram lhe apresentando.

A colagem ainda mescla com uma história recente do país na figura de um menino. É paradoxo pensar que a mulher constrói a história e o menino a atualidade. A mulher é afrodescendente e carrega o menino. O menino era uma criança branca, que posteriormente se tornou uma figura iminente no Brasil. Ela, uma mulher, que porventura sabemos seu nome. Ele, um homem, com nome e sobrenome. Mas, ela o ampara. A história segura a presença contemporânea, simbolicamente, e estes elementos são provocados pelo artista, repensando as linhas de tempo e de construção imagética de identidade brasileira sobrepostas em sua colagem.

NOTAS

1. Os dados apresentados neste item referem-se a visita in loco das autoras desse artigo durante o período de exposição da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL, 1989.

CARDOSO, Rafael. 'Prefácio'. In.: FONSECA, Letícia Pedruzzi. **Uma revolução gráfica. Julião Machado e as Revistas Ilustradas do Brasil, 1895-1898**. São Paulo: Blucher, 2016.

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. **Imagens de mulheres negras, arte e poderes em circulação no Brasil oitocentista**. Fortaleza: ANPUH - XXV Simpósio Nacional de História, 2009.

HERMANN, Carla. **Considerações sobre dois panoramas viajantes do Rio de Janeiro no século XIX**. nº 07. Rio de Janeiro: Revista do Arquivo Geral do Rio de Janeiro, 2013, p. 105-117.

PEC-G. Brasília: Ministério da Educação, 2018. Disponível em: << <http://portal.mec.gov.br/pec-g>>>. Acesso em 28 de maio de 2020.

SOUZA, Jessé. **A Ralé Brasileira: Quem é e Como Vive**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SOUZA, Jessé de. **(Não) Reconhecimento e subcidadania, ou o que é ser gente?** Lua Nova [online], 2003.

WARBURG, Aby. **Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte**. Trad. Jason Campelo. Ano 6. v. 1. nº 8. Rio de Janeiro: Concinnitas, 2005.

SOBRE AS AUTORAS

Daniele Cristina Liberato de Oliveira é doutoranda do Departamento de Arte da UERJ e doutoranda do Departamento de Arqueologia da UFPE.

Giselle Liberato Caetano de Souza é graduanda do Departamento de Arte da UFPE.

I-MARGENS DE UM CARUANA ENTRE ESTÉTICAS DE GUERRILHAS

Francisco Weyl
Universidade do Porto

Resumo

Este artigo reflete questões artísticas, políticas, antropológicas e identitárias, que atravessam ações culturais em comunidades periféricas e quilombolas da Amazônia Paraense, sendo um recorte à pesquisa que desenvolvo no âmbito do Programa Doutoral em Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, tendo esta narrativa emergido das memórias de práxis transgressoras que caracterizaram resistências coletivas no cenário da arte contemporânea e da antropologia visual, particularmente nas experiências do Projeto Mola, junto a crianças, jovens e adultos em comunidades tradicionais do Município de Cametá, Pará, onde foram realizadas oficinas de Cinema de Guerrilha e outras práxis pedagógicas democráticas subjacentes à construção e à produção de obras audiovisuais, culminando-se com o surgimento da metodologia de ensino do cinema, batizada de “Caruana das Imagens”.

Palavras-chave:

Estéticas de Guerrilhas; Cinema de Guerrilha; Resistência; Quilombo; Periferia.

LUGARES

Os fatos de que tratam esta narrativa aconteceram entre os anos 2012 e 2014, nas comunidades tradicionais do Mola, Tabatinga, Itapocu (ou Itapucu), Bonfim, Frade, Laguinho, Taxizal, Tomázia, e Joaba, Município de Cametá/PA (Latitude 02°14'40" Sul; Longitude 49°29'45" Oeste; Altitude, 10 metros), de população estimada em 129.904 habitantes (IBGE, 20110), numa Área de 3.122,899 km², podendo ser acessada de diversas formas. As viagens compreendem estradas, travessias de rios, pontes e balsas, demoram entre 5 horas, se pela via rodo-fluvial – destino Carapajó-Cametá; até 12 horas, se

Abstract

“I-Margins of a Caruana between Guerrilla Aesthetics” reflects artistic, political, anthropological and identity issues, which cross cultural actions in peripheral and quilombola communities in the Paraense Amazon, and is an excerpt from the research developing under the Doctoral Program in Visual Arts at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto, this narrative emerged from the memories of transgressive praxis that characterized collective resistance in the contemporary art and visual anthropology scene, particularly in the experiences of Projeto Mola with children, youth and adults in traditional communities in the municipality of Cametá, Pará, where Guerrilla Cinema workshops and other democratic pedagogical praxis underlying the construction and production of audiovisual works were carried out, culminating in the emergence of cinema teaching methodology, called “Caruana das Imagens”.

Keywords:

Guerrilla Aesthetics; Guerrilla Cinema; Resistance; Quilombo; Periphery

pela via fluvial – por barcos que saem dos portos da capital Belém, há 236 quilômetros do núcleo urbano de Cametá.

Viagens (travessias) se inserem nos processos da criação, sendo fontes das quais jorram o próprio conhecimento. É quando “o investigador torna-se presente desvelando ou mostrando a experiência do antropólogo no terreno” (RIBEIRO, 2005). Há deslocamentos que desafiam, e distâncias que aproximam, ainda que sejam obstaculosos e acidentados. Durante estes atravessamentos, lampejos podem vir a ser utilizados nos processos de pesquisas e práticas, como se formassem um oásis interior que o encontramos quando,

solitários, caminhamos os próprios desertos. E o tempo-espaço entre o ponto de partida e o ponto de chegada do conhecimento torna-se um percurso no qual somos convocados a nos reinventar, na dialética existencial, para que possamos mais aprender do que “ensinar”. A construção do pensamento resulta da combinação de fatores que também nos são alheios e que se relacionam a afazeres que realizamos de modo automático. Muitas vezes, ignoramos situações cotidianas, entretanto, pequenas rotinas têm grande importância na organização das atividades. Sentimentos e sensações diante de determinados fatos, desde os mais banais até aos de grande valor, interferem na criatividade. Boletos a pagar, engarrafamentos, consultas médicas, idas à padaria, almoços, amores ou dores, não são ações que devam ser negligenciadas, ao contrário, são úteis à experiência.

A vida também é composta de pequenas coisas – não narradas –, cujo valor é inestimável para a História, onde os fenômenos possuem causas objetivas e subjetivas, sob o domínio do racional e/ou do sensível. Considerando que a educação envolve um complexo processo, há que respeitar as diferenças locais, os atores e os espaços onde estas experiências pedagógicas são realizadas, para que não sejam aplicadas regras inadequadas, sem validade, portanto, há que se inscrever a narrativa da inequívoca experiência pessoal a partir das relações simultâneas, com o fenômeno que se observa – e se vive, e com os leitores (RIBEIRO, 2005b), fazer leituras, revisar teorias, questionar e testar metodologias, conforme pactos estabelecidos em práxis pedagógicas.

TERRITÓRIOS

Comunidades, comunidades quilombolas, comunidades tradicionais, territórios, territorialidade, são algumas expressões aqui utilizadas, sem nenhuma intenção de lhes definir conceitos, ainda que estejam imbricadas umas às outras, entretanto, para efeitos de compreensão da natureza deste artigo, sirvo-me de ideia de território como “passagem da memória social” (ACEVEDO & CASTRO, 1999).

Territórios são lugares específicos, onde se desenvolvem as ações das gentes que habitam um espaço composto por “sujeitos que dinamizam os lugares, os espaços, os modos de vida, as formas

de convivência múltiplas, as relações culturais e de grupo” (POJO, 2017), sendo a “comunidade” um espaço em construção dialética, a partir das relações estabelecidas entre as pessoas que a habitam (e que nela circulam/transitam), mediante interesses pessoais e coletivos, culturais, econômicos, sociais; e, sob a dimensão geográfica, delimitada e determinada pela extensão de terra que ocupa, conseqüentemente, as comunidades quilombolas descritas neste artigo estão em processo de construção identitária do próprio “ser-social quilombola”. E esta construção implica políticas públicas, decretos de reconhecimentos de direitos a terra, e “autodeclarações” e/ou afirmações das identidades (quilombolas), tradicionais em essência, na medida em que as culturas nelas praticadas remetem aos ancestrais que as originaram, mas que se hibridizaram no decorrer dos tempos, por interesses e pressões de grupos políticos e econômicos, entretanto, a expressão “autodeclaração” (quilombola), pela sua natureza histórica e cultural, prescinde, ainda que dependa destes Marcos Legais.

CINEMA

Esclarecida a questão “territorial”, adentro nas experiências antropológicas e artísticas desenvolvidas nestas comunidades – de casas isoladas, distantes (e ao mesmo tempo próximas) umas das outras, pois demarcam pontos de referências a partir do que cada um produz para a própria sobrevivência da comunidade. Por exemplo, a produção da mandioca, da qual derivam a farinha d’água, a farinha de tapioca, e o beiju cica, serve tanto para a subsistência das famílias, quanto para a venda no mercado local, e na feira do Joaba, que acontece aos domingos, e onde foram desenvolvidas ações de Cinema de Guerrilha que mais à frente me deterei.

Quando as pessoas assistem a um filme, realizado por jovens originários destas comunidades, elas raramente imaginam os acontecimentos que sucedem para que o filme seja concebido, produzido, realizado, e projetado, e nem compreendem a grandeza criativa ali emergente ante a precariedade e as frágeis estruturas destes povos. Um filme envolve a comunhão de diversas pessoas no processo de construção criativa, desde o pensamento (a ideia) até a construção do roteiro, personagens (se ficção), produção e



Figura 1 – Cenas de oficinas e frames de filmes realizados (Cinema de Guerrilha/ISSAR/Dri Trindade)

realização, ainda mais em experiências coletivas como estas aqui abordadas, com sonhos, delírios, utopias, diferenças a lapidar, relações a maturar, desde a criação ao “arranjo” das cenas e dos ambientes, até que o filme seja, enfim, produzido, realizado, montado e projetado. E quando fazemos este percurso num lugar onde falta o essencial, a criação tem de ser superior à ausência de estruturas, e o filme um ato libertário e social, que manifesta a relação do ser com a sociedade e a sua história.

Um exemplo desta experiência ocorreu na comunidade da Vila de Joaba, onde treze jovens e adultos, quilombolas de Itapocu e Tabatinga, que nunca haviam filmado, realizaram as “Imagens da Liberdade”¹, entretanto, o filme raramente será assistido e muito menos será considerada como “obra” pela “crítica”, cuja referência é padronizada pela “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1967), que valoriza mais a técnica do que a poesia, mais o mercado do que a história, mais a instituição do que a solidariedade, mais a mídia do que o conhecimento, mais o resultado e

menos o processo, subordinando os indivíduos à condição de passivos consumidores de imagens aquém do Real.

Em nosso entendimento, a não-recepção “crítica” desta e de outras obras realizadas em comunidades periféricas e quilombolas é proporcional ao colonialismo cultural local/regional, ao serviço do Capital global, que inviabiliza o pensamento, a práxis, e a criatividade de realizadores do cinema na Amazônia paraense, que agem nas trincheiras destas comunidades quilombolas, nas suas diversas trajetórias, com os seus diversos tipos de saberes, permeados pela ancestralidade (ALVES, 2019), mas sem descurar dos paradigmas que constituem o cinema enquanto sistema de signos - e linguagem artística, o que exige reflexão além da tela em que as imagens são projetadas. Portanto, utilizaremos os paradigmas² das “Estéticas de Guerrilhas”³ para tratar estes filmes coletivos realizados por crianças, jovens e adultos quilombolas que não possuíam nenhuma experiência com o fazer cinematográfico - e dos processos criativos

e procedimentos metodológicos, aspectos históricos e antropológicos a eles agregados, considerando, entretanto, que guerrilha é um movimento que acompanhou o percurso da arte e da sociedade (OLALQUIAGA, 2019), expandindo-se, entretanto, além dos conceitos que a limitaram a uma ação armada, preconizada por alguns movimentos políticos e artísticos das décadas de 1960 e 1970, aos quais não iremos aqui recorrer, sob pena de desviarmos o foco do presente texto.

ESTÉTICAS DE GUERRILHAS

Não existe uma agenda ou um programa mínimo das “Estéticas de Guerrilhas”, entretanto, elas são rizomas originários de movimentos organizados e/ou espontâneos que ocorreram ao longo da História da Arte, tendo sido destacados por pesquisadores e críticos, desde os princípios do Século XX, e que atravessam dadaístas, futuristas, surrealistas, concretistas, etc., até aos coletivos modernos e pós-modernos que, de certa forma, reviveram os ideais de vanguardas dentro e fora de espaços tradicionais de exposição da arte e dos objetos artísticos, museus, galerias, espaços públicos urbanos, pelo que estas estéticas (de guerrilhas) são uma espécie de gérmen ou vírus que sofreu mutações neste percurso criativo da civilização, e que, na Amazônia, encontrou - além das diversas e diferenciadas formas - as encantarias⁴ que pulsam na Região, entre estas, os “Caruanas”⁵.

As Estéticas de Guerrilhas surgem como “alternativa à história da arte oficial, posto que essa última é eurocêntrica e atrelada aos convencionalismos da tradição” (CHAGAS, 2018). Numa rápida descrição das potências destas estéticas de guerrilhas, afirmamos que elas se apoiam numa díade (“poéticas da gambiarra” / “tecnologia do possível”)⁶, segundo a qual “qualquer coisa pode ser transformada em trabalho artístico” (CHAGAS, 2018b), entretanto, limitarmos-nos a enunciar alguns tópicos abaixo, sem desdobrá-los, ainda que isso se torne necessário para uma melhor compressão deste conceito, mas que não avançaremos, em função de nosso objetivo que é o de apresentar o “Caruana das Imagens” e os processos que o constituem como uma aplicabilidade das “Estéticas de Guerrilhas”.

As estéticas de guerrilhas colocam em causa a arte convencional, institucional, e acadêmica,

assim como as estruturas da própria Indústria Cultural, mesmo que algumas de suas produções transitem nestes campos, através de fóruns e/ou redes sociais, nos quais suas práticas são apagadas e/ou excluídas, quando não usurpadas por fazedores de cultura que insistem em ocupar um lugar (de fala) que não lhes pertence.

Estas contradições são inerentes aos processos internos da própria produção destas estéticas no (seu) “lugar” de criação, por analogia e para tomar emprestada a expressão “lugar de fala”, que refere ao direito exclusivo que apenas algumas pessoas têm de expressar e falar sobre a sua potência política e/ou artística, social e/ou humana, desde que “habitem” e/ou tenham nascido no interior deste “lócus” (de fala).

Mas não existe uma “violência”, antes, uma conciliação ou ainda antes disso, uma conversão apolítica natural em que o criador “situado” sob o paradigma das estéticas de guerrilhas - mesmo sem esta consciência - não se move em direção à Mídia e à reverberação de seus objetos de trabalho artístico, como o fazem, por exemplo, realizadores e produtores que flertam com estas estéticas (de guerrilhas).

As “estéticas de guerrilhas” não estão em oposição a uma não-estética de guerrilha, no sentido em que a arte ocupa função política, ainda que de forma “desinteressada”, muito menos tais estéticas (de “guerrilhas”) colocam-se no campo essencialmente artístico (ou político), ainda que, de forma espontânea ou dirigida, façam o enfrentamento do atual estado da arte da política. As estéticas de guerrilhas não desafiam as ditas “vanguardas” estéticas, pois que as criações a elas inerentes contém elementos desde as vanguardas até ao conservadorismo da própria História da arte, pelo que as estéticas de guerrilhas compõem conteúdos e formas, processos, métodos e procedimentos originais, mas, também, híbridos, entretanto, numa dimensão em que o criador está em contato espontâneo com a criação e a esta entregue, distante dos conceitos e das práxis à priori.

As estéticas de guerrilhas pressupõem um “prazer estético” revolucionário no sentido artístico da experimentação de fazer, o que se quer e se pode fazer a partir do que se dispõe para que seja feito, dentro de duas condições essenciais, que são a poética da gambiarra e a tecnologia do possível. As estéticas de guerrilhas não consideram uma



Figura 2 – Cenas de oficinas e projeções cineclubistas (Cinema de Guerrilha/ ISSAR/Dri Trindade)

guerrilha estética como o centro de sua própria gênese, ao contrário, há diferenças entre as estéticas de guerrilhas e as guerrilhas estéticas, exatamente porque a (sua) fonte de produção e/ou de criação está muito além de um (seu) próprio campo original, não se limitando ao conceito de arte em si – e para si.

As estéticas (de guerrilhas) não são um conceito nem se pressupõem “arte conceitual”, pois que a ideia de desejo a elas imanente transcende o (seu) próprio campo (“artístico”), atravessando e lançando luzes em diversos estilos e linguagens criativas às quais recorrem para se expressar nos espaços em que são produzidas/criadas por artistas/criadores para os quais, muitas vezes, nem está colocada o próprio conceito/ideia de “ser” artista.

Os artistas das estéticas de guerrilhas, portanto, estão na periferia destes signos e símbolos que constituem a construção da crítica da arte, sem a esta negar, pois que a esta ignoram, por

uma necessidade de afirmação do valor do que produzem/criam e que não são “reconhecidos”, na verdade, são invisibilizados, quando não apagados e/ou usurpados pelos campos nos quais a crítica transita.

A lógica do ser-artista não está pautada nas comunidades dos artistas de guerrilhas, mas sim a do ser-social, do(a) trabalhador(a) rural, da dona de casa, do estudante, pois que são pessoas que têm uma relação com o espaço em que habitam e produzem e para quem não se coloca esta (sua) condição (artística), independentemente de “ingenuidade” e/ou “espontaneidade” com a qual criam as expressões artísticas.

As estéticas de guerrilhas também não são “anticonceitualistas”, no sentido em que a arte conceitual é a culminância das vanguardas ante-entre-pós-guerras do Século XX, porque elas operam com a precariedade do objeto artístico na ausência de um projeto institucional contra o qual se insurgem, usando os materiais

descartados pela sociedade de consumo como armas e ferramentas para enfrentar o sistema e a indústria cultural e mediática.

Se a vanguarda executa a ideia de transformação pelo choque (FREITAS, 2007), e os coletivos operam “ações de contestação e formas artísticas não convencionais (GONÇALVES, 2010), o “papel” social da arte e do artista no campo das estéticas de guerrilhas define-se pela transgressão de valores das políticas da arte por uma arte que seja política na sua essência, mas sem a política se submeter.

TERRA DA LIBERDADE⁷

O Instituto Saber Ser Amazônia Ribeirinha (ISSAR) atua pela melhoria da qualidade de vida, dentro de uma dimensão histórica, étnico e cultural, com desenvolvimento sustentável, educação, saúde, economia solidária, e cultura digital, em zonas periféricas, e comunidades quilombolas, nas ilhas da Região Metropolitana de Belém e Ananindeua, e em outros municípios paraenses. O Instituto fez parcerias para executar projetos de desenvolvimento e inclusão produtiva local de setores excluídos, além da formação profissional de jovens em situação de risco social, formação continuada de professores públicos, letramento da criança ribeirinha, educação para saúde natural preventiva, apoio e capacitação de empreendedores para a Economia Solidária, entre outros projetos eco-políticos. Estas ações também estão centradas na saúde preventiva, na formação de mulheres para a difusão da medicina caseira, com apoio científico, na formação tanto de jovens em dificuldade escolar formal, quanto na educação popular.

Com raízes nos movimentos sociais e na organização dos trabalhadores, o Instituto é fruto de encontros e diálogos entre profissionais, pesquisadores, trabalhadores, lideranças políticas populares, que aliam a ideia de mobilização política, com a produção da memória na relação da construção do território (ACEVEDO & CASTRO, 1999b). Sensíveis à construção de um mundo solidário, estas mulheres e estes homens das mais variadas origens e etnias desenvolveram o Projeto Mola⁸, do qual participamos como formador, entre 2012/2014, nas comunidades do Mola, Tabatinga, Itapocu (ou Itapucu), Bonfim, Frade, Laguiño, Taxizal, e Tomázia, Joaba, todas localizadas no

Município de Cametá/PA, e que envolveram cerca de mil pessoas, entre as quais, cerca de duzentas e cinquenta crianças e trezentos adolescentes.

Um dos coordenadores do Instituto, o pesquisador Hilton P. Silva⁹, informou que pesquisas revelaram que a pesca do camarão, a caça de animais, e atividades de agricultura familiar (principalmente a produção da mandioca), constituem a base de sobrevivência das comunidades envolvidas no projeto Mola, entretanto, estas comunidades enfrentam problemas relacionados à produção de bens e ao seu escoamento, já que são precárias as estradas e as estruturas de transporte, sendo carentes de produtos alimentícios, com dificuldades de acesso à renda, sem dispor de infraestrutura sanitária, falta-lhes assistência à saúde, com o registro de elevado número de casos de doenças infecto-parasitárias, especialmente em crianças, mas também, doenças crônico-degenerativas, com maior prevalência entre mulheres adultas.

Por isso mesmo, o projeto abrangeu indicadores subordinados aos princípios da cooperação e da sustentabilidade, entre os quais: identidade (identificação/condução da descoberta/construção da identidade sócio-étnico-cultural-econômica das comunidades); direitos (apoio a organização sócio-política, estímulo ao protagonismo e autonomia política às comunidades no exercício de controle social); e qualidade de vida (produção e consumo em sinergia com a economia local e regional, promoção e incremento de renda, a partir da identidade sociocultural). Tendo como foco principal crianças, adolescentes e mulheres, trabalhados a partir de três componentes operacionais, o projeto desenvolveu estratégias operacionais flexíveis como: capacitação/formação/organização sócio-política e articulação interinstitucional; e envolveu/estimulou o protagonismo infanto-juvenil; e a participação da comunidade em ações de resgate e de valorização das tradições, voltadas para a cultura, à educação, à economia solidária, e à sustentabilidade socioeconômica e ambiental.

Desde 1635, quando foi fundada que a Vila de Cametá, possui “papel ativo na história da colonização portuguesa na Amazônia” (ACEVEDO & CASTRO, 1999c), constituindo um potencial estratégico territorial e florestal em função da

proximidade com a foz do Rio Pará, entretanto, atualmente, o envelhecimento dos adultos que permanecem isolados nestas comunidades, e a perda das manifestações culturais, danças, e ritmos, são ameaças constantes as maneiras pelas quais os grupos sociais autodefinem identidades e etnias culturais, e afirmam as diversidades, resultantes da confluência de fatores como ancestralidade, elementos linguísticos e religiosos, sendo esta “identidade” a base para a organização e relações entre comunidades, num processo complexo, que não pode ser reduzido a fatores materiais ou traços biológicos distintivos, como, por exemplo, a cor da pele.

Portanto, o conhecimento, a cultura e o emprego da mão-de-obra negra tiveram grande importância para a economia amazônica (SALLES, 1971). Os escravos negros foram utilizados em atividades agrícolas e extrativistas, nos trabalhos domésticos e nas construções urbanas. A história da escravidão no Pará tem a marca da resistência de negros e índios pela liberdade, por meio da fuga, da construção dos quilombos e da participação na Cabanagem.

I-MARGENS

As populações quilombolas destas comunidades estão vulneráveis do ponto de vista histórico, social e econômico, razão pela qual estas pesquisas se tornam necessárias para aprofundar o conhecimento sobre estes povos, no sentido de contribuir para a construção de políticas públicas adequadas às garantias de seus direitos, que é o que, afinal de contas, o ISSAR, organizações não-governamentais, e pesquisadores de algumas instituições compromissados com a História da Amazônia paraense têm realizado. Mas, o paradoxo temporal é que a extensão dialética dos dias/meses/anos em que atuamos nestas comunidades quilombolas tem dimensão reduzida pela perspectiva cronológica, portanto, a despeito de nossas intenções e intensidades, e de nosso esforço e dedicação, este “tempo” representa apenas uma inferência num determinado fato/fenômeno, mas, não o fenômeno, em si mesmo, até porque não podemos generalizar o cotidiano comunitário, resumindo-o ao período de nossa estada entre as gentes quilombolas, ainda mais se pensarmos no poder simbólico destes cenários e ambientes da Amazônia paraense, considerados exóticos quando expostos em imagens fotográficas e/ou

videográficas em espaços e/ou sessões acadêmicas e/ou midiáticos, razão pela qual valorizamos o direito ao uso de imagens e defendemos a criação de uma Lei de Royalties culturais, que destine recursos financeiros para pessoas/coletivos que se tornam tema e/ou cenários de fotos e/ou filmes de “autores” que não têm a menor responsabilidade ética e/ou social com as pessoas e/ou comunidades envolvidas em suas “criações” culturais, algumas das quais a circular e/ou pulverizadas em galerias, publicidades e redes sociais, utilizadas com o poder da comunicação imagética na cena contemporânea, em função do impacto e da força expressiva evocada, sem que estas culturas sejam por isso mesmo “compensadas”.

Muitas destas “imagens”, entretanto, ficam impregnadas na memória do pesquisador que as captura com os olhos e as (d)escreve, com a imaginação, construída nos diálogos com as pessoas com as quais estabelece relações nestas comunidades, onde há alternâncias entre os poderes dos “lugares de fala e de escuta”, pertencendo ao território/espço do compartilhamento e da troca subjetiva entre sujeitos-atores sociais que se disponibilizam aprender um com o outro pelas suas diferenças, preservadas por narrativas orais que são a própria essência das ancestrais formas de transmissão de conhecimentos nestas comunidades, sendo este fenômeno mais metafísico do que científico, mais natural do que conceitual.

Entretanto, não se trata aqui de tentar dar sentido a uma nova etnografia – de um (ser) “estranho” à pesquisa, que observa, colhe informações de fontes, e de informantes, mas, que está distanciado do espaço pesquisado, ainda que nele inserido, antes ao contrário, esta “escuta” constitui uma diluição no espaço da ação da própria pesquisa, sendo ela já própria pesquisa em si, e ao mesmo tempo o seu apagamento, pressupõe acolhimento, simultâneo, entre quem escuta e aquele que fala – se deseja falar, sem que seja (estranhamente) “observado”, pois que as memórias destas comunidades são menos arborescentes e mais rizomáticas¹⁰, ainda que algumas pesquisas as erijam como blocos monolíticos fechados em “objetos” científicos.

Em tempos de ventos fortes, e águas altas, há uma forte sensação de que tudo é contracorrente,

entretanto, remamos o barco menos como timoneiro, e mais como um anônimo navegador. E aprendemos com os fluxos dos canais, e os bancos de areia, a subir e descer, em favor ou contra a maré, a depender, se em direção ao Carapajó¹¹, ou no rumo do porto de Belém. Mas, basta transpassar as águas do Tocantins e da Baía do Guajará para saber que, em Cametá, há povos ribeirinhos, povos das águas, povos das florestas, cujas narrativas estão impregnadas de símbolos próprios, sendo o caboclo cametaense ensimesmado e desconfiado, porque sofreu e ainda sofre e aprende com este sofrimento a se defender dos ataques à sua cultura. É uma das coisas que percebemos nas oficinas de Cinema de Guerrilha é que, em Cametá, as coisas têm um tempo próprio. Muito próprio. E este “tempo” aqui referido, ele só decorre e se encerra num único espaço, qual seja o das águas que margeiam as comunidades quilombolas. É, portanto, um tempo líquido, que se altera “muito rapidamente, sob a menor pressão” (BAUMAN, 2006), mas que resulta de um processo histórico de colonização, e de opressão, que começou com a chegada do primeiro homem branco à Região, e que persiste ainda nos dias atuais, com valores que se perpetuaram e adquiriram as requintadas formas da exploração contemporânea do homem pelo homem, pelo que as oficinas de Cinema de Guerrilha, aqui descritas, proporcionaram um encontro com estas paisagens e com os sentimentos destas populações, cuja dialética, ainda agora estamos a aprender. E a escrever.

QUILOMBOS

A memória destas comunidades começa a se dissipar, na medida em que a juventude cede ao assédio da contemporaneidade e aos objetos de desejo por ela anunciados em publicidades via mídias, canais de televisão, programas radiofônicos, redes sociais, razão pela qual a juventude se desinteressa das raízes culturais da comunidade, conforme declarou um dos quilombolas mais antigos do quilombo “Mola”, Senhor Coelho (também conhecido por “Seu Pina”), em entrevista a um dos documentários produzidos nas oficinas de Cinema de Guerrilha do projeto Mola¹². Em Tabatinga Média, o “samba de cacete”¹³ sobrevive apenas no imaginário e nas memórias dos mais velhos, enquanto a juventude local se deixa absorver pelas novidades publicitadas pelo mercado, as quais ela

“deseja” consumir. Esta comunidade tradicional de Tabatinga tem cerca de sessenta famílias (em média trezentos habitantes), é dividida em Tabatinga Média, Boca (mais próximo de Joaba, que é a comunidade mais desenvolvida), e Tabatinga de cima (esta área, pertencente ao município de Mocajuba), sendo o quilombo “Mola” o “mais antigo”, fundado, de acordo com relatos, nos anos 1750, localizando-se numa zona de difícil acesso, carente de estruturas, conseqüentemente, ressentindo-se da migração da juventude para o núcleo urbano de Cametá, e/ou lugares vizinhos, como indicou-nos “Seu Pina”. No Mola, há apenas uma Escola, vinculada à Secretaria Municipal de Educação de Cametá, com uma professora que atua numa única sala de aula multisseriada para crianças entre 5 e 12 anos de idade, desde o Jardim I a 4ª série do Ensino Fundamental. É desafiante, portanto, identificar estas dinâmicas sociais, políticas, e econômicas, para percebermos melhor como estabelecer relações com as gentes deste lugar no âmbito de um processo pedagógico que resulta na organização de coletivos audiovisuais, entretanto, cabe aos próprios quilombolas o protagonismo destes processos, pelo que estas ações são dialógicas entre os atores sociais dos espaços onde são desenvolvidas, e de onde emanam as demandas de cujos processos e resultados eles se empoderam.

Até o ano de 2015, a Fundação Palmares, na altura vinculada ao Ministério da Cultura (extinto em 2019) havia certificado 2471 comunidades remanescentes de Quilombos, 227 no Estado do Pará, sendo este ato o primeiro Marco Legal à obtenção do Título da Terra pelas Comunidades Quilombolas, processo executado pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), que, entretanto, regularizou apenas 190 comunidades, 60 delas no Pará, que é um Estado com mais de 300 comunidades tradicionais autodeclaradas quilombolas, sendo que cerca de 70 delas estão no Vale do rio Tocantins, onde apenas 11 foram legalmente tituladas. O pesquisador Manoel Valente¹⁴, que participou do projeto Mola, informou que o Vale do Tocantins abrangia desde o município de Limoeiro do Ajuru até Tucuruí, e que somente pelo século XVIII é que surgiram Baião e Mocajuba, portanto, muitos negros subiam os rios e se deslocavam para esta Região. Com cerca de



Figura 3 – Artista Cuité na construção do “Caruana das Imagens” (Cinema de Guerrilha/ISSAR/Dri Trindade)

60% da população autodeclarada negra, portanto, a cultura da região Baixo-Tocantins, no nordeste paraense, tem ascendência africana no sangue, na língua e na cultura.

Entre idas e vindas, entretanto, percebemos que o sentimento de pertencimento regional se altera a todo o momento pelos interesses da elite, que dita políticas públicas para a cultura, principalmente quando estas são aliadas aos interesses da indústria cultural, que ora apaga, ora usurpa a produção cultural destas comunidades, tratando-as como folclore, hibridizando-as, fragilizando-as, desqualificando-as, introduzindo nos quilombolas um sentimento psicológico de frustração e/ou alienação. E onde o Estado chega com políticas pela sociedade demandadas, ele também se torna um destruidor dos processos culturais, enquadra as lógicas estéticas, e privilegia grupos nucleados no interior de seu sistema, institucional e mediático.

Não se trata, entretanto, de disputar este Poder, ou a (sua) gestão administrativa de recursos

financeiros, mas de entender que nestas relações entre institucionalidades e práticas culturais periféricas (de guerrilha – e de resistência), estas “distantes” comunidades, “intocadas” pelas políticas de Estado, seja na área urbana ou rural, têm de ter direito ao acesso à produção, à difusão, e ao consumo dos bens culturais, dos quais também são criadores, e como tais têm de ser reconhecidos, ainda que estejam excluídos dos mecanismos “disponibilizados” pelo Estado, e – por ele – invisibilizadas. A sociedade consumista investe no que se parece com – ou o que é aceito pelo – circuito artístico globalizado, colonizador, eurocêntrico, institucional, castrador, que difunde a desconstrução, anula, e diminui o processo agregador e a potência das culturas destas comunidades tradicionais e quilombolas, nas quais atuamos com o espírito transgressor, usando as próprias armas do opressor – contra a opressão, construindo com parafernalias tecnológicas precárias, a *tecnologia do possível*, as *poéticas das gambiarras*, e as *estéticas de guerrilhas*.

AS OFICINAS

Desenvolvidas entre abril de 2013 e dezembro de 2014, no âmbito do projeto Mola, as oficinas de Cinema de Guerrilha consistiram na produção de vídeos de baixo orçamento, e tinham como perspectiva introduzir e formar crianças e jovens a partir dos 14 anos nas linguagens da arte cinematográfica, com base em teorias e técnicas cinematográficas. A meta das oficinas era a produção, a realização, a edição digital, e a projeção, de um conjunto de projetos audiovisuais que também se tornassem materiais paradidáticos, sobre saúde, educação, economia solidária, e identidades étnicas e culturais, temáticas de interesse do projeto coordenado pelo ISSAR. Foram realizadas três oficinas de Cinema de Guerrilha, e diversas sessões cineclubistas, entre outros eventos paralelos, articulados ao projeto, em diferentes comunidades, com as quais foram dialogados e avaliados processos e dinâmicas que resultaram em filmes coletivos realizados por crianças, jovens e adultos que participaram das oficinas.

OFICINAS DE CINEMA DE GUERRILHA

- Teorias e práticas audiovisuais
- Produção e montagem de filmes (durante o Festival de Cultura do Joaba)
- Produção e montagem de filmes

FILMES REALIZADOS¹⁵

FICÇÃO

- *Imagens da Liberdade (Digital, Cor, 8 min, 2013)*

ENTREVISTA

- *Issar entrevista seu Duca (Digital, Cor, 7 min, 2013)*
- *Issar entrevista Bruno Sechi (Digital, Cor, 6 min, 2013)*

SÉRIE (Trilhas para África/DocFicção)

- *Diálogo com seu Duca a caminho da farinha na casa do Osvaldo (Digital, Cor, 7 min, 2013)*
- *Caminhos quilombolas (Digital, Cor, 8 min, 2014)*
- *Jogo aberto em Tabatinga (Digital, Cor, 4 min, 2014)*

DOCUMENTÁRIO

- *Memórias do Senhor Coelho (Digital, Cor, 15 min, 2014)*

VÍDEO-ARTIGO

- *Colóquio Antropocine (Digital, Cor, 12 min, 2020)*

Sem descurar as particularidades que marcam as escolhas dos filmes, articulação e preparação do espaço, organização e divulgação da atividade, e a responsabilidade de diferenciar a projeção pública de um filme de uma ação de guerrilha (cineclubista) - o que envolve princípios éticos, estéticos, artísticos e políticos -, podemos afirmar que o Cinema de Guerrilha é por extensão a aplicação específica do conceito das Estéticas de Guerrilhas ao cinema e à linguagem cinematográfica, compreendendo a intervenção da ação do ser social com o audiovisual no âmbito de projetos coletivos no espaço urbano e rural, sendo ainda determinado pelas relações geradas entre criadores, comunitários, e passantes sensibilizados pelas projeções públicas e pelas temáticas evocadas pelos filmes (projetados), bem como pelas possibilidades de criação e de realização de novas guerrilhas potencializadas pelos encontros que estas sessões provocam.

O Cinema de Guerrilha, neste sentido, é tanto o filme quanto a práxis do realizador, sendo o momento da projeção aberta, e na maioria das vezes despojada dos sistemas de produções culturais, o espaço de representação e da contradição, do diálogo e da roda, do silêncio e da palavra, o lugar da ascense da resistência, onde a imagem se torna a narrativa do corpo coletivo, e a fala, comunitária, reverberada e revestida de sentidos que se tocam e se trocam pela experiência intuitiva e sensível de realizadores, criadores, comunitários, e passantes, dentro de um "tempo" cuja passagem é marcada pela dinâmica da realidade do acontecimento e da instalação das *gambiarras estéticas* que alimentam a *tecnologia do possível*.

Além de documentários ensaiados e ficções sonhadas, o Cinema de Guerrilha é um ato que traduz uma potência imaginária que ele transporta como um fenômeno que se instaura no processo das substâncias das quais é originado e ao mesmo tempo emana, portanto, o Cinema de Guerrilha

é - deste a criação, a produção, a realização, a montagem, a projeção até ao apagamento da obra fílmica - o que o torna real como uma ação que reúne pessoas em praças e ruas, comunidades e florestas, sob o espírito da resistência estética e política. E os coletivos de Cinema de Guerrilha surgem, nestas oficinas, com a missão de pensar, produzir, filmar, e montar um filme, no qual todos são os realizadores, sendo que os participantes são convocados a refletir sobre as manifestações culturais locais, das quais eles próprios são os protagonistas, pelo que a ferramenta da imagem se torna um referencial para esta análise. Nesse sentido, o protagonismo da juventude quilombola nas oficinas de Cinema de Guerrilha se opõe ao paradigma segundo o qual as produções acadêmicas e artísticas sobre a Amazônia são fabricadas de fora para dentro.

LINGUAGENS

Em Cametá, a nossa experiência atravessou diversas modalidades de linguagens, passamos da oralidade à escrita, mediante composições (iniciais) cinematográficas, desde o *“filme-falado”* (imaginado), a partir de práticas intrínsecas à cultura local (a tradição de passagem oral dos conhecimentos) - para o filme (d)escrito, pela via de exercícios construtivos das ideias e dos *story lines* inventados pelos jovens participantes das oficinas audiovisuais. A partir de suas próprias narrativas, portanto, e de suas *“falas”* (de seus lugares de falas), desde as primeiras entrevistas, nas quais eles revelavam *“desejos”* de filmar o *“lugar”* em que habitam, realizando o que denominamos de *“transfusão signica”*, ou seja, desde os signos verbais/orais, e/ou (posteriormente) signos gráficos, que se re-significam (em) audiovisuais, durante as práxis cinematográficas, desenvolvidas. Todos os conteúdos produzidos pelas oficinas de Cinema de Guerrilha em Cametá foram disponibilizados na Internet, de forma a potencializar compartilhamentos e outros diálogos com estas poderosas ferramentas virtuais que reverberaram estas ações afirmativas e sustentáveis.

Tais processos estão localizados na esfera da imagem e do imaginário, amazônidas, sendo imagéticas as pesquisas e práticas em arte (cinematográfica e fotográfica) daí advindas, razão pela qual os resultados das oficinas de Cinema de Guerrilha

resultam em filmes coletivos. E, ao mesmo tempo em que o arte-educador se entrega de corpo e alma ao projeto, ele também se distancia para obter uma ampla visão (autocrítica) das metodologias didático-pedagógicas operadas, se estas são dinâmicas para implodir/explodir novos valores nas consciências dos participantes das oficinas. Reunir pessoas de diferentes concepções de vida, sexos e orientações sexuais, idades, e desejos requer equilíbrio para suportar provações e tensões, sendo as pessoas diferentes umas das outras, e cada cabeça, uma sentença, cada vida, multiplicidades, rizomas, portanto, os coletivos necessitam destas fricções entre as individualidades.

Os participantes das oficinas de Cinema de Guerrilha exercitam a sua capacidade de liderança ao (se) perguntar e responder, a si - e uns aos outros -, as mesmas questões que também colocam à comunidade da qual fazem parte, numa partilha dialética e histórica. E assim, articulam-se os desejos temáticos às (suas) realidades, agregam-se (auto)demandas às questões da comunidade, e são identificadas como se processam as relações de Poder no espaço local. E neste caldeirão, que o pesquisador-orientador das oficinas faz mapas temáticos, identifica intenções e interesses, localizam pontos de conexão, mostra-lhes miniprojetos, prepara exercícios de câmera, acompanhados de orientações teóricas sobre funções, estilísticas, e dramaturgias, cinematográficas. E leio atentamente o que (d) escrevem, bem como lhes dou *“toques”* literários, teatrais, cinematográficos, detalho algumas possibilidades de articulação entre as (suas) ideias, diferencio, busco unidades entre o que (eles) pensam, narram e escrevem, avalio as narrativas orais e como cada uma delas *“detalha”* (suas) histórias, com ênfase em observações literárias e estéticas, evidenciando os aspectos ilusórios das linguagens oral, gráfica, teatral, audiovisual, e apontando como as pessoas iludem e podem ser manipuladas pelo modo de falar, silenciar, e pelo jeito de expressar o corpo. Cruzo (suas) falas com elementos teóricos e históricos do cinema, articulando-as a outras artes, como a pintura, e a fotografia, então, projeto as entrevistas realizadas, e as imagens capturadas por cada um dos participantes, para que as analisem, autoanalisando-se; falo sobre produção, seus componentes, e etapas, apresento

elementos técnicos, o som, a luz, ao mesmo tempo, que relaciono tais aspectos à cultura local, ao cotidiano da comunidade, festas, tradições, e causos; mostro filmes que considero significativos, obras desde a origem até as vanguardas do cinema, documentários com temáticas sociais, e amazônicas, com os quais se identificam. E lhes entrego a câmera, e eles brincam, com escalas e massas de planos, e os objetos, e cenários, no contexto do quadro capturado, como um cinematógrafo dos irmãos Lumiere, mas também como armas de propagando de uma Revolução, como a Soviética.

Enquanto instalo equipamentos, conecto cabos, e busco um cenário tecnicamente favorável a captura de cenas e entrevistas, destaco a importância destas ações aos participantes das oficinas como se operasse uma máquina de guerra. Faço-os ver que um filme está a ser realizado paralelamente a outro filme e que cada ação real possui uma força própria para um coletivo cinematográfico. E lhes narro o meu deslocamento até ao espaço em que estamos a fazer os exercícios, desde o ir e vir, de casa, algumas vezes a pé, outras, de bicicleta, ou de motocicleta, falo-lhes que todos os dias pela manhã eu olho pela janela o cotidiano das pessoas e que aquele fato tem um significado próprio e em si mesmo e que possui uma força poética diferente da natureza do meu olhar. Tento fazer com que compreendam e se sensibilizem ao fato de que é o projeto que se adequa à realidade e não esta que se adequa ao projeto. E todo este percurso se faz como um desenho em uma caverna escura, cuja imagem final, você intui, mas não sabe ainda com o que de fato ela se parecerá, pois que depende individualmente de cada um dos participantes das oficinas e do sentido de coletivo que a mesma desperta em cada um.

A dinâmica desta vivência provoca o envolvimento mútuo, ao mesmo tempo uma espécie de consenso, e dissenso, quanto a definição dos papéis que cada um desempenha, como se o abstrato se tornasse concreto, ou o caos se ordenasse com a estranha leveza de sua violência. Dessa forma, os miniprojetos se constroem, coletivamente, em várias frentes de trabalho, mas há ainda muitas nuances que escapam às memórias pedagógicas, e que certamente repousam no inconsciente do conhecimento, de onde afinal de contas emanam as potências da criação.

CARUANA DA IMAGENS

Algo de novo nasceu no coração da floresta amazônica. Cerca de 30 jovens e adultos quilombolas que participaram das oficinas de Cinema de Guerrilha em Cametá afirmaram direitos históricos pela via de processos coletivos e democráticos, através das linguagens artísticas com as quais realizaram filmes de curta e média-metragens, com equipamentos digitais, em que narram as próprias histórias, revelando, portanto, que as dinâmicas dos “exercícios” audiovisuais praticados nas oficinas de Cinema de Guerrilha não estavam isolados das realidades cotidianas das comunidades nas quais elas ocorreram, antes ao contrário, elas envolviam permanentemente os atores sociais nas suas atividades. Consequência direta disso é que alguns participantes das oficinas assumiram responsabilidades diretas na operação de câmeras e captura imagens, em apresentações culturais, inclusive em outros eventos culturais da comunidade.

Estas oficinas de Cinema de Guerrilha constituem uma prática educativa cuja metodologia é direta, e agregada ao espaço em que são desenvolvidas, por exemplo, em Tabatinga Média, no momento em que os voluntários Agentes de Saúde pesavam as crianças no “barracão” da comunidade, as mães os entrevistaram como parte de um exercício fílmico. Além deste, outros exercícios geraram uma diversidade de imagens que revelaram a poética dos jovens realizadores, sensíveis à dinâmica dos trabalhadores rurais e pescadores da comunidade local. A participação nas oficinas estimulou os participantes destas a se interessar em ocupar e ampliar espaços - no campo das tecnologias -, consequentemente nas redes, produzir as próprias informações e imagens a partir do seu lugar de fala, e a reverberar a realidade em que vivem para alcançar mais apoio às suas demandas, e escapar do anonimato ao qual são relegados, e afirmar a sua própria potência contra as fronteiras da invisibilidade.

No decorrer das oficinas, os participantes puderam experimentar as práticas do “Caruana das Imagens”, que são metodologias de ensino da arte e da cultura visual para crianças e jovens que desenvolvemos junto com o artista Cuité¹⁶.



Figura 4 – O pesquisador Francisco Weyl com a “Caruana das Imagens” (Cinema de Guerrilha/ISSAR/Dri Trindade)

Estas metodologias resultam, inicialmente, da construção de um objeto, uma câmera de filmar, a partir da estrutura de uma caixa de papelão. Fundamentalmente, é a transformação e a ressignificação de um objeto em outro. A caixa de papelão (que só tem função de uso cotidiano ao qual se destina) se torna em câmera de filmar (que, apesar de ter uso doméstico, ocupa uma função tanto de registro, quanto de memória, e de arte, e de cultura, de uma forma global). Mas, este processo tem a matriz ecológica da reciclagem e da reutilização, pelo que ele “afronta” a sociedade de consumo e sua cultura do descarte: a câmera é construída a partir de caixas catadas no lixo, desde que em condições de uso, considerando-se ainda a adequação do tamanho da mesma para que se torne no “novo” objeto. É dentro deste contexto humano e pedagógico da arte-educação audiovisual que os pesquisadores-oficineiros trabalham as eco-políticas de preservação ambiental sob o paradigma lúdico-artístico do fazer-saber.

E, assim sendo, com uso do (estilizada) “Caruana das Imagens”, jovens e crianças são estimulados a, literalmente, entrar no mágico mundo do cinema. Isso porque a caixa-câmera (de aproximadamente 50 cm de comprimento X 30 centímetros de altura X 30 centímetros de largura) tem um espaço interior apropriado para que uma pessoa

introduza a cabeça e a “use”. E depois que “veste” o “Caruana das Imagens”, a pessoa adquire a forma de um boneco humano “carnavalizado”, já que a câmera-caixa possui como adereços diversas fitas coloridas a sua volta, sendo muito similar à estrutura do “Boi-Bumbá” ou “Bumba-meu-Boi”, em que o “Tripa” movimenta o Boi, com o revoar das fitas amarradas em seu chifre, pelo que o “Caruana das Imagens” já nasce agregado às diversas encenações tradicionais que envolvem as culturas populares amazônidas.

Ao “vestirem” a “Caruana das Imagens”, revezando-se, crianças e jovens dão vida ao objeto, assumindo o corpo da câmera. E o “Caruana” se torna em uma câmera animada, cujos movimentos dependem de quem a “usa”. É, pois, um exercício metodológico em forma de brincadeira. Este jogo permite que os participantes vivenciem uma lúdica experiência sensorial que é única. Desenvolve a prática do cinema a partir dos próprios olhos. Se os olhos são a janela da alma, quem usa o “Caruana” vê as imagens com os olhos da câmera, ao mesmo tempo em que filma com os próprios olhos.

Além da consciência ecológica, que potencializa a filosofia da reciclagem criativa, desde a procura da caixa no lixo, a limpeza, a escolha dos materiais e adereços, até a confecção da câmera, o “Caruana das Imagens” desperta a visão e a representação

para a própria câmera, sendo os participantes do jogo-metodológico convocados a narrar o que “filmaram”, quando assumiram a “representação” da câmera. É um momento em que a narrativa e a imaginação assumem um valor inestimável, como se a fala e a escuta de cada uma das pessoas do coletivo ocupasse um lugar sagrado. Neste momento, aprofunda-se a técnica e a percepção, o significado de movimentos e enquadramentos, do mesmo modo, a composição, as cenas, e até mesmo o “trabalho” dos atores. Não há limites para uma criação libertária. Mas, o grande segredo – ou a magia – deste processo é que na parte frontal exterior do “Caruana” há um pequeno espaço, onde é introduzida uma microcâmera de filmar (pode ser um telefone celular), que fica ligada e que capta os movimentos e ações de quem “veste” e dos demais participantes que “representam” para o “Caruana”. E o resultado – com a projeção real das imagens – é uma agradável e alegre surpresa para todos, com os participantes a se auto reconhecer e a estabelecer relações de afeto e de identidades com as imagens que eles próprios construíram, captaram, e nelas e para ela se (auto) re-(a)presentaram. E estas diversas imagens captadas pelo coletivo – de forma lúdica – empoderam ainda mais os participantes das oficinas de Cinema de Guerrilha. Consequência direta desta práxis metodológica, mas que por ser “inconsciente”, ela se processa de acordo com o tempo de cada um, é que alguns se tornam mais ativos, reconhecendo-se como responsáveis pelo próprio estado de arte e de criação, pelo que abandonam a condição de “objetos”, para se “empoderar” da qualidade de sujeitos das imagens que desejam produzir. E produzem.

CONCLUSÃO

Tão invisível quanto o Cinema de Guerrilha, quase na mesma condição de “apagamento”, somos um tipo de pesquisador que faz análises sob a perspectiva científica, mas que as destrói sob a ontológica metafísica artística. Escrevemos, refletimos, agimos, pesquisamos imagens que ninguém viu, fazemos filmes que talvez nem sejam vistos, pelo que nem estranhamos quando pensamos “cinema” e “memória” (na Amazônia) em “tempo” de esquecimentos, nestes processos civilizatórios que apagam ciclos históricos, onde rastros se tornam poeiras, cósmicas, e renascem míticos, mas não mediáticos.

As imagens dos filmes que criamos e projetamos não são reais, mas urgem à realidade, de tão reveladoras de realidades, ao mesmo tempo em que as resignificam para um estágio catatônico, numa espécie de insônia, em que não se pode adormecer, apenas sonhar. E ainda que nasçam num espaço real, estas imagens vão além dos olhares, enquanto paisagens visuais perpetuadas por uma tradição que não se fixa ao “tempo”, espraia-se à vida cotidiana por entre as relações que as gentes estabelecem entre si e com as culturas que produzem nestes lugares ignorados.

Imagens, entre memória e imaginário, suspensas por paradigmas monolíticos destruídos pela velocidade da sabedoria popular, reveladas num permanente ensimesmar, em que as pessoas se veem (a si próprias) e se identificam não mais como imagens projetadas, mas com (seus) projetos, e com (seus) sonhos nos quais o cinema é arma ao serviço dos excluídos.

NOTAS

01. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4PbE_NFCJ7Q

02. Alguns destes paradigmas serão abaixo especificados.

03. “Estéticas de Guerrilhas” é um conceito em construção, originário das forças propulsoras de manifestações poéticas e cinematográficas de comunidades periféricas e quilombolas da Amazônia Paraense.

04. Raymundo Heraldo Maués esclarece que os “encantados”, são “pessoas que, ao contrário dos santos, não morreram, mas se encantaram”. (“Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião”).

05. O termo “Caruana” remete aos encantados da Amazônia Paraense. Ao falar da “grande riqueza de mitos, concepções, crenças e práticas” míticas da Região do Salgado, Raymundo Heraldo Maués esclarece que os caruanas são considerados “bichos do fundo”, a partir de influências de “concepções de origem indígena”, e “também por concepções de entidades de origem africana, como os orixás, seres que não se confundem com os espíritos

dos mortos” (“Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião”).

06. Esta “díade” será mais adiante desdobrada.

07. A Associação de Desenvolvimento Sustentável das Comunidades Quilombolas Terra Liberdade reúne 8 comunidades dos municípios de Cametá e Mocajuba, em algumas das quais desenvolvemos oficinas de Cinema de Guerrilha.

08. Projeto de Desenvolvimento Solidário e Sustentável da Comunidade do Mola/Cametá (PA): Identidade - Direitos - Qualidade de Vida.

09. Médico, Antropólogo, professor e coordenador do Programa Doutoral em Bioantropologia da Amazônia pela Universidade Federal do Pará.

10. O conceito de rizoma está no “centro” da teoria das multiplicidades de Deleuze & Guattari (Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia), da qual nos apropriamos para “justificar” a ruptura das Estéticas de Guerrilhas com o “ideal” de vanguarda. eurocêntrica, assim como com as teorias cinematográficas do entretenimento “disponibilizadas” pela Indústria Cultural, que submete o público à passiva e castradora condição de espectador.

11. Carapajó é um afluente do Tocantins que também dá nome a uma Vila que tem importância na Região pesquisada.

12. Disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=Rm6qRchd10U>

13. Passada de geração em geração, esta antiga tradição consiste numa dança cujo ritmo é produzido pela batida de dois “cacetes” de madeira na lateral de um tambor oco, feito de um único tronco roliço, também de madeira, com uma das extremidades coberta por peles de animais silvestres.

14. Historiador e Mestre em Ciências da Religião.

15. Todos estes filmes estão disponíveis no Canal do pesquisador, playlist “Cametá”, em <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8hqo6LhPuP2gZFt7FIMy6mdEnNy4IOiW>

16. Artista Plástico, Mestre de Cultura Popular, parceiro do pesquisador em diversos projetos artísticos e cinematográficos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Jaquicilene Ferreira da Silva. **Educação quilombola, cinema e práticas educativas em direitos humanos: as identidades das crianças em Gurugi e Ipiranga–PB**. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores, da Universidade Estadual da Paraíba, 2019.

ACEVEDO, Rosa Elizabeth Acevedo; & CASTRO, Edna Maria Ramos de. Mobilização política de comunidades negras rurais. Domínio de um conhecimento praxiológico. **Novos Cadernos NAEA**, vol. 2, nº 2 – Dezembro 1999 P. 73–106 Disponível em < <http://dx.doi.org/10.5801/ncn.v2i2.110>> Acesso em 12 Jun 2020.

BAUMAN, Zygmunt. Entrevista. **Revista ISTO É**. Disponível em <https://istoe.com.br/102755_VIVEMOS+TEMPOS+LIQUIDOS+NADA+E+PARA+DURAR+> Acesso em 12 Jun 2020.

CHAGAS, Tamara. Situação T/T1, de Artur Barrio, e a arte-guerrilha conforme Frederico Morais. **ARTIS ON**, n.5 (Janeiro), 2018, p. 134–42. Disponível em <<http://artison.lettras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/138>> Acesso em 12 Jun 2020

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo e outros textos (1967). Livros da Revolta**. Disponível em <<http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/autores/Debord,%20Guy/A%20Sociedade%20do%20Espectaculo%20-%20Guy%20Debord.pdf>> Acesso em 12 Jun 2020.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol 1**. Trad Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa – Rio de Janeiro. Ed 34, 1995. Disponível em < <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-guattari-mil-platos-vol1.pdf>> Acesso em 12 Jun 2020.

FREITAS, Artur. **Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969–1973**. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Paraná, 2007. Disponível em <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/27151>> Acesso em 12 Jun 2020.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e

sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação|E-compós**, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010. Disponível em <https://www.academia.edu/8204370/Po%C3%A9ticas_pol%C3%ADticas_pol%C3%ADticas_po%C3%A9ticas_comunica%C3%A7%C3%A3o_e_sociabilidade_nos_coletivos_art%C3%ADsticos_brasileiros> Acesso em 12 Jun 2020.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. In VIEIRA, Célia Guimarães et al. (orgs.). **Diversidade biológica da Amazônia**. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 2001, pp. 253–272 Disponível <em <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10058>> Acesso em 12 Jun 2020.

OLALQUIAGA, Felipe. **Arte de Guerrilha**: práticas contemporâneas. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro de Estudos Latino-Americanos sobre cultura e comunicação. São Paulo, 2019. Disponível em <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/felipe_ramon_alves_olalquiaga.pdf> Acesso em 12 Jun 2020.

POJO, Eliana Campos. **Gapuiar de saberes e de processos educativos e identitários na comunidade do Rio Baixo Itacuruçá, Abaetetuba-PA**. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2017. Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/330844>> Acesso em 12 Jun 2020

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Rev. Antropol.** vol.48 no.2 São Paulo July/Dec. 2005. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012005000200007>> Acesso em 12 Jun 2020.

SALLES, Vicente. **O Negro no Pará**. Fundação Getúlio Vargas / Universidade Federal do Pará. Rio de Janeiro, GB, 1971. Disponível em <<https://ufpadoispontozero.wordpress.com/2013/03/15/o-negro-no-para>> Acesso em 12 Jun 2020.

SOBRE O AUTOR

Francisco Weyl é doutorando em Artes Plásticas (Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto), Mestre em Artes e Pós-graduado em Semiótica (Universidade Federal do Pará, Brasil), Bacharel em Cinema (Escola Superior Artística do Porto). Poeta, realizador, cineclubista, jornalista, radialista, professor, ensaísta, ativista digital.

O TEATRO COMO OBJETO DA PESQUISA HISTÓRICA

Miliandre Garcia
UEPG

Resumo

Esse artigo é resultado parcial de um trabalho de mapeamento dos problemas, das abordagens e dos objetos que contemplam o diálogo entre história e teatro, partindo principalmente do caso brasileiro. Nessa primeira etapa, buscamos refletir sobre o teatro como uma linguagem específica (não mais considerado subgênero da literatura) e igualmente complexa (não restrito unicamente à dramaturgia). A partir desses pressupostos, procuramos pensá-lo como objeto de pesquisa histórica contemplando questões relacionadas às fontes, aos referenciais teórico-metodológicos, à historiografia e as suas dinâmicas internas (as peças, as encenações etc.) e relações externas (com o Estado, os governos etc.). Numa segunda etapa, pretendemos dar continuidade ao levantamento das pesquisas sobre teatro nos programas de pós-graduação em história e, partir disto, definir linhas mestras da produção acadêmica brasileira nessa intersecção.

Palavras-chave:

Teatro; Teatro brasileiro; História; Pesquisa histórica.

Ainda que num ritmo lento, a dinâmica da escrita da história do teatro (estrangeiro e nacional) vem acompanhando os movimentos de renovação da historiografia no Brasil e no mundo. Até o século XIX e início do XX, a escrita da história e o trabalho dos pesquisadores concentraram-se, predominantemente, em textos escritos e documentos oficiais que no âmbito da escrita da história do teatro resultou na ênfase sobre o texto e na projeção do autor, convertendo-se numa espécie de capítulo da “história da literatura”, escrito em sua maioria por professores e especialistas dessa área (ver FARIA, 2012, p. 15).

Nas primeiras décadas do século XX, no entanto, iniciou-se um movimento de renovação da escrita da história que se por um lado teve repercussão tardia no diálogo entre a história e o teatro, por

Abstract

This article is the partial result of a research mapping work of problems, approaches and objects that contemplate the dialogue between history and theater, that start specially from the brazilian case. In this first stage, we seek to reflect on theater as a specific language (no longer considered a subgenre of literature) and equally complex (not restricted to dramaturgy). Based on these assumptions, we try to think of it as an object of historical research contemplating issues related to sources, to theoretical and methodological references, to historiography and its internal dynamics (the pieces, the reenactment etc.) and external relations (with the State, governments etc.). In a second stage, we intend to continue the research on theater in post-history graduate programs and, based on this, to define the main lines of brazilian academic production at this intersection.

Keywords:

Theater; Brazilian theater; History; Historical research.

outro propiciou o desenvolvimento teórico-metodológico das pesquisas acadêmicas que têm levado em consideração as especificidades do fenômeno teatral, em conexão com as demandas de seu tempo e sob perspectiva interdisciplinar.

Na área da história, o predomínio da dramaturgia pode estar relacionado à formação do historiador que tem longa experiência na análise de fontes escritas e documentos oficiais em detrimento de textos não escritos e linguagens artísticas. Também às facilidades de acesso às fontes impressas que se encontram disponíveis em instituições de naturezas diversas, tais como bibliotecas, livrarias, centros de documentação e arquivos (públicos e privados). Mas esse quadro vem sendo substantiva e paulatinamente alterado, sobretudo no âmbito acadêmico, cujas pesquisas

têm contribuído para a definição de novos problemas, abordagens e métodos.

Na bibliografia recente acerca do fenômeno teatral, o predomínio da dramaturgia tem sido analisado como manifestação do “textocentrismo” (MOSTAÇO, 2012, p. 2) que teve seu ápice no século XIX e a partir de então foi suplantado por novos fenômenos, desde a projeção do ator em fins deste século, passando pela primazia do encenador nas primeiras décadas do século XX até o surgimento do diretor nesse mesmo século, intimamente relacionado à emergência do teatro moderno (BRANDÃO, 2009, p. 47, 65–66). Nessa sucessão simultânea de funções e papéis, “o teatro moderno enquanto consciência aguda de sua condição cênica explodiu todos estes referenciais anteriores e, exatamente por causa dessa virada, promoveu uma libertação generalizada da arte teatral, em direção a uma multiplicidade absoluta” (BRANDÃO, 2009, p. 46), passando a influenciar a própria definição de teatro, não mais limitada à dramaturgia, mas, ao contrário, expandindo-se em várias direções.

Considerado em sua abrangência, o teatro ampliou seu horizonte de entendimento, constituindo-se numa “prática de cena, um modo de expressão entre indivíduos, uma cerimônia pública complexa que demanda fatores distintos para sua emergência e consecução, entre as quais pode ou não existir um texto prévio” (MOSTAÇO, 2012, p. 02–03) e, paulatinamente, passou a ser considerado “uma instância cultural complexa, fusão de um intercâmbio de signos que, confrontados entre si, ensejam um fato cultural novo, maior e potencializado em relação às linguagens conclamadas em sua produção, no qual o texto dramático é apenas uma parcela – nem sempre a mais relevante – a conformar sua estrutura” (MOSTAÇO, 2010, p. 07).

Atualmente, a questão central na história do teatro, portanto, não é destituir o lugar consagrado à dramaturgia e seus autores, mas sim dispor de um olhar mais ampliado sobre o fenômeno teatral e, conseqüentemente, sobre a escrita da sua história que, diante das suas potencialidades de análise como objeto de pesquisa, apresenta-se de maneira praticamente ilimitada, tal qual acontece com a própria história.

No diálogo entre história e teatro, a questão das fontes interessa particularmente. Durante muito

tempo, ressaltou-se o caráter efêmero dessas fontes de pesquisa, sobretudo quando associadas às dificuldades de registro do ato de encenação, convertendo-se num empecilho em relação a outras artes que dispõem de suportes bem definidos como a música (que tem o disco, o CD, o DVD); o cinema (a fita K7, também o CD, o DVD); a pintura (a tela, o mural); a escultura (o bronze, o mármore) e assim por diante.

No entanto, as fontes disponíveis aos pesquisadores do teatro são bastante diversificadas, além de apresentarem formatos distintos desde os registros mais tradicionais como arquivos de fotos, programas de espetáculos, esboços do cenário, desenhos do figurino, documentos administrativos, cartazes de propaganda, crítica teatral, partituras musicais e registros fonográficos, projetos arquitetônicos; passando por arquivos pessoais como diários de artistas, cadernos de camarim, cadernos de fãs, anotações do diretor; até se desdobrar em depoimentos e entrevistas que foram concedidos à época do evento ou em momento posterior.

Em arquivos públicos e centros de documentação tem-se acesso aos depoimentos de artistas e também às críticas teatrais através, na maioria das vezes, de recortes de jornais. As críticas teatrais e o depoimento dos artistas se informam sobre a constituição de uma crítica teatral no país e a constituição de uma “memória histórica” do teatro, não devem ser analisados com um bloco único, a partir de um pensamento homogêneo, pois guardam entre si diferenças substantivas de métodos de trabalho, tal como a de revelar um pensamento sistêmico sobre o teatro brasileiro, ou então apenas resultar de um interesse eventual de alguém do meio (ver PATRIOTA, 1999, p. 55–92; BRANDÃO, 2009, p. 29–30)¹.

Os recortes de jornais, por sua vez, se trazem informações valiosas acerca do objeto de pesquisa, costumam ocultar questões essenciais ao desenvolvimento do trabalho, principalmente quando não há maiores informações sobre ele, impossibilitando conhecer e analisar a posição do seu autor, o perfil do jornal, a tecnologia da época, a espécie do documento, a origem das demandas a até mesmo a natureza do ajuntamento. Um exemplo dessas dificuldades é o depoimento de Nelson Rodrigues, quando ele se projetou como

dramaturgo com a peça Vestido de Noiva, de 1943, no qual afirmou: “naquele tempo eu ainda precisava do êxito, do artigo no jornal. Eu fazia qualquer coisa para ter artigo no jornal e escrevi muito artigo sobre mim mesmo, com pseudônimo” (apud BRANDÃO, 2009, p. 92).

Portanto, quando se toma a crítica teatral ou até mesmo o depoimento dos artistas como fontes de pesquisa, via recortes de jornais ou outros suportes e modalidades, tem que se ter claro que não se tratam simplesmente de um conjunto de informações sobre o universo teatral, muito mais que isto, eles visam a construção de sentidos em torno do teatro e do seu lugar nessa história. Como os jornais, tais fontes “aparecem não como folhas mortas, mas dotados de *ação*” e por isso não podem ser isoladas dessa condição, uma vez que “são *prática* política de sujeitos atuantes” (VESENTINI apud PATRIOTA, 1999, p. 53).

Ao material já disponível ao historiador de teatro, agrega-se a realização de entrevistas que, através de uma metodologia apropriada, permite identificar demandas individuais em voga no processo de construção da memória. Esta que se materializa na maioria das vezes por depoimentos antagônicos, quase nunca por interpretações consensuais, e que via de regra se dão em momento posterior quando um dos projetos em confronto já se firmou como versão hegemônica (ver, por exemplo, a série Depoimentos, volumes 1 a 6).

Portanto, independentemente da natureza da fonte eleita, cada uma delas requer um tratamento condizente com sua espécie documental, especialmente as fontes orais que se materializam através da mediação do pesquisador, cujas perguntas são formuladas a partir das demandas de sua pesquisa, e do depoente propriamente dito, cujas perguntas são interpretadas no presente à luz da memória de eventos passados. Como enfatizou Tania Brandão,

Existem substâncias um tanto inefáveis norteando as memórias e o dizer: a fama, o encantamento do próximo, a admiração dos contemporâneos, o reconhecimento e até mesmo o lugar na história depois do lugar ao sol”, nas quais os sujeitos históricos, “*gente de teatro*, não são inocentes do verbo, passaram suas vidas em intimidade com a alquimia das palavras (BRANDÃO, 2009, p. 35).

De todo modo, esse complexo processo de rememoração do passado deve ser enfrentado

pelo historiador em virtude dos benefícios que trazem às pesquisas nessa área, desde que se precavendo dos riscos do empreendimento. Entre estes, o mais perigoso e desonesto é a manipulação consciente da entrevista, e o mais ingênuo, porém igualmente perigoso, concentra-se na passividade diante de memória alheia.

É importante ressaltar que no caso das produções teatrais nem sempre é possível trabalhar com fontes inéditas. Na maioria das vezes, delas só restam as que já passaram por processos de reconhecimento que lhes garantiram o *status* de “obra de arte”. Sendo assim, não é comum que o historiador seja o “primeiro leitor” de um documento inédito, que esteja sob a guarda de arquivos de origens diversas, embora em alguns casos excepcionais isto possa acontecer². O mais provável, que normalmente acontece, é que dispomos de objetos já selecionados por um sistema predeterminado de publicações, exposições, curadorias, entre outros, cujos critérios de seleção nem sempre estiveram (ou desejou-se que estivessem) disponíveis a todos. Cabendo-nos, portanto, investigar também como se deu a constituição dessa memória e em contrapartida seu processo de esquecimento³.

Ao eleger como objeto de pesquisa a “obra de arte”, de modo geral, e as manifestações teatrais, de modo específico, temos que considerar que estas foram e estão inseridas num “sistema de referências” cunhado por agentes sociais, com interesses diversificados, por vezes variáveis, que definiram uma hierarquia às obras baseado em múltiplos critérios, nem sempre objetivos. Esse princípio metodológico de tratamento das fontes permite reconhecer a constituição de uma “memória histórica” que organiza ordenamentos estéticos a partir de princípios valorativos, tais como as noções de “moderno”, “político”, “universal”, “clássico”, “engajado”, evidenciou Rosângela Patriota (2008, p. 35–36); ou então em generalizações como “teatro brasileiro”, “teatro moderno” ou até mesmo “teatro”, sublinhou Tania Brandão (2009, p. 43–44).

No tratamento das fontes, se não podemos ignorar o processo de consolidação da obra em arte, também não podemos ignorar a sua dimensão histórica, evitando-se de um lado subestimar seu potencial como linguagem, e de

outro desconsiderar sua relação com o contexto. Ao pensar a linguagem artística em diálogo com o seu tempo, não se quer com isso diluir suas características intrínsecas, mas expandir as possibilidades de análise, analisando-a na intersecção dessas instâncias, que não são tomadas a partir de esquemas hierárquicos, mas sob a perspectiva de complementaridade. Noutras palavras: a linguagem que não deve ser tratada como mais importante que o contexto, nem o contexto considerado superior ao indivíduo e sua obra.

A partir da expansão das fontes e do diálogo interdisciplinar vem se desenvolvendo na área de história, bem como em áreas afins, um referencial teórico buscando contemplar o fenômeno teatral em toda a sua complexidade, desdobrando-se em estudos de casos que acabam por compor um rico mosaico da produção teatral. Nesse momento, gostaríamos de concentrar a atenção nas contribuições de natureza teórica.

Iná Camargo Costa, em um dos seus últimos livros publicados, analisa como se deu o processo de transformação do drama que, de um instrumento da ideologia burguesa a serviço da manutenção da hegemonia no século XIX, acabou não só sedimentando valores de uma classe em ascensão naquele contexto histórico, como também se convertendo em sinônimo de representação teatral em vigor até os dias de hoje. Na concepção da autora, portanto, escrever e encenar peças teatrais, a partir do referencial dramático, corresponde a endossar as regras de funcionamento da sociedade burguesa, tanto as que o drama enuncia (em sua concepção formal), quanto as que ele esconde (em sua orientação ideológica) (COSTA, 2012, p. 15–17, 55). Forma e conteúdo, portanto, são indissociáveis nessa compreensão mais expandida do fenômeno teatral.

Ao contrário do desenvolvimento da crítica e do ensino e do exercício das censuras policial e econômica, há mais de um século o teatro vem se libertando dessas amarras estéticas e ideológicas e se desenvolvendo em múltiplas possibilidades e experiências (COSTA, 2012, p. 18–19). Para a autora, a atuação e obra de Bertolt Brecht (1898–1956) é a síntese mais acabada desse processo, que culminou na consolidação do “teatro épico”, que se define como “a forma teatral encontrada,

num processo de aproximadamente 40 anos, por dramaturgos e encenadores de alguma forma ligados às lutas dos trabalhadores, para expor o mundo segundo a experiência dos trabalhadores, que constitui o mais complexo dos focos narrativos até hoje experimentados pela cena contemporânea” (COSTA, 2012, p. 91). Isto num momento histórico em que

Todas as formas culturais que a modernidade desqualificou e jogou no limbo só voltaram para a ordem do dia a partir do fim do século XIX porque surgiu o movimento socialista, colocando em pauta os interesses dos trabalhadores que, sobretudo no plano cultural, eram divergentes havia séculos dos interesses da burguesia, do drama e das concepções de mercado das artes (COSTA, 2012, p. 135).

Dessa breve apresentação da pesquisa de Iná Camargo Costa, podemos concluir que, se o teatro sempre foi palco para a luta de classes, o gênero dramático resguarda os valores burgueses e o teatro épico representa a classe trabalhadora. Demarcar tais articulações ideológicas não é só um “artifício retórico”, segundo ela, mas busca também afirmar uma tomada de posição por parte do dramaturgo.

Também nos trabalhos recentes, o conceito de *multiculturalismo* em territórios híbridos tem substanciado um número significativo de pesquisas acadêmicas, principalmente quando se trata do fenômeno teatral na América Latina. É considerado bastante apropriado para tratar da pluralidade de culturas que compõe um sistema social, estendendo-se inclusive às culturas subalternas excluídas ou que não foram assimiladas pela *hegemonia cultural*. Na área de teatro, as reflexões do teórico chileno Juan Villegas (2005, 2010) têm se voltado para o estudo das teatralidades em sociedades multiculturais como parte de um “processo de apropriação e utilização funcional”, porque “se apropriam, por diversas razões, de teatralidades utilizadas por outro sistema cultural e, com frequência, as isolam de seu significado no sistema original, reutilizando-as com significado similar ou totalmente diferentes” (VILLEGAS, 2010, p. 102).

A legitimidade da muticulturalidade como perspectiva teórica implica em “aceitar a historicidade de cada cultura e as imbricações entre elas como integradas à sua historicidade” (VILLEGAS, 2010, p. 108), “levando em

consideração outras práticas culturais e estéticas não coincidentes com o cânone oficial e o cânone da hegemonia cultural” (VILLEGAS, 2010, p. 97). Também que “cada cultura tem suas próprias teatralidades, e algumas delas adquirem maior relevância pela sua associação com os grupos de poder dentro dos setores onde é praticada” (VILLEGAS, 2010, p. 108). Essa gama de teatralidades é, então, selecionada pelos poderes culturais que as dividem entre aquelas “com eficácia estética e com capacidade potencial de ser portadora da ideologia do grupo cultural a que pertencem os artistas”, e aquelas que se encontram à margem dessas “teatralidades não legitimadas esteticamente” (VILLEGAS, 2010, p. 108) que, por vezes, mas não necessariamente, costuma incorporar as culturas não hegemônicas ao seu projeto cultural (VILLEGAS, 2010, p. 89). Cabe destacar que o *multiculturalismo* no teatro não só dialoga com realidades culturais múltiplas como também articula referenciais teóricos plurais que vão desde os estudos culturais e a semiologia, até conceitos de tradição marxista, como o de *hegemonia* (GRAMSCI, 1978).

Na história cultural do teatro e na sua transição do “palco à página”, destaca-se o trabalho de Roger Chartier que, além de considerar o conteúdo do material impresso e sua ênfase sobre o texto e o autor, busca incorporar o estudo morfológico dos suportes e as modalidades de inscrição do texto, bem como a recepção dos públicos e suas práticas de leitura. Ao se aproximar da “sociologia dos textos”, definida por D. F. MacKenzie, como “a disciplina que estuda os textos como formas impressas e seus processos de transmissão, incluindo seus modos de produção e de recepção” (apud Chartier, 2002, p. 12), Roger Chartier afirmou que se distancia “tanto da história literária tradicional, apegada à toda-poderosa soberania do autor, como da crítica semiótica que atribui a significação dos textos unicamente ao funcionamento impessoal e automático da linguagem” (CHARTIER, 2002, p. 12).

O resultado dessa abordagem para a pesquisa histórica, especialmente para o diálogo entre história e teatro, é a ampliação das possibilidades de análise que não mais se limitam ao texto fixo e impresso, às normas estéticas e formais, à leitura individual e silenciosa e à busca de significados e sentidos, mas estendem-se para as negociações

com os agentes intermediários, as mediações das técnicas de impressão e os modos de transmissão do texto, bem como a natureza do destinatário da mensagem, as transformações das práticas de leitura e as relações entre as palavras e as coisas (CHARTIER, 2002, p. 18–19).

A partir desses referenciais teóricos, novas abordagens vêm se estruturando no âmbito das pesquisas acadêmicas. Nesse momento, gostaríamos de voltar a atenção para os principais trabalhos que na área de história e em trabalhos recentes tem contemplado o diálogo entre história e teatro, a partir da seleção e análise de fontes e de critérios metodológicos bem definidos.

As expectativas por uma nova história do teatro brasileiro têm sido depositadas na intersecção de contribuições do passado, sob perspectiva generalizante, com as pesquisas acadêmicas que vem priorizando estudos de caso, seja na forma de teses e dissertações (FARIA, 2012, p. 19–20), ou como tem sido mais frequente a partir da publicação de coletâneas e artigos. Na escrita desse artigo, destacamos, além de teses, dissertações e dossiês temáticos, quatro coletâneas que reúnem um conjunto substantivo de análises sobre teatro e sintetizam esse movimento de renovação do diálogo entre história e teatro, são elas: A história invade a cena, organizada por Alcides Freire Ramos, Fernando Peixoto e Rosangela Patriota (2008)⁴; Por uma história cultural do teatro, organizada por Edélcio Mostaço (2010)⁵; História do Teatro Brasileiro, dirigida por João Roberto Faria (2012); e História, teatro e política, organizada por Kátia Rodrigues Paranhos (2012)⁶.

Como já afirmamos, não é o caso de se destituir o lugar da dramaturgia nos estudos de teatro, mas sim torná-la um dos elementos constitutivos do fenômeno teatral. Como exemplo do uso da dramaturgia, como fonte de pesquisa, podemos citar um artigo de Adriana Facina que parte da obra de Nelson Rodrigues e do conceito de “estrutura de sentimento” (WILLIAMS, 1979, 2002), para analisar questões inerentes ao texto teatral e à relação intrínseca com elementos externos a ele, partindo da ideia central de que “a linguagem e a significação são elementos indissociáveis do próprio processo social, envolvidos permanentemente na produção e na

reprodução da vida material” (FACINA, 2010, p. 264), cuja preferência de Nelson Rodrigues pela linguagem coloquial, reproduzindo a fala do carioca e suas expressões populares, apresenta “as contradições constitutivas de uma escrita que se quer popular e comunicativa numa sociedade marcada por uma desigualdade linguística fundamental na definição cultural das camadas dominantes”, que se caracteriza “pela detenção de códigos associados ao letramento e à educação bacharelesca” (FACINA, 2010, p. 276).

Para além da análise dramaturgica, destacamos o trabalho de Miriam Hermeto que abordou Gota D’Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes, como um *evento* do campo artístico-intelectual no período de 1975 e 1980, analisando-o a partir de três escalas de observação do objeto, que articulam as modalidades *de execução e circulação* (o livro e a leitura, o espetáculo teatral e a assistência e o disco e a audição), bem como a seus múltiplos focos de recepção (da censura e órgãos de informação, de artistas, jornalistas e intelectuais e também do público consumidor) (HERMETO, 2010, p. 22).

Num caminho convergente podemos situar o trabalho de Nátalia Cristina Batista (2019) que analisou a peça O Último Carro ou As 14 Estações, de João das Neves, como uma “peça-processo”, abrangendo as ambiguidades do momento da escrita (1964) e da encenação (1976–1978), bem como os processos de montagem em São Paulo e no Rio de Janeiro; entremeados à construção de uma perspectiva de teatro popular e de arte engajada, tensionadas pela vigência do regime militar e a estruturação do mercado, que atravessaram três temporalidades: as duas citadas acima (1964 e 1976–1978) mais uma terceira temporalidade (2012–2019), que se trata do momento de realização das entrevistas com atores, diretores, equipe técnica, entre outros.

Com o desenvolvimento de pesquisas no âmbito acadêmico merecem destaque trabalhos da área da história que têm se dedicado à revisão da literatura do teatro brasileiro, de uma perspectiva mais abrangente e de longa duração, como o realizado por Tania Brandão (2009, p. 73–84 e 2010, p. 333–375), ou a partir da literatura específica do teatro político, como o desenvolvido por Rosângela Patriota (1999, p. 53–98 e 2012).

Em capítulo publicado numa coletânea, Tania Brandão analisa a bibliografia da história do teatro no Brasil, dividindo-a em dois grupos com trajetórias distintas. Segundo ela, o primeiro grupo, denominado “passadista ou proto-história”, com publicações que reportam ao início do século XX, dedicou-se à construção de um panorama do teatro nacional, mantendo seu distanciamento histórico (MARINHO, 1994; FLEUISS, 1955; PAIXÃO, s.d.; SILVA, 1938). O segundo grupo, este associado à “história inovadora de um grupo moderno”, com reflexões que datam da segunda metade do século passado, concentrou-se na definição do teatro moderno no Brasil, sendo os autores desse grupo contemporâneos, às vezes protagonistas (DÓRIA, 1975; SOUSA, 1960; MAGALDI, 1962; PRADO, 1986, 1988, 1999; CAFEZEIRO; GADELHA, 1996).

De qualquer forma, o critério metodológico é definido por ela como um “artifício didático”, pois assinalam para diferenças na trajetória dos autores dos dois grupos, mas que de modo geral e em nenhum deles rompeu-se com a narrativa tradicional da escrita da história ou apresentou-se alguma inovação nas abordagens teóricas e metodológicas (BRANDÃO, 2010, p. 370). Grosso modo, enquadram-se “nas categorias de relato e enumeração cronológica, inventário dramaturgico, vivência pessoal, registro de efemérides, crônica impressionista ou crônica episódica, análise cênica, estudo histórico, com frequência misturando procedimentos de cada uma destas modalidades” (BRANDÃO, 2010, p. 341), cuja “identidade do nosso historiador do teatro, considerando-se as obras de longa duração, ainda está à sombra da velha história factual ou acontecimental, herdeira da vetusta história política devotada à listagem de feitos nobres e solenes em um encadeamento cronológico progressivo e cumulativo, as séries factuais” (BRANDÃO, 2010, p. 342). Sendo assim e de modo geral, as definições de teatro e história não são nesses trabalhos problematizadas, sequer mencionadas, como “se existisse um campo de estudos consolidado ou como se houvesse uma clareza cristalina a respeito do que História do Teatro possa ser” (BRANDÃO, 2010, p. 372).

Na contramão desse tipo de abordagem da história do teatro, Tânia Brandão, em seu livro Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della

Costa (2009), considerou que o “nascimento” do teatro moderno no Brasil não foi um movimento espontâneo de modernização teatral que se consagrou com a encenação de *Vestido de Noiva*, pelo grupo Os Comediantes, em 1943, de acordo com a versão construída pelos protagonistas desse teatro ou então por críticos simpatizantes dele, cuja dimensão histórica de produção das obras tem sido sublimada até hoje pela maioria dos trabalhos sobre teatro brasileiro, inclusive e temerariamente pelas pesquisas acadêmicas da área de história, que supostamente deveriam problematizar tais “versões oficiais” e não assimilá-las sem as devidas problematizações. Desconstruir como se deu esse processo de construção de uma “história oficial”, aceita por grande parte da bibliografia específica⁷, bem como resgatar a participação ativa de outros sujeitos históricos foram objetivos da autora nesse trabalho que é fruto de uma tese de doutorado.

Outra grande contribuição foi evidenciar como a análise do moderno no teatro brasileiro só é possível pela via da história da cena ou do espetáculo, não mais e somente pela história da dramaturgia e seu autor. Assim,

Se a história do teatro pôde, em larga medida, ser história da dramaturgia, a história do teatro moderno não pode de forma alguma ser reduzida a tal condição, sob a pena de que não se compreenda o seu movimento essencial, definidor, [no qual] só a cena - vale dizer, a presença densa e articulada - poderá traduzir os movimentos próprios da percepção e da conceituação do ser ocidental, cada vez mais fragmentário, cada vez mais sinônimo de multiplicidade (BRANDÃO, 2009, p. 42).

Também no que se refere ao teatro engajado, a maioria dos trabalhos foi produzida por pessoas vinculadas ao teatro nos anos 1960 e, portanto, agentes daquele contexto histórico. Ao longo dos anos, esse conjunto de referências ganhou um lugar privilegiado na historiografia do teatro, na medida em que deixou de ser tratada como fonte documental passível de crítica e se transformou em principais referências para as análises subsequentes. Tamaña influência, ao invés de contribuir para a formulação de novos problemas e revisão de teses já consagradas, resultou no assentamento de determinadas interpretações e na redução, quando não reprodução, de seus antagonismos estético-ideológicos.

Num estudo de caso do Teatro de Arena, Rosângela Patriota concluiu que todos os trabalhos

existentes não só aceitaram como reproduziram a periodização proposta por um dos seus principais integrantes: as etapas definidas por Augusto Boal para as atividades do Teatro de Arena em fins dos anos 1960, com os acontecimentos ainda em curso (PATRIOTA, 2005, p. 21)⁸. O artigo de Rosângela Patriota é bastante elucidativo no que concerne às referências bibliográficas sobre o Teatro de Arena em particular e à escrita da história do teatro brasileiro como um todo, pois evidencia os problemas decorrentes de uma assimilação acrítica dos textos de época pela historiografia do teatro brasileiro. Esse automatismo analítico resulta, segundo uma das principais historiadoras do teatro, da ausência de um tratamento crítico das fontes documentais, que ora são tomadas como interpretações “mais corretas” dos acontecimentos, ora como figuras ilustrativas da narração (PATRIOTA, 2005, p. 23); raramente como análises passíveis de problematização. Em suma: “em momento algum, os estudiosos questionam-se a respeito do lugar em que estas interpretações ocorreram” (PATRIOTA, 2005, p. 21).

O mesmo pode-se dizer da divisão do “teatro engajado” dos anos 1960 em dois grupos não só distintos como também antagônicos (um vinculado ao nacional-popular e outro à contracultura) que, por ter sido aceita pela historiografia do teatro e ter se cristalizado no imaginário social, traz consigo problemas fundamentais às pesquisas na área como analisou Rosângela Patriota (1999, 2008, 2012) e Miliandre Garcia e (2012, 2013). Em primeiro lugar, a crítica ao teatro nacional-popular supôs-se a existência de uma “hegemonia cultural de esquerda” que, apesar de assumir a dianteira da *resistência cultural* contra as arbitrariedades do regime militar, teve uma atuação localizada enquanto oposição, foi acusada de se aproveitar das benesses do governo vigente que iam desde a aprovação de uma peça teatral pela censura de diversões públicas, à indicação de representantes do setor para a direção de instituições culturais, até o recebimento de apoio material para a produção de espetáculos teatrais (ver depoimentos de Escobar e Marcos, 1981). Em segundo lugar, a historiografia do teatro brasileiro não discutiu se, de fato, existiu uma “hegemonia cultural de esquerda” que se definia em oposição a outros núcleos teatrais e, se existiu, como ela se deu, mas assimilou-a passivamente.

Por absorver os impasses de uma época sem a devida problematização, a crítica ao teatro nacional-popular não se limitou aos anos 1960 - época de ouro do "teatro político" com as produções históricas do Teatro de Arena, do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), do Teatro Opinião e do Tuca, mas se expandiu para as décadas seguintes, numa fase de redefinição dos projetos estéticos, adequação às políticas do governo e demandas de mercado (ver GARCIA, 2012, 2013). No final da década de 1970 e início da de 1980, numa postura de combate no plano cultural àquilo que definiram como tendência hegemônica no campo político, uma parte significativa da crítica teatral e também dos artistas de teatro homogeneizou as experiências teatrais em ascensão desde fins dos anos 1950 e consolidação na década seguinte, sob a denominação genérica de nacional-popular que foi analisado grosseiramente como resultado direto do "populismo-reformista" (ver GARCIA, 2013), equação influenciada pela análise do fenômeno pela sociologia paulista (por ex. WEFFORT, 1978 e TOLEDO, 1982. Ver GOMES, 2001).

Portanto, se as críticas teatrais e os depoimentos pessoais constituem-se em principais fontes para o desenvolvimento de pesquisas com características interdisciplinares, ambos devem ser tomados como fragmentos de uma realidade, jamais descontextualizados do momento da produção e assim reapropriados como instâncias autônomas (PATRIOTA, 2008, p. 40).

Por outras vias e mais recentemente, o teatro engajado e suas múltiplas dimensões tem sido objeto de reflexão dos trabalhos já consolidados de Iná Camargo Costa (1996 e 1998), Rosângela Patriota (1999 e 2007) e Silvana Garcia (2004), dos artigos mais atuais de Kátia Rodrigues Paranhos (2010a, b, 2012a, b, c), das pesquisas de mestrado de Thaís Leão Vieira (2005) e Mariana Rosell (2018) e doutorado de Miriam Hermeto (2010a, b), Batista (2019), Igor Sacramento (2012a, b) e mais tangencialmente Miliandre Garcia (2007 e 2008).

Mesmo concentrando-se nas pesquisas da área de história, são infinitas as possibilidades de trabalho: podem contemplar análises das trajetórias, passando pelo exame da dramaturgia ou da crítica teatral, até as suas relações com a sociedade ou governo. No

entanto, todas essas possíveis articulações costumam demonstrar ao menos uma preocupação em comum, isto é, buscam contemplar as contradições e dilemas das experiências de engajamento, bem como o diálogo entre história, teatro e política. Ao considerar a dimensão histórica do teatro, resgata-se também suas relações com o mundo social. Dessa forma, são essenciais os trabalhos que dialogam com questões externas a ele como as sociedades de apoio mútuo no início do século XX (CAMARGO, 2011, 2012); as políticas culturais e as agências de fomento (CAMARGO, 2011; GARCIA, 2012); as trocas culturais entre Brasil e Portugal (COSTA; SOUSA JR., 2012); ou entre grupos com trajetórias convergentes como o grupo Opinião e Teatro Moderno de Lisboa (PARANHOS, 2012b); as censuras no século XIX, reconstruindo sua gênese no Brasil e a experiência do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) (SOUZA, 2002 e GARCIA; SOUZA, 2019); e na segunda metade do século XX, retomando a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em 1945 e o processo de *resignificação* deste durante a ditadura militar (GARCIA, 2008 e GARCIA; SOUZA, 2019). Por fim, importante sublinhar que pesquisar temas tangenciais ao teatro não devem ser entendidos como uma fuga do historiador que, não dispondo de instrumental específico para analisar a linguagem artística, refugia-se num mundo à parte da prática teatral. Ao contrário, são trabalhos essenciais, pois evidenciam como o fenômeno teatral incorpora elementos externos e também reage a eles, seja pela via da negociação, seja pelo embate direto, e como estes influenciam diretamente a produção teatral.

Para encerrar esse artigo, que procura contemplar o diálogo entre história e teatro, cabe sublinhar que não somente as manifestações teatrais se nutrem da sociedade e seus indivíduos para se concretizar, como também estes podem incorporar metáforas do palco (dramatização, performance, teatralidade etc.) na sua vida cotidiana, como assinalou Edécio Mostaço (2010) ao resgatar a dinâmica de uma festa barroca no interior da Bahia no século XVIII, ou então no universo da política, como fez Adalberto Paranhos (2012) ao tratar de três experiências de análise das relações entre política e teatro na longa duração: as teses de Maquiavel acerca da "estratégia das aparências", as reflexões de Edward P. Thompson sobre o "teatro dos poderosos" e o "contrateatro dos pobres" e a teatralização da política no Estado Novo.

Em linhas gerais, os estudos da teatralidade, sob a influência da semiologia, especialmente de Roland Barthes (1977), incorporam

A análise do discurso, das linguagens, das imagens, da retórica, da pragmática, da performatividade que reveste os atos da interação social, tornando-a apreensível não apenas no universo específico do palco como também [...] junto à sociologia, a antropologia, a história, em outras modalidades de relações humanas nas quais a representação faz-se presente (MOSTAÇO, 2010, p. 47-48),

que se pautam mais por instâncias intangíveis visando captar os sentimentos, gestos, egos, mentalidades e sensibilidades do que por registros convencionais como gravuras, fotografias e vídeos que impossibilitam observar a “qualidade presencial/convivial do ato vivo e tridimensional” (Idem, p. 51).

Como buscamos enfatizar até aqui e por diferentes caminhos, em sua maioria convergentes, pesquisadores da área da história ou áreas afins têm cada vez mais demonstrado interesse no diálogo entre história e teatro. Ao contrário de alguns campos artísticos como o cinema, a música, a literatura e as artes plásticas que, sob perspectiva interdisciplinar, já dispõem de uma gama considerável de trabalhos, outros como o teatro e suas conexões com a história só recentemente vem desenvolvendo seu aparato teórico-metodológico, porém, como vimos resumidamente aqui, já conta com referências imprescindíveis ao campo de pesquisa que vem demonstrando, por meio de dissertações e teses, um amadurecimento significativo.

NOTAS

01. Tania Brandão classifica-a em várias tipologias: matéria paga, crítica paternalista, crítica conivente, crítica ressentida, crítica interessada, crítica explosiva, crítica honesta, crítica isenta, crítica celebratória (2009, p. 30).

02. Um exemplo dessa excepcionalidade refere-se ao fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), sob custódia da Superintendência Regional do Arquivo Nacional (Brasília/DF). Exercendo a censura teatral centralizada no período de 1967/68 a 1975/78, o fundo da DCDP contém todos os textos teatrais (inéditos ou não, de autor nacional ou estrangeiro) cujos autores ou produtores tiveram intenção de montá-lo naquele

período (Garcia, 2008; Garcia, Souza, 2019).

03. Essa questão foi tratada por Rosângela Patriota em pelo menos dois momentos (1999 e 2008. p. 35).

04. Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos vêm reunindo um grupo de pesquisadores no Núcleo de Estudos em História da Arte e da Cultura (NEHAC) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) que, desde 1994, tem contribuído com pesquisas significativas na área de história, a exemplo da coletânea Patriota, Alcides, 2002.

05. Edécio Mostaço é um dos poucos autores que a um só tempo é analisado como fonte de pesquisa, a partir dos trabalhos *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião* (uma interpretação da cultura de esquerda) (1982), e *O espetáculo autoritário: pontos, riscos, fragmentos críticos* (1983), bem como é considerado referência basilar da nova história do teatro com seus estudos sobre performatividade (2009), teatralidade, performance, história cultural do teatro (2010), entre outros.

06. Kátia Rodrigues Paranhos e Adalberto Paranhos são editores da revista *ArtCultura* que, desde 1999, já publicou 39 números e tem prestado um grande serviço a pesquisadores da cultura, inclusive, a estudiosos do teatro, através de seus dossiês temáticos: História & Teatro (v. 7, n. 11, jul./dez. 2005), História & Teatro (v. 9, n. 15, jul./dez. 2007), História & Cultura de Classes, História & Teatro (v. 11, n. 19, jul./dez. 2009) e História, Teatro & Imagem (v. 13, n. 23, jul./dez. 2011).

07. Esse trabalho é de extrema importância para a historiografia do teatro como um todo, sobretudo para as pesquisas sobre teatro brasileiro da segunda metade do século XX que, não tendo o moderno como objeto de estudo, mas passando por ele de alguma forma, incorporaram essa versão já arraigada na literatura específica, sobretudo por críticos respeitáveis como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Não lhe dando a devida atenção, justamente por não ser esse seu objetivo de pesquisa, os historiadores acabam contribuindo para a perpetuação de uma versão não problematizada, mas assimilada passivamente.

08. São elas: 1) Não era possível continuar assim; 2) A fotografia; 3) Nacionalização dos clássicos; 4) Musicais (Boal, 1968).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Ensaio crítico**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BATISTA, Natália Cristina. **O tempo em processo: cultura na ditadura militar e os impasses em torno do popular na peça O Último Carro (1964–1978)**. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BOAL, Augusto. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 213–251, jul. 1968.

BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 333–375.

BRANDÃO, Tania. **Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1996.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936–1945)**. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CAMARGO, Angélica Ricci. Nos palcos e na política: as organizações dos profissionais teatrais na primeira metade do século XX. **Baleia na Rede**, Marília, v. 1, n. 9, p. 34–51, jul./dez. 2012.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI–XVIII)**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Maria Cristina Castilho; SOUSA JUNIOR, Walter de. Travessias: trocas cênicas e culturais entre Brasil e Portugal. **Baleia na Rede**, Marília, v. 1, n. 9, p. 15–33, jul./dez. 2012.

DEPOIMENTOS. Rio de Janeiro: MEC/Funarte/SNT, 1976 a 1982. Volumes 1 a 6.

DÓRIA, Gustavo. **Moderno teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

ESCOBAR, Carlos Henrique. “Um intelectual sob suspeita”. In: KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois movimentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p. 132–143.

FACINA, Adriana. Teatro e produção de conhecimento: o ponto de vista das ciências sociais. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 259–276.

FARIA, João Roberto (dir.) **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FLEUISS, Max. Evolução do teatro no Brasil. **Dionysos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 5, p. 13–51, fev. 1955.

GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964–1988)**. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GARCIA, Miliandre. **Patética: o prêmio, a censura e a supercensura (anos 1970)**. **Baleia na Rede**, Marília, v. 1, n. 9, p. 135–157, jul./dez. 2012.

GARCIA, Miliandre. Políticas culturais no regime militar: a gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da hegemonia cultural de esquerda (1974–1979). In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 131–151.

GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia Cristina Martins. **Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX**. Londrina: Eduel, 2019.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à canção engajada:** a experiência do CPC da UNE. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância:** a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOMES, Angela de Castro. O populismo e as ciências sociais: notas sobre a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge (org.) **O populismo e sua história:** debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 17–57.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional.** Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HERMETO, Miriam. **'Olha a Gota que falta':** um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975–1980). Belo Horizonte, 2010. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro.** Rio de Janeiro: SNT/Funarte/MEC, 1962.

MARCOS, Plínio. Moral e bons costumes: censurar uma peça contrária à tortura... In: KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata:** dois movimentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p. 186–204.

MARCOS, Plínio. Subversão ou liberdade? **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 25 maio 1980. Folhetim, p. 11.

MARINHO, Henrique. **O teatro brasileiro.** Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

MOSTAÇO, Edélcio (org.). **Para uma história cultural do teatro.** Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

MOSTAÇO, Edélcio et al. **Sobre performatividade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. Volume 1.

MOSTAÇO, Edélcio. **O Espetáculo Autoritário:** pontos, riscos, fragmentos críticos. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.

MOSTAÇO, Edélcio. Teatralidade, a espessura do olhar. In: MOSTAÇO, Edélcio (org.). **Para uma história cultural do teatro.** Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 37–62.

MOSTAÇO, Edélcio. Teatro e história cultural. **Baleia na Rede,** Marília, v. 1, n. 9, p. 1–14, jul./dez. 2012.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política:** Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NOVAES, Adauto. Ainda sob tempestade. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. Rio de Janeiro: Europa, 1979–1980. p. 3–4.

PAIXÃO, Múcio da. **O teatro no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Brasília, s.d.

PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.) **História, teatro e política.** São Paulo: Boitempo, 2012. p. 35–58.

PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.) **História, teatro e política.** São Paulo: Boitempo, 2012.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Cruzando os mares: os grupos Opinião e Teatro Moderno de Lisboa - resistência e contestação político-cultural na década de 1960. **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 31–49, jan./jun. 2012.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dois e dois: quatro: Ferreira Gullar, o grupo Opinião e o Bicho. **Baleia na Rede,** Marília, v. 1, n. 9, p. 115–134, jul./dez. 2012.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Imagens, leituras e cenas: o grupo Forja e o mundo do trabalho. In: MOSTAÇO, Edélcio (org.). **Para uma história cultural do teatro.** Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 277–307.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. O Grupo do Teatro Galpão e os espetáculos de rua. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (orgs.) **História e imagens:** textos visuais e práticas de leituras. Campinas: Mercado das Letras, 2010. p. 15–32.

PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil. **História,** São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79–110, 2005.

PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa

histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Alderaldo & Rothschild, 2008.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (orgs.) **História e cultura**: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus, 2002.

PATRIOTA, Rosângela. História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações. *Baleia na Rede*, Marília, v. 1, n. 9, p. 69–91, jul./dez. 2012.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: USP/Perspectiva, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. Teatro; 1930–1980. In: FAUSTO, Boris (dir.). **História geral da civilização brasileira**. São Paulo: Difel, 1986. Volume 11.

RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Alderaldo & Rothschild, 2008.

ROSELL, Mariana Rodrigues. **“Ator sem consciência é bobo da corte”**: frentismo cultural e realismo crítico na dramaturgia brasileira de matriz comunista, 1973–1979. São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SACRAMENTO, Igor. Dias Gomes com Opinião: o individual e o coletivo na consolidação da dramaturgia nacional–popular. *Baleia na Rede*, Marília, v. 1, n. 9, p. 92–114, jul./dez. 2012.

SACRAMENTO, Igor. **Nos tempos de Dias Gomes**: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SILVA, Lafayette. **História do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SOUZA, Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. 2 volumes.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **As noites do Ginásio**: teatro e tensões culturais na Corte (1832/1868). Campinas: Unicamp; Cecult, 2002.

TOLEDO, Caio Navarro de. **Iseb**: fábrica de ideologias. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982.

VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE)**: nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira (1962). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia.

VILLEGAS, Juan. **Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

VILLEGAS, Juan. Multiculturalismo e multiteatralidades na América Latina. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

WEFFORT, Francisco Corrêa. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOBRE A AUTORA

Miliandre Garcia integra o corpo docente do Departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG); concluiu mestrado em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR) (2002) e doutorado em História Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (2008); e publicou os livros: *Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958–1964)* (Fundação Perseu Abramo, 2007) e *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*, em parceria com Sílvia Cristina Martins de Souza (Eduel, 2019).

CONTRIBUIÇÃO À HISTÓRIA DOS FESTIVAIS DE TEATRO NO BRASIL

**Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz
UNIRIO**

Resumo

Para colaborar com a investigação histórica, a proposta é reunir dados sobre os primeiros festivais de teatro no Brasil, partindo de uma certa trajetória temporal que vai dos festivais artísticos ainda em benefício aos eventos em reverência a autores, passando depois a ter o conceito moderno de reunião de atrações variadas em período e local constantes, além de atividades extras programadas. O artigo também presta homenagem àqueles que pioneiramente deram dinâmica à realização destes encontros festivos do teatro amador ou profissional de então, nos mais diversos pontos deste país, destacando aspectos de relevância social, cultural e política.

Palavras-chave:

Festivais de teatro; História; Teatro amador.

Se voltarmos nossa atenção à história dos festivais de teatro no Brasil vamos ver que a palavra se confundia, nos seus primórdios, à ideia de benefício que se podia fazer ao próximo. Realizar um festival artístico era necessariamente promover uma récita com renda voltada a uma instituição ou a um elemento da sociedade, preferencialmente dos palcos. Com caráter beneficente, ou seja, de ajuda financeira a alguém necessitado, o festival, esta “primeira e mais antiga forma de união dos que faziam teatro” (KÜHNER, 1987, p. 11), estava então atrelado à perspectiva de se fazer um bem a um conhecido e pode-se deduzir que quando ganharam o perfil que hoje nós conhecemos - reduto de apresentações que aposta na maior diversidade de atrações e atividades -, não deixaram de ser este benefício à sociedade, como um bem a todos mesmo, o compartilhamento festivo de celebração à arte.

Abstract

As to collaborate with the historical investigation, the present proposal gathers data regarding the first theatre festivals in Brazil, taking into consideration a time trajectory that varies from artistic festivals, which in benefit to the events in curtsy to authors, to concepts of modern attractions in constant different times and places, other than the extra programmed activities. This article also pays homage to those pioneers of a dynamic fulfillment of such festive gatherings in the realms of amateur and professional theatre of the period, ranging from diverse sites in the country taking into account social, cultural and political aspects.

Keywords:

Theatre festivals; History; Amateur theatre.

O chamado “espetáculo em benefício”, ou simplesmente “benefício”, que mais tarde ganhou a alcunha de “festival”, pelo menos no nosso país, de acordo com o *Dicionário do Teatro Brasileiro* (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006) nasceu provavelmente na França, com primeiro caso registrado em 1735, quando a equipe da Comédie Française entregou toda a renda de uma peça a uma atriz que perdera seus pertences num incêndio. No século XVIII, os benefícios ocorriam, esporadicamente, para ajudar algum artista acidentado ou em dificuldades financeiras, mas já no século XIX tornaram-se prática comum na vida teatral, prevista inclusive em contrato e considerada como uma forma de remuneração a mais dos artistas, técnicos e dramaturgos. Foi assim que o benefício ou festival se popularizou no Brasil, para socorrer aqueles que precisavam, ou então como festa para o artista beneficiado, nacional ou estrangeiro, em clara demonstração

do seu prestígio junto ao público, à imprensa e aos seus pares.

“Seja como festa artística, seja como forma de ajuda financeira, o benefício sobreviveu ao século XIX, mas, aos poucos, desapareceu completamente dos costumes teatrais brasileiros” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 61), é o que afirma aquela publicação, informação que não procede, pois são inúmeros os registros na história da cena teatral brasileira, chegando até o início da década de 1970, dos festivais em benefício de algum artista necessitado ou mesmo como evento celebratório. Vem deste último perfil o conceito moderno dos festivais artísticos que surgiram pelo mundo na primeira metade do século XX.

Às vezes a gente esquece que *festival* é a forma adjetiva para festa: em Atenas, no século V, por ocasião das festas religiosas (Dionisíacas ou Leneanas), representavam-se comédias, tragédias, ditirambos. Estas cerimônias anuais marcavam um momento privilegiado de regozijo e de encontros. Deste acontecimento tradicional, o festival conservou uma certa solenidade na celebração, um caráter excepcional e pontual que a multiplicação e a banalização dos modernos festivais muitas vezes esvaziam de sentido (PAVIS, 1999, p. 166).

Entendendo que um conceito não é imutável, e pode incorporar novos sentidos, o festival passou a ser cada vez mais uma comemoração de intercâmbio cultural. O artista Marcelo Bones nos lembra do nascimento de dois emblemáticos eventos ocidentais: o Festival de Avignon, na França, e o Festival de Edimburgo, no Reino Unido, ambos em 1947 e com um impulso comum: “aglutinar artistas e contribuir para a reconstrução da Europa depois da Segunda Guerra Mundial” (BONES, 2017, p. 22). Assim, além da importância de serem mostras de espetáculos, os festivais trazem, em sua origem, “dimensões sociais e políticas”.

Deduz-se ainda que um evento destes - de teatro, por exemplo -, na sua sequência de várias atrações eleitas a fazerem parte de um momento significativo, pretensamente impactante, seja um triunfo a um condensado importante da cena que chegou aos palcos, como uma fatura da produção artística teatral que vem honrar os artistas que dela fazem parte e galgar créditos com as plateias que os apreciarão. Um festival passa a ser, deste modo, um período de entusiasmo, de banquete à arte, parecendo estar o público mais receptivo a aclamar os artistas participantes, responder

freneticamente àquele momento diferenciado de conagração coletiva a uma expressão artística direta e viva.

Valorizando, certamente, o perfil de aprendizado na interpretação e a troca com as plateias, no intuito da visibilidade que poderia advir daí, inclusive junto à imprensa, Paschoal Carlos Magno, inspirado por algo parecido que conferiu na Inglaterra, criou o Festival Shakespeare no Rio de Janeiro em 1949, o primeiro evento de teatro no Brasil a ganhar a alcunha de “festival artístico” não mais tendo a beneficência em primeiro plano. A programação, que ocorreu de maio a agosto, caracterizou-se como a prova pública dos alunos do Seminário de Arte Dramática, escola mantida pelo Teatro do Estudante do Brasil (TEB) desde 9 de agosto de 1948, em cooperação com o Serviço Nacional de Teatro (SNT). Mas nenhuma ajuda oficial foi direcionada à programação, tudo necessitando da afluência de público para cobrir as despesas, tanto que a ideia nem se concretizou como inicialmente planejada.

Três peças do bardo inglês conseguiram chegar à cena, todas no Teatro Fênix, no Rio de Janeiro: *Romeu e Julieta*, em cartaz a partir de 19 de maio, por três semanas consecutivas; *Macbeth* (ambas direção Esther Leão) e exibida a partir de 17 de junho; e, por fim, *Sonho de Uma Noite de Verão* (dir. Ruggero Jacobbi), em cartaz de 22 de julho a 14 de agosto de 1949. Duas outras obras, *Otelo* e *Rei Lear*, apesar de programadas, não chegaram a acontecer por conta da crise financeira que o TEB enfrentou naquele ano, assim como também não foi possível viabilizar conferências sobre a vida e obra do dramaturgo William Shakespeare, mas apenas uma exposição de trabalhos do cenógrafo e ilustrador Edouard Loeffler com cenários e figurinos de obras shakespearianas.

Os espetáculos aconteciam diariamente, com folga apenas às segundas-feiras, seguindo o que se fazia no teatro profissional, e sessões duplas aos sábados. No intuito de atingir o público infantojuvenil, *Sonho de Uma Noite de Verão* contou ainda com récitas diurnas, às 10 ou 14 horas, e foi a única peça em que um ator profissional convidado, Jaime Barcelos, esteve presente no elenco de estudantes. A receptividade de público e crítica foi muito boa, mas não cobriu as enormes despesas do empreendimento. Tanto que

o Festival do Teatro Grego, que viria a seguir, foi cancelado por Paschoal Carlos Magno. Houve até provas com centenas de candidatos a intérpretes, mas o evento, que tinha como referência a experiência do Teatro da Natureza em 1916, no Campo de Santana (RJ), com apresentações num anfiteatro ao ar livre com capacidade para 10 mil pessoas, acabou não acontecendo. Mais detalhes sobre estas iniciativas podem ser consultados em *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*, de Fabiana Siqueira Fontana (2006), e *O Teatro da Natureza: história e ideias*, de Marta Metzler (2006).

No entanto, Paschoal Carlos Magno já se dedicava a duas novas empreitadas, concomitantemente, o Festival do Autor Novo, programado para ser lançado à meia-noite do dia 2 de agosto de 1952 (mas a ideia já vinha de dois anos antes), na inauguração do seu Teatro Duse, uma sala-laboratório com apenas cem lugares, na residência do próprio, no bairro de Santa Teresa. A programação estendeu-se até final de 1956, mesmo com a casa de espetáculos fechada por alguns períodos, a exemplo do que ocorreu de janeiro a setembro de 1953, e impulsionou a montagem de 26 textos nacionais inéditos, tudo no objetivo de despertar e revelar novas vocações dramáticas no Brasil, fazendo também surgir diretores (ou confirmar talentos de pouca experiência antes), como José Maria Monteiro, B. de Paiva e o próprio Paschoal Carlos Magno, além de alguns cenógrafos e figurinistas estreantes.

O termo "festival" pode sugerir algo diferente do que se passou no teatro de Paschoal Carlos Magno. O evento não foi organizado, como se poderia pensar, nos formatos tradicionais de um festival - fato que era bem característico do Teatro Duse. Para começar, não havia um período específico para sua realização. Depois, sua programação era incerta e podia ser intercalada com outros eventos do teatro [a exemplo das temporadas de peças que já faziam parte do repertório do próprio Teatro do Estudante do Brasil e de grupos convidados]. Mas algo do sentido ancestral do termo era preservado: a diversidade e a celebração (MOLINA, 2015, p. 107).

Hermilo Borba Filho, Aristóteles Soares, Francisco Pereira da Silva, José Maria Monteiro, João Augusto, Aldo Calvet, Léo Victor, Lúcio Fiúza, Rachel de Queiroz, Antônio Callado, Maria Inês de Almeida e Adolphina Bonapace Portela foram alguns dos dramaturgos que tiveram suas obras divulgadas no Festival do Autor Novo, mesmo que

alguns já fossem conhecidos, especialmente fora do Rio de Janeiro, com outras criações montadas anteriormente. O resultado é que, além de ter revelado muitos artistas ao mercado profissional, de acordo com o pesquisador Diego Molina (2015, p. 108), a organização deste festival "teve excelentes resultados devido à boa divulgação dos espetáculos, garantindo sempre uma plateia lotada e dialogando com uma das grandes questões do teatro nacional da época: a busca por uma nova dramaturgia".

TEATRO ATRELADO ÀS OUTRAS ARTES

No sentido de manifestação cultural organizada, com critérios pré-estabelecidos, prazos a cumprir (por exemplo, no período de inscrição aos participantes, de seleção da programação final e definição de local e data a cada um se exhibir), o festival, da ação beneficente no princípio, passou a ser um verdadeiro culto às artes, oferecidas e consumidas em doses maiores num período de dedicação quase exclusiva à fruição (vide programação, muitas vezes, nos três turnos diários). Foi partindo desta perspectiva que, financiado pelo projeto de Lei 826, o Festival do Rio de Janeiro, concebido pela Comissão Artística e Cultural do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, surgiu em 1952 para reunir ali diversas manifestações de arte.

Sua estreia se deu com vários concertos musicais, bailados, óperas e participação de espetáculos de comédia liderados por Silveira Sampaio, na sátira escrita e dirigida pelo próprio artista, *Deu Freud Contra*; e Procópio Ferreira, junto à sua Companhia, com obras como *O Demônio Familiar*, de José Alencar, e *Essa Mulher é Minha*, de Raymundo Magalhães Júnior, entre outras; além do Teatro de Arte do Rio de Janeiro, com a peça *Já é Manhã no Mar*, de Maria Jacintha (dir. Ribeiro Fortes). O sucesso foi tanto que, em 1953, cogitou-se a realização do Festival do Teatro Brasileiro, ideia da atriz e diretora Bibi Ferreira quando esteve à frente da direção brasileira daquele suntuoso teatro, contratada como técnica de espetáculos declamados e responsável pela programação nacional a ser ali apresentada.

Depois de longo tempo organizando o vasto programa de festividades, ela viu frustradas as suas ideias, quase todas não aprovadas pela Comissão Artística e Cultural daquela casa de espetáculos,

e só conseguiu realizar parte da programação da segunda edição do Festival do Rio de Janeiro. Tudo se resumiu a sessões de três peças diferentes num único programa que ela dirigiu, entre novembro e dezembro de 1953, sendo duas do dramaturgo Roberto Gomes, *Casa Fechada* e *Sonho de Uma Noite de Luar* (nesta última, Bibi Ferreira atuava também, ao lado de Paulo Porto), e outra do português Júlio Dantas, *A Ceia dos Cardeais* (com os consagrados atores Jayme Costa, João Villaret e Sérgio Cardoso no elenco).

A programação do festival carioca começou em outubro, com recitais poéticos e musicais, óperas, bailados, concertos sinfônicos, conferências, exibição folclórica e uma temporada de peças que incluía a tragicomédia *As Bruxas já Foram Meninas*, de José César Borba (dir. Esther Leão), pela Cia. Sarah–José César Borba, antecipada pelo monólogo *Antes do Café*, de Eugene O’Neill, com a aclamada atriz paulistana Madalena Nicol. Pouco depois, houve até uma “Festa de Confraternização da Família Teatral”, com 15 grandes artistas exibindo–se, nomes como Grande Otelo e Henriette Morineau, em meio a jovens integrantes do Teatro do Estudante do Brasil, além da comemoração dos 40 anos de palco da artista portuguesa radicada no Brasil, Sarah Nobre, na comédia *O Buquê*, de Meilhac e Halévy.

Por último, subiu ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro a encenação de *Hécuba*, de Eurípedes, tendo intérpretes do TEB no elenco principal (dir. cênica Carlos Marchese e dir. geral Paschoal Carlos Magno), com participação do Conjunto Orquestral Francisco Braga (dir. musical Maria Joppert), com músicas do maestro Francisco Mignone e danças assinadas pelo coreógrafo tcheco Vaslav Veltchek, e mais 120 jovens estudantes na figuração. Exibida algumas vezes, inclusive em vesperais, a grandiosa montagem encerrou a programação do Festival do Rio de Janeiro de 1953. Ainda assim, Bibi Ferreira não conseguiu superar a decepção que enfrentou pela não concretização dos seus sonhos iniciais e acabou pedindo demissão à Municipalidade do cargo que ocupava. Enfrentando problemas financeiros muitas vezes, o Festival do Rio de Janeiro prosseguiu até o ano de 1964, mas cada vez mais dando prioridade à participação dos segmentos da música e do ballet clássico profissionais.

ESPAÇO DE APRENDIZADO E DE REUNIÃO DO TEATRO QUE SE FAZ

Reforçando laços maiores entre a arte, seus fazedores e a sociedade, um festival nasce para tornar a arte cada vez mais reconhecida, disseminada, apreciada e legitimada em sua importância como produto a ser consumido. Por isso, sob patrocínio da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954, um novo evento no Brasil foi programado com perfil parecido com aquele pioneiro Festival Shakespeare de Paschoal Carlos Magno: o Festival Martins Pena, agora valorizando a “prata da casa”. Como primeira comemoração oficial de teatro no estado paulistano e celebrando um autor nacional, a realização foi entregue à Escola de Arte Dramática (EAD), ou seja, mais uma vez com atores–alunos nos elencos.

Três espetáculos foram apresentados no Teatro Leopoldo Fróes: a comédia *Os Dous ou O Inglês Maquinista* (dir. Luís de Lima); a tragifarsa *O Dileitante* e a comédia *A Família e a Festa na Roça* (dir. Alfredo Mesquita), cada um em um ato, com ingressos populares, no período de 3 a 11 de abril de 1954 (já que a sessão do dia 2 teve que ser cancelada), mas nem sempre atraindo bom público no início. Como aluno, Jorge Andrade, dramaturgo que ganharia projeção nacional mais à frente com *A Moratória*, estava no elenco de alguns daqueles trabalhos.

O Festival Martins Pena deu tão certo, que ganhou repetição no grande auditório do Teatro de Cultura Artística; fez parte da excursão artística da EAD à Belo Horizonte; e pôde ser retomado no Teatro João Caetano, agora com ingressos gratuitos. Em 1955, quando o jornal *O Estado de S. Paulo* realizou a entrega dos prêmios “Saci” aos Melhores do Cinema e Teatro brasileiros em 1954, a comissão julgadora deu o Prêmio Especial de Teatro à EAD. A partir daí, não foram poucos os festivais de teatro que reuniam textos de um mesmo dramaturgo por todo o país, nacional ou estrangeiro.

Se festival passou a ser sinônimo de reverência a um autor dramático ou espaço de aprendizado e exercício para alunos, foi em São Paulo que a ideia chegou mais próxima do perfil que conhecemos hoje. Promovido pelo Clube de Teatro, sob a presidência de Nicolau Cinelli, com a colaboração da Federação Paulista de Amadores Teatrais

e prevendo acontecer anualmente a partir de então, com direito a prêmios aos melhores e júri composto por cinco membros indicados pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais - Seção de São Paulo, o I Festival Paulista de Teatro Amador aconteceu de 6 a 22 de novembro de 1954, dando o pontapé para a série de festivais artísticos com variadas atrações que surgiram em todos os cantos do Brasil¹.

O evento, cuja finalidade era “estretar as relações entre os grupos amadores teatrais, proporcionando-lhes a oportunidade de apresentar os resultados de seus trabalhos e de estudar e debater, em conjunto, os problemas do teatro amador” (NIMTZOVITCH, *Correio Paulistano*, 14 set. 1954, p. 07), ocupou o Teatro Colombo, cedido com isenção das taxas municipais pela Secretaria de Educação e Cultura de São Paulo, e com uma única peça sendo levada, excepcionalmente, no Teatro João Caetano. A iniciativa precedeu de poucos dias o I Congresso Paulista de Teatro Amador, que aconteceu de 25 a 28 de novembro daquele ano, no grande auditório do Museu de Arte Moderna, encerrando com a entrega do troféu “Arlequim” aos melhores do Festival.

No Congresso, participaram representantes dos grupos amadores e autoridades convidadas, com a programação dedicada a discutir “vários temas de grande interesse, tais como o conceito de teatro amador, as relações do teatro amador e profissional, o auxílio dos poderes públicos, o direito autoral e o teatro amador, o ensino do teatro no Brasil, o repertório do teatro amador, o teatro amador e a crítica, além de outros” (GARCIA, 2006, p. 243). Para concretizar financeiramente o Festival, já que não se contou com apoio nenhum neste sentido, foi promovido um concurso para a escolha da Rainha do Teatro Amador de 1954, cujos votos para as candidatas eram vendidos.

Qualquer equipe amadora pôde se inscrever no Festival, desde que filiada à Federação Paulista de Amadores Teatrais, com apenas um trabalho em drama ou comédia, de autor brasileiro ou estrangeiro (com apresentação no idioma nacional) e respeitando as restrições impostas pelo Departamento de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança Pública. Os critérios para a seleção levaram em conta o tempo de existência do grupo, o número de espetáculos já feitos, o repertório apresentado e as referências

da crítica escrita, dados que deviam constar anexados no formulário de inscrição, além de três cópias datilografadas ou impressas da peça a ser representada e a autorização dos pais ou responsáveis aos menores de 18 anos. Ninguém podia participar de dois grupos distintos na mesma categoria.

Os selecionados tiveram que pagar taxa de inscrição no valor de 1 mil cruzeiros, recebendo cem ingressos para venda “quase obrigatória” (a dez cruzeiros cada um), não sendo permitida qualquer tipo de remuneração. No entanto, a entrada para as atrações era franca. Com representação regional, participaram do I Festival Paulista de Teatro Amador 15 espetáculos, entre altos e baixos na qualidade. A maioria das obras era de autores estrangeiros, e apenas uma, entre os autores nacionais, direcionada ao público infantil: *A Menina das Nuvens*, do Grupo Experimental de Teatro, que inclusive recebeu Prêmio Especial pela direção e cenografia, ambas de Francisco Giachie. O Quadro 1 a seguir traz detalhes de toda a programação:

Ao final, 12 categorias distintas foram premiadas: Melhor Espetáculo (*D. Rosita*, da EAD), com o prêmio “Arlequim”, além de medalhas de prata e diplomas a cada integrante; Melhor Diretor, Atriz e Ator de Drama e de Comédia (sendo que os intérpretes ganharam bolsa de estudos para cursos na EAD), Melhor Coadjuvante Masculino e Feminina, Melhor Cenógrafo, Melhor Figurinista e aquele Prêmio Especial, cada qual com medalha de prata e diploma. A comissão julgadora foi composta pelos críticos Décio de Almeida Prado, Maria José de Carvalho, Athos Abramo, Guarani Edu Gallo e Oscar Nimitzovitch. O evento marcou tanto que, ao realizar retrospectiva do setor amadorístico paulistano, o crítico Clóvis Garcia (2006, p. 243) considerou o I Festival Paulista de Teatro Amador o fato mais importante do movimento teatral de 1954, “um marco no desenvolvimento da arte cênica entre nós”.

Com o sucesso da primeira edição do festival, em 1955, na segunda edição, o festival recebeu inscrição de 40 peças. E a partir da terceira edição, os espetáculos premiados realizaram temporada no Teatro Leopoldo Fróes, uma semana cada. [...] A FPAT [Federação Paulista de Teatro Amador], como órgão de coesão dos grupos amadores do estado de São Paulo, ajudou a fortalecer essa categoria de teatro e, principalmente, com o festival, deu-lhe

Quadro 1 – **I Festival Paulista de Teatro Amador** - De 6 a 22 de novembro de 1954, no Teatro Colombo e Teatro João Caetano (São Paulo/SP).*

Atração	Espectáculo	Autoria	Direção
Escola de Arte Dramática de São Paulo	<i>D. Rosita</i>	Federico García Lorca	Alfredo Mesquita
Grupo Teatral do Jardim América - Conf. das Famílias Cristãs	<i>O Homem e as Armas</i>	Bernard Shaw	Evaristo Ribeiro
Sociedade dos Artistas Independentes	<i>Antígone</i>	Jean Anouilh	Oswaldo Pisani
Teatro Escola do Clube A. Santista	<i>Uma Mulher Que Veio de Londres</i>	Munhoz Secca, trad. Joaquim d'Almada	Não divulgada
Grupo Teatral do Grêmio Politécnico	<i>Nossa Cidade</i>	Thorton Wilder	João E. Coelho Netto
Teatro Lotte Sievers	<i>Capricho Medieval</i>	Alejandro Casona (quatro farsas)	Sérgio Britto
Teatro Escola do SESI e Teatro da Amizade	<i>O Ouro Que Deus dá e Nos Braços de Morfeu</i>	Luiz Francisco Rebello e Hortência Rodrigues	Não divulgada
Grupo Teatral XI de Agosto	<i>Corrupção no Palácio da Justiça</i>	Ugo Betti	Evaristo Ribeiro
Clube de Teatro (elenco "A")	<i>O Coração Delator</i>	Edgar Allan Poe, adaptação Graça Mello	Vicente Acedo
Grupo de Teatro do Grêmio Caixa Econômica Federal	<i>Guerras do Alecrim e da Manjerona</i>	Antônio José da Silva, o Judeu	Osmar Rodrigues Cruz
Amadores Reunidos de Teatro	<i>O Fim</i>	Boris Fetchir	Boris Fetchir
Grupo Cênico da Associação dos Cabeleireiros de São Paulo	<i>Os Inimigos Não Mandam Flores</i>	Pedro Bloch	Luiz Sobrinho
Teatro Experimental do Negro de São Paulo	<i>O Santo e o Cavalo</i>	Augusto Boal	Geraldo Campos de Oliveira
Grupo Experimental de Teatro	<i>A Menina das Nuvens</i>	Lúcia Benedetti	Francisco Giachie

* O espetáculo *Corrupção no Palácio da Justiça*, com o Grupo Teatral XI de Agosto, foi o único excepcionalmente apresentado no Teatro João Caetano. Já a peça *Simbita e o Dragão*, de Lúcia Benedetti, pelo Grupo Teatral do Clube Infante-Juvenil I. L. Peretz, acabou cancelada de última hora.

evidência e fomento com as premiações, porque muitos grupos montavam suas peças voltadas para esse festival, entre outros que passaram a ser promovidos (ROSA, 2008, p. 31–32).

Nos mesmos moldes da primeira edição, o Festival Paulista de Teatro Amador seguiu anualmente, agora contando com os auspícios da Comissão Estadual de Teatro, até 1959, tudo indicando que foi interrompido, mudou de nome e só retomado em 1962. Além de ter contado com muitos talentos em início de carreira, a exemplo de Gianfrancesco Guarnieri, Miriam Mehler, Milton Andrade, Nelson Xavier, Francisco Cuoco, Yara Amaral, Oduvaldo Vianna Filho e Leônidas Hegenberg, o evento provou que o interesse pelo teatro não se limitava apenas à capital paulista, mas, também, se estendia a outros municípios como Ourinhos, Rio Claro e Marília, dando estímulo, inclusive, ainda naquela década de 1950, ao surgimento de outros festivais nas cidades de Santos, Sorocaba, Bauru, São José dos Campos e Campinas, inicialmente.

O BRASIL QUE SE VÊ

Ainda que delimitado a um momento específico, eventual, um festival pode passar como um (e) vento apenas, ou não, marcar profundamente aqueles que o prestigiaram e até modificar perspectivas e práticas a partir de então. Por isso é o momento oportuno de aprendizado e renovação de repertório, de se alargar fronteiras, onde se espera exercitar o olhar crítico, refletir prática e teoricamente, favorecer o estudo minucioso de cada elemento teatral, compartilhar processos de trabalho, experimentar-se nas aulas programadas, confraternizar com os seus - ainda que muitas vezes a competição não esteja de todo esquecida -, celebrar a diversidade, as diferenças, mas espaço também para difundir reivindicações, especialmente junto ao Poder Público.

Marcelo Bones (2017), mentor e um dos realizadores do Observatório dos Festivais, organização voltada para a pesquisa, informação e reflexão sobre os festivais de teatro no Brasil², além de destacar o papel fundamental desempenhado pelos mesmos na circulação de espetáculos, aponta outras ramificações consideráveis de todos eles, lembrando que são elos fundamentais na cadeia de circulação e fruição da produção teatral; espaços privilegiados de inovação e difusão de vanguarda artística; têm

forte capacidade de formação de profissionais técnicos e artísticos e cumprem função importante na formação de público e plateias, além do impacto econômico que causam na cadeia produtiva da cultura no território onde acontecem.

Mas naquele final da década de 1950 faltava, ainda, ao Brasil um festival de teatro de caráter nacional. Foi por iniciativa da atriz, diretora e empresária Dulcina de Moraes que o Rio de Janeiro serviu de sede para o I Festival de Amadores Nacionais, de 15 de janeiro a 12 de fevereiro de 1957, patrocinado pela instituição que ela criara, a Fundação Brasileira de Teatro (FBT), no Teatro Dulcina, com inscrições abertas para conjuntos de Norte a Sul do país. Ao justificar a existência da entidade e, conseqüentemente, a promoção daquele festival, uma de suas mais frutíferas ações, Dulcina de Moraes, que apreciava o idealismo dos amadores, segmento que para ela “ocupava o lugar das Escolas Dramáticas não existentes” (apud VIOTTI, 2000, p. 456), deu o seguinte depoimento:

Há, não só no Rio ou em São Paulo, mas pelo Brasil afora, um entusiasmo tão grande pelo teatro que até parece “moda”. Todo mundo quer fazer teatro. Em qualquer pequena cidade encontra-se um conjunto de amadores. Em face deste grande interesse pela arte da ribalta também por parte do público, impõe-se, neste momento, a organização (e com urgência) de uma entidade capaz de coligar todos aqueles que estiverem, de um modo ou de outro, trabalhando pelo teatro. Apoiados neste fenômeno é que fundamos a FBT (da qual sou presidente), e cuja finalidade principal é orientar principalmente os grupos amadores, dando a estes toda a assistência necessária para um perfeito desenvolvimento dos mesmos e divulgar a arte cênica em geral (MORAES apud VIOTTI, 2000, p. 454).

Em sua primeira e única edição, o evento foi pioneiro por reunir atrações de várias partes do Brasil, com a participação de conjuntos teatrais de 10 estados diferentes (Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul, Bahia, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Pará). Grupos confirmados de Santa Catarina, Maranhão e Amapá, estranhamente não chegaram a se apresentar. O Festival chamou atenção também pelo ineditismo de alguns dos textos nunca antes vistos na capital carioca, de dramaturgos estrangeiros até nacionais. O Quadro 2 a seguir contém detalhes da grade completa:

Com entrada sempre franca, no intuito de preparar novas plateias, a intenção era premiar os três melhores espetáculos com medalhas. O resultado foi mais do que satisfatório aos pernambucanos: a peça *A Compadecida*, texto do dramaturgo ainda quase desconhecido nacionalmente, Ariano Suassuna, pelo grupo Teatro Adolescente do Recife (dir. Clênio Wanderley), ganhou a Medalha de Ouro como Melhor Espetáculo do evento numa ovação unânime. A Medalha de Prata ficou com a Federação Baiana dos Teatros Amadores apresentando uma tragédia nordestina de outro pernambucano, *A Grande Estiagem*, de Isaac Gondim Filho (dir. Clênio Wanderley, consagrando-se duplamente). A Medalha de Bronze coube ao Teatro Rural do Estudante, de Campo Grande, área rural do Rio de Janeiro, com *A Almanjarra*, de Arthur Azevedo (dir. Mário de Almeida). A comissão julgadora era formada por mais de uma dúzia de membros, de críticos a professores de teatro.

Durante o evento, que festejou a vitória do autor nacional, vale notar, todos os 19 grupos participantes puderam aproveitar um Curso Intensivo de Teatro, totalmente gratuito, promovido pela Academia de Teatro da Fundação Brasileira de Teatro, com 4 horas de aulas diárias de interpretação (com as professoras Dulcina de Moraes e Henriette Morineau), dicção e imitação da voz (com Lília Nunes) e história do teatro (com os professores Junito de Souza Brandão e José Paulo Moreira da Fonseca), além de terem passagens viabilizadas e estadias pagas pela FBT. Paschoal Carlos Magno foi o homenageado do todo o certame.

Diante do sucesso do Festival, mesmo com algumas críticas ferinas à figura de Dulcina de Moraes, a Fundação Brasileira de Teatro cogitou a realização de um novo evento em 1958, de âmbito maior, sul-americano, mas ficou só no desejo. Por indicação de vários críticos, *A Compadecida*, que deu notoriedade internacional ao autor Ariano Suassuna a partir de então, foi repetida nos dias 13 e 14 de fevereiro de 1957, no mesmo palco do Teatro Dulcina, patrocinada pela Sociedade Teatro de Arte, com convites distribuídos aos seus sócios. O sucesso da peça fez ainda com que a Fundação Brasileira de Teatro garantisse novas apresentações do grupo ao público em geral, de 15 a 17 daquele mês. E, desde então, João Grilo e

Chicó passaram a ser conhecidos e levados à cena em todo o Brasil, com a peça ganhando versões, inclusive, no estrangeiro.

Da parte do “Norte” do país, como ainda era chamada a região que hoje são o Nordeste e Norte brasileiros, o pioneiro festival de teatro aconteceu dois anos antes, na cidade do Natal, no Rio Grande do Norte, quando o teatrólogo Meira Pires, então diretor do Teatro Carlos Gomes (hoje Teatro Alberto Maranhão), resolveu encarar a realização do competitivo I Festival Nortista de Teatro Amador, de 10 a 18 de setembro de 1955, com uma semana bem movimentada de peças do Rio Grande do Norte, Ceará, Alagoas, Bahia, Paraíba e Pernambuco, além de palestras e mesas-redondas sobre os vários problemas que afligiam os amadores teatrais nordestinos naquele momento (nem tão diferentes dos tempos de hoje). Entre os temas discutidos, o ensaiador categorizado, a posição do Serviço Nacional de Teatro, as peças nacionais e estrangeiras, impostos e taxas, as bibliotecas especializadas e o intercâmbio artístico.

Das palestras programadas, Isaac Gondim Filho abordou o “Teatro no Nordeste”; o antropólogo Câmara Cascudo falou sobre “O gesto no teatro”; Valdemar de Oliveira tratou do “Teatro escolar”; e o cônsul Carlos Lamas trouxe dados do “Teatro no Chile”. Quanto aos espetáculos, somente com obras adultas, o Prêmio de Melhor Conjunto, em caráter *hors concours*, foi para o Teatro de Amadores de Pernambuco, com *Está lá Fora um Inspetor*, de J. B. Priestley (dir. Valdemar de Oliveira); a Medalha de Prata de Melhor Direção para Willy Keller, por *Os Inimigos Não Mandam Flores*, de Pedro Bloch, pelo Teatro de Amadores de Maceió; e a Medalha de Ouro de Melhor Direção ficou com Alfredo de Oliveira, por sua condução em *Massacre*, de Emmanuel Roblès, com o Teatro de Cultura da Bahia, entre outros destaques. O Quadro 3 a seguir revela a programação completa do evento:

Da parte da imprensa - a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (ACTP), entidade recifense que reunia jornalistas que se dedicavam a escrever sobre o teatro, foi representada por vários associados, assim como a *Gazeta de Alagoas*, que enviou o repórter Luiz Guttemberg -, começou ali a cobertura dos festivais teatrais.

Quadro 2 – **I Festival de Amadores Nacionais** - De 15 de janeiro a 12 de fevereiro de 1957, no Teatro Dulcina (Rio de Janeiro/RJ)*

Atração	Espectáculo	Autoria	Direção
Teatro Adolescente do Recife, do Recife/PE	<i>A Compadecida</i>	Ariano Suassuna	Clênio Wanderley
Fed. Baiana dos Teatros Amadores, de Salvador/BA	<i>A Grande Estiagem</i>	Isaac Gondim Filho	Clênio Wanderley
Teatro Rural do Estudante, de Campo Grande, área rural do Rio de Janeiro/RJ	<i>A Almanjarra</i>	Arthur Azevedo	Mário de Almeida
Teatro Operário do SESI, de Belo Horizonte/MG	<i>O Noviço</i>	Martins Pena	João Ceschiatti
Grupo dos 16, de Porto Alegre/RS	<i>Iaiá Boneca</i>	Ernani Fornari	Reynaldo Ivo Daudt
Dep. de Teatro da Associação Atlética Matarazzo, de São Paulo/SP	<i>Uma Casa de Bonecas</i>	Henrik Ibsen	Vicente Eduardo Scrivano
Os Intérpretes, do Rio de Janeiro/RJ	<i>Mortos Sem Sepultura</i>	Jean-Paul Sartre	Isaac Bardavid
Grupo Cênico dos Ex-Alunos do Colégio Dom Bosco, de Belém/PA	<i>Os Mortos Voltam</i>	Hercílio Renóglío	Paulo de Almeida Brasil
Os Novos, de Belém/PA	<i>No Poço do Falcão</i>	W. B. Yeats	Margarida Schivazappa
Teatro de Amadores de Sergipe, de Aracaju/SE	<i>Ladra</i>	Silvino Lopes	João Costa
Teatro Universitário, da União Estadual de Estudantes, de Porto Alegre/RS	<i>À Margem da Vida</i>	Tennessee Williams	Antônio Abujamra
Teatro do Estudante do Paraná, de Curitiba/PR	<i>Uma Autora em Busca de Personagens</i>	Didi Fonseca	Armando Maranhão
Teatro de Cultura da Bahia, de Salvador/BA	<i>O Sorriso de Gioconda</i>	Aldous Huxley	Alfredo de Oliveira
Teatro da Mocidade, de São Paulo/SP	<i>A Mão do Macaco e Alô, ó de Fora</i>	W. W. Jacobs e William Saroyan	Egídio Eccio

Teatro de Amadores de Sergipe, de Aracaju/SE	<i>Ladra</i>	Silvino Lopes	João Costa
Teatro Universitário, da União Estadual de Estudantes, de Porto Alegre/RS	<i>À Margem da Vida</i>	Tennessee Williams	Antônio Abujamra
Teatro do Estudante do Paraná, de Curitiba/PR	<i>Uma Autora em Busca de Personagens</i>	Didi Fonseca	Armando Maranhão
Teatro de Cultura da Bahia, de Salvador/BA	<i>O Sorriso de Gioconda</i>	Aldous Huxley	Alfredo de Oliveira
Teatro da Mocidade, de São Paulo/SP	<i>A Mão do Macaco e Alô, ó de Fora</i>	W. W. Jacobs e William Saroyan	Egídio Eccio

*Ainda que constem no programa do Festival, não se apresentaram os grupos Teatro Catarinense de Comédia, Teatro de Cultura do Maranhão, Teatro do Estudante do Amapá e o conjunto Comédia, do estado do Rio de Janeiro.

** O grupo Clube de Teatro tinha se inscrito com a peça *Vá Com Deus*, de John Murray e Allen Boretz (dir. Gert Meyer), mas acabou trocando de espetáculo, o que foi permitido pela coordenação do evento.

Isaac Gondim Filho, para sua coluna do *Diário de Pernambuco*, por exemplo, escreveu dez crônicas diferentes, detalhando as peças e culminando ainda com dois outros textos avaliativos do evento. Independente de críticas surgidas, o I Festival Nortista de Teatro Amador foi um sucesso e os participantes se reuniram para deliberar que conclusões o certame trazia, solicitando o apoio necessário para a continuidade da atividade teatral no Nordeste por parte do poder público, da imprensa e da sociedade em geral.

E já que um festival de teatro é também espaço para difundir reivindicações, especialmente junto aos Governos, Valdemar de Oliveira, o crítico de artes W., em dura escrita no *Jornal do Commercio* (25 set. 1955, p. 6), não poupou o SNT, “de pé firme contra tudo quanto cheira a amador”, pelo total descaso que dava ao que acontecia no teatro para além do Rio de Janeiro. Afirmou ele que a instituição federal tinha negado toda assistência financeira, moral ou técnica ao Festival e que nem mesmo o seu diretor, o jornalista integralista Adonias Aguiar Filho, havia dado o ar da graça no evento:

O Serviço Nacional de Teatro fez questão de consagrar-se, ostensivamente, Serviço *Carioca*

de Teatro [grifo meu]. Não deu bola. Seria até o caso de pensar-se num Serviço Nortista de Teatro, a funcionar no Recife, com verbas fornecidas pelos governos estaduais do Norte, e destinado a amparar o que desamparadamente vive de toda a atenção e de todo o interesse dos poderes públicos federais. Mas, vive, sobrevive e triunfa, é o que temos a dizer a esses gordos senhores: sem eles ou contra eles (W. [Valdemar de Oliveira], *Jornal do Commercio*, 25 set. 1955, p. 06).

Medeiros Cavalcanti, outro combativo jornalista, aprovou a ideia e reforçou no *Jornal do Commercio* (27 set. 1955, p. 06) que o I Festival Nortista de Teatro Amador tinha ousado “ir para diante sem o auxílio do birôzinho carioca. Foi uma realidade tangível, proveitosa, única na história do Teatro Brasileiro”, isto se levarmos em conta ser este o primeiro festival que conseguiu agregar agentes culturais de vários estados brasileiros. Na mesma resenha, ele defendeu também um “Serviço Nortista de Teatro”, mesmo que a medida implicasse numa separação ou parecesse um excesso regional. “Mas o fato é que de há muito estamos cindidos e quanto a regionalismos, o nosso tem sido sempre ignorado e até ridicularizado!”, justificou.

Quadro 3 – I Festival Nortista de Teatro Amador - De 10 a 18 de setembro de 1955, no Teatro Carlos Gomes [hoje Teatro Alberto Maranhão] (Natal/RN)

Atração	Espectáculo	Autoria	Direção
Teatro do Estudante da Associação Potiguar de Estudantes, do Natal/RN	<i>Além do Horizonte</i>	Eugene O'Neill	José Maria Guilherme
Teatro de Cultura da Bahia, de Salvador/BA	<i>Massacre</i>	Emmanuel Roblès	Alfredo de Oliveira
Teatro do Estudante da Paraíba, de João Pessoa/PB	<i>Festim Diabólico</i>	Patrick Hamilton	Joel Pontes
Teatro de Amadores de Maceió, de Maceió/AL	<i>Os Inimigos Não Mandam Flores</i>	Pedro Bloch	Willy Keller
Teatro de Amadores de Natal, do Natal/RN	<i>A Grande Estiagem</i>	Isaac Gondim Filho	Sandoval Wanderley
Grêmio Dramático Familiar da Bahia, de Salvador/BA	<i>Almas Que Sofrem</i>	Weldron Americano da Costa	Weldron Americano da Costa
Teatro Escola do Ceará, de Fortaleza/CE	<i>Os Deserdados</i>	Eduardo Campos	Nadir Saboya
Teatro de Amadores de Pernambuco, do Recife/PE	<i>Está lá Fora um Inspetor</i>	J. B. Priestley	Valdemar de Oliveira
Teatro Escola do Ceará, de Fortaleza/CE	<i>A Via Sacra*</i>	Henri Ghéon	Nadir Saboya

* Espectáculo integrado como “programa extra” do Festival, excepcionalmente apresentado no Ginásio Sílvio Pedrosa. O Pequeno Teatro do Nordeste, do Recife, foi o único grupo convidado ausente.

Para piorar tamanho desgosto com o SNT, dois dias após sua crítica ferrenha, Valdemar de Oliveira, ainda sob a inicial W., divulgou o resultado dos conjuntos contemplados com subvenção pela entidade em 1955. “Foram excluídos todos os grupos amadoristas, salvo quatro ou cinco que consta não cobrarem ingressos”, foi o que revelou no *Jornal do Commercio* (27 set. 1955, p. 06). Entre os aprovados estavam companhias como as de Bibi Ferreira (100 mil cruzeiros),

Barreto Júnior (do Recife e de perfil profissional), Ítalo Cúrcio (cada qual com 35 mil cruzeiros) e Raul Levy–Nair Ferreira (30 mil cruzeiros). Talvez pelas inúmeras bordoadas, o Serviço Nacional de Teatro acabou sendo um dos patrocinadores do II Festival Nortista de Teatro Amador, que ocupou o Teatro de Santa Isabel, na capital pernambucana, de 12 a 21 de outubro de 1956, com representações de Fortaleza, Natal, João Pessoa, Recife, Maceió e Salvador.

Somente três anos depois, de 16 a 24 de janeiro de 1959, no Teatro Deodoro, em Maceió, aconteceu o III Festival Nortista de Teatro Amador, com delegações e espetáculos do Ceará, Sergipe, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas e Pernambuco. E, em janeiro de 1961, na cidade de Salvador, na Bahia, deu-se a diminuta programação da quarta e última edição do Festival, já desorganizado e com muitos problemas a resolver. Apenas as peças *A Hora Marcada*, de Isaac Gondim Filho, dirigida pelo autor e representada pelo Teatro de Cultura da Bahia; *O Vestido da Estrela Flor*, texto e direção de Antonieta Bispo, com o Teatro Espírita da Bahia; e *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (dir. Hermilo Borba Filho), aconteceram, com esta última fazendo grande esforço para chegar até lá.

Fatores variados como as distâncias a enfrentar, a falta de apoio financeiro nos seus lugares de origem e a desarticulação entre os próprios estados, fizeram com que o Festival Nortista de Teatro Amador, infelizmente, desaparecesse. Mas um dos seus frutos, que deu novas esperanças ao setor amadorista, foi a indicação do teatrólogo Meira Pires para diretor do Serviço Nacional de Teatro, algo que aconteceu no ano de 1967, mesmo que por um período curto de tempo, somente até 1968. No entanto, não se pôde fazer muito com o orçamento tão pequeno e o próprio Meira Pires reclamou da “falta de sensibilidade das autoridades para os problemas culturais” e lamentou que a verba disponível não iria refletir as necessidades de desenvolvimento do SNT: “Este somente poderá ser considerado um órgão atuante se forem entregues recursos que permitam a execução do Plano Nacional de Popularização do Teatro” (apud CASTRO, *Correio da Manhã*, 26 ago. 1967, p. 07).

ENCONTROS E INTERCÂMBIO

Ainda no objetivo de revelar os primeiros festivais de teatro que aconteceram no nosso país, nenhum ganhou mais projeção que o Festival Nacional de Teatros de Estudantes, sonho acalentado por Paschoal Carlos Magno - sempre ele - que chegou a sete edições, movimentando as cidades-sedes do Recife (1ª edição/1958), Santos (2ª/1959), Brasília (3ª/1960), Porto Alegre (4ª/1962), Rio de Janeiro (5ª/1968) e Aldeia de Arcozelo, no município carioca de Paty do Alferes (6ª/1971 e

7ª/1975), em encontros que fortaleceram a união e o intercâmbio dos fazedores de teatro amador e permitiram a expansão deste campo com o desdobramento de inúmeras outras experiências, inclusive junto ao Estado³.

O I Festival Nacional de Teatros de Estudantes aconteceu de 19 a 29 de julho de 1958, no Recife, recebendo mais de 700 artistas amadores de todo o país (inicialmente foram divulgados 26 conjuntos teatrais de 14 estados da Federação, mas alguns cancelaram sua participação), numa iniciativa de Paschoal Carlos Magno com apoio da Presidência da República, do Ministério da Educação e Cultura, da Reitoria da Universidade de Pernambuco e da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (ACTP). O evento, sempre com entrada franca, deveria ser inaugurado pelo presidente Juscelino Kubitschek, mas quem o representou foi o ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado, atrasado na abertura oficial por problemas no avião que o transportava.

Na programação, espetáculos a serem vistos nos teatros de Santa Isabel e do Derby, com sessões diárias às 16 e 21 horas, além de entrega de diversos prêmios, uma “Ceia dos Personagens” (ocorrida na residência do casal Enrique Martinez, cônsul da Espanha, em substituição a um projetado baile); conferências, debates, cursos e dois inéditos julgamentos de personagens, os primeiros do gênero ocorridos no país, de “Hamlet” e “Otelo”, ambos absolvidos e vividos respectivamente pelos atores Sérgio Cardoso e Paulo Autran, na Faculdade de Direito do Recife. O júri foi formado por intelectuais e a acusação e a defesa feitas por criminalistas nacionalmente conhecidos.

A divulgação do Festival para toda a cidade, no entanto, deixou a desejar, segundo críticas iniciais na imprensa, apesar da dispensa de ponto para os servidores públicos federais e autárquicos, seguindo ato do presidente da República publicado no Diário Oficial. A abertura contou com um coral de 110 vozes, fruto do 1º Curso Nacional de Música Sacra. Dos espetáculos participantes, uma maioria absoluta de criações nacionais. O encerramento se deu com sessão especial de *Seis Personagens à Procura de Autor*, de Luigi Pirandello (dir. Hermilo Borba Filho), pelo Teatro de Amadores de Pernambuco. Detalhes completos da programação no Quadro 4 a seguir:

Quadro 4 – **I Festival Nacional de Teatros de Estudantes** - De 19 a 29 de julho de 1958, no Teatro de Santa Isabel e Teatro do Derby (Recife/PE), entre outros espaços*

Atração	Espectáculo	Autoria	Direção
Norte Teatro Escola do Pará, de Belém/PA	<i>Morte e Vida Severina</i>	João Cabral de Melo Neto	Maria Sylvania Nunes
Agremiação Goiana de Teatro, de Goiânia/GO	<i>A Canção Dentro do Pão</i>	Raymundo Magalhães Júnior	Otávio Arantes
Teatro Rural do Estudante, de Campo Grande, área rural do Rio de Janeiro/RJ	<i>Zé do Pato</i>	Elza Pinho Osborne	B. de Paiva
Teatro do Estudante de Sergipe, de Aracaju/SE	<i>Escola de Ladrões</i>	Severino Uchôa	Severino Uchôa
Conservatório Nacional de Teatro, do Rio de Janeiro/RJ	<i>Deus Lhe Pague</i>	Joracy Camargo	Orlando Macedo
Teatro Universitário Cultural do Brasil, do Rio de Janeiro/RJ	<i>A Beata Maria do Egito</i>	Rachel de Queiroz	Orlando Macedo
Teatro do Estudante da Paraíba, de João Pessoa/PB	<i>Auto de João da Cruz</i>	Ariano Suassuna	Clênio Wanderley
Teatro Adolescente do Recife, do Recife/PE	<i>O Casamento Suspeitoso</i>	Ariano Suassuna	Clênio Wanderley
Escola de Arte Dramática, de São Paulo/SP	<i>Teatro Cômico</i>	Goldoni	Olga Navarro
Teatro Universitário de Pernambuco, do Recife/PE	<i>Medéia</i>	Adaptação de Robinson Jeffers a partir da obra de Eurípedes	Graça Mello
Escola do Teatro Duse, do Rio de Janeiro/RJ	<i>A Descoberta do Novo Mundo</i>	Morvan Lebesque, inspirado em Lope de Vega	Luís de Lima
Teatro do Estudante do Paraná, de Curitiba/PR	<i>Fora da Barra</i>	Sutton Vanne	Aristides Teixeira
Teatro do Instituto Tecnológico de Aeronáutica, de São José dos Campos/SP	<i>Os Cegos, Um Pedido de Casamento e Hiperbeloide</i>	Michel de Ghelderode, Anton Tchekhov e a dupla João Bosco de Siqueira e Luiz Sérgio Sampaio	Respectivamente, Luiz Sérgio Sampaio, A. Bittencourt e a dupla João Bosco Siqueira e Luiz Sérgio Sampaio

Escola Dramática Martins Penna, do Rio de Janeiro/RJ	<i>George Dandin</i>	Molière	Maria Paula Monteiro de Barros
Teatro Universitário, da União Estadual de Estudantes, de Porto Alegre/RS	<i>A Cantora Careca e O Macaco da Vizinha</i>	Eugène Ionesco e Joaquim Manuel de Macedo	Respectivamente, Antônio Abujamra e Mário de Almeida
Grupo 57, do Rio de Janeiro/RJ	<i>Os Espectros</i>	Henrik Ibsen	Garcia Xavier
Teatro da Hebraica, do Rio de Janeiro/RJ	<i>A História do Mágico de Oz</i>	José Valuzzi	Jorge Levy
Teatro de Amadores de Pernambuco, do Recife/PE	<i>Seis Personagens à Procura de Autor</i>	Luigi Pirandello	Hermilo Borba Filho

* Foram canceladas as participações dos grupos Teatro da Faculdade de Direito de Mato Grosso, Teatro do Estudante do Piauí, Teatro Universitário do Ceará, Teatro do Centro XI de Agosto, da Faculdade de Direito de São Paulo; Teatro Experimental do Estudante do Maranhão, Teatro Experimental de Comédia de Araraquara, Teatro da Universidade de Minas Gerais e Teatro de Vagalume, do Rio de Janeiro. No entanto, há registro de integrantes de alguns destes conjuntos como espectadores do Festival. Houve ainda apresentação do Coral Falado do Teatro da Universidade de São Paulo (dir. Ruy Affonso).

Das atividades formativas, foram programadas conferências-aulas com Luís de Lima, com o tema “A pantomima e a mímica”, e Willy Keller, “A representação no teatro grego”, e palestras de Enrique Martinez Lopez, sobre o repertório dramático espanhol, e de Joel Pontes abordando a obra de Machado de Assis. Outras palestras puderam ser ministradas por professores da Universidade do Recife e do Teatro Duse, nomes como Hermilo Borba Filho e Luiza Barreto Leite, além de Valdemar de Oliveira. O prêmio destinado ao Melhor Diretor era uma viagem de ida e volta à Europa com direito a bolsa de estudos. Cenas de grande entusiasmo aconteceram quando foram anunciados, no Teatro de Santa Isabel, os premiados do Festival, cujo julgamento foi feito pelos próprios grupos que designaram, cada um, três dos seus componentes para compor o grande júri.

Divididos por região, o Melhor Espetáculo do Norte foi *Morte e Vida Severina*, do Norte Teatro Escola do Pará, que também levou o prêmio de Melhor Autor Brasileiro para João Cabral de Melo Neto. O Melhor Espetáculo do Sul foi a dobradinha *O Macaco da Vizinha* e *A Cantora Careca* (dando o

título de 2º Melhor Diretor Amador para Antônio Abujamra) pelo Teatro Universitário, de Porto Alegre; e o Melhor Espetáculo do Centro foi *Zé do Pato*, de Elza Pinho Osborne, pelo Teatro Rural do Estudante, de Campo Grande (RJ), com B. de Paiva como Melhor Diretor Amador, ele e Abujamra ganhando viagem de ida e volta à Europa, com bolsa de estudo. Já o Melhor Diretor Profissional foi Olga Navarro, pela peça *Teatro Cômico*, de Goldoni, pela Escola de Arte Dramática, de São Paulo. Entre os Melhores Intérpretes, nomes como Carlos Miranda, Rogério Fróes, Amélia Bittencourt e Margarida Cardoso.

Segundo matéria de avaliação no *Jornal do Commercio*, Paschoal Carlos Magno encerrou a solenidade dizendo que “o festival fora mais uma demonstração de interesse e entusiasmo que os estudantes dedicam ao teatro, congratulando-se também com a ordem e disciplina que imperou em toda a sua realização” (TERMINOU..., *Jornal do Commercio*, 30 jul. 1958, p. 14). O cronista interino da coluna Teatro (José Maria Marques) intitulou o evento como o “marco da maior festa de confraternização entre jovens amadores teatrais do Brasil” (INTERINO, *Jornal do Commercio*, 30

jul. 1958, p. 14); enquanto Medeiros Cavalcanti, o titular da seção, que estava em viagem e não participou do Festival, tentou resumir o que aconteceu: “Soube que esteve bonito. Os conjuntos visitantes deram duro. Houve altos e baixos. O povo afluíu aos teatros. Filas. Confusões. Desordem. Vaia em polfítico inábil que tentou aproveitar o clima artístico para ‘acontecer’ [o candidato a governador, Jarbas Maranhão]. Erros. Superlotações. E paraquedistas” (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 31 jul. 1958, p. 19).

Realmente uma série de problemas foi enfrentada, com as duas casas de espetáculos abarrotadas de espectadores, para além do permitido. E teve até protesto de participantes pela dificuldade de ver as apresentações. Ensaíou-se até uma vaia a Paschoal Carlos Magno. O público comum e a estudantada também não estavam satisfeitos. Somente no quarto dia do Festival a situação foi normalizada, com a distribuição de senhas, sujeitas ao necessário crivo: prioridade aos participantes do evento e aos estudantes portadores de carteira. Por conta do ingresso franqueado, enormes “enchentes de gente” foram registradas, principalmente no Teatro de Santa Isabel. Na imprensa, Valdemar de Oliveira aproveitou a ocasião e lembrou novamente sua maior queixa, a ausência de outras casas de espetáculos necessárias ao Recife, apontando, inclusive, que a Prefeitura poderia desapropriar o Teatro do Parque, fazendo voltá-lo de cinema a teatro, algo que realmente aconteceu no ano seguinte.

Assim que o evento chegou ao fim, o Curso de Arte Dramática da Escola de Belas Artes patrocinou, por mais cinco noites seguidas, palestras, conferência e espetáculos com o professor Alfredo Mesquita e o elenco da EAD. A iniciativa pretendia ampliar o intercâmbio artístico entre os dois centros de ensino. Para oferecer um espetáculo às crianças do Recife, a empresa *Jornal do Commercio* contratou *A História do Mágico de Oz*, do Teatro da Hebraica, realização da colônia israelita do Rio de Janeiro (dir. Jorge Levy), para nova sessão no dia 30 de julho de 1958, às 10 horas, no Teatro de Santa Isabel. E, atendendo a pedidos, a peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, com partitura musical de Waldemar Henrique e atuação do Norte Teatro Escola do Pará, considerado o melhor conjunto do Norte e que deu à Maria Sylvia Nunes o 3º lugar de Melhor Diretora, também ganhou nova sessão naquela

noite, sob patrocínio da Associação Brasileira de Escritores, Seção de Pernambuco.

O crítico Sábado Magaldi, vindo especialmente de São Paulo para cobrir o I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, fez uma longa apreciação sobre os resultados do evento. Sem deixar de apontar contradições que precisavam ser repensadas, ele registrou que nunca tinha visto “teatro tão vivo e contagiante de vigor como na festa estudantil do Recife”, surpreso por encontrar algumas das melhores montagens de cantos extremos do Brasil, e que “O velho e sempre atual conceito do teatro como expressão da vida coletiva encontrou no certame uma de suas manifestações mais autênticas” (MAGALDI, *Jornal do Commercio*, 17 ago. 1958, p. 6). E concluiu por lembrar:

Os resultados de um Festival só aparecem com o tempo e seria prematuro atribuir ao certame do Recife, desde já, uma importância que somente nos próximos anos se deve caracterizar. [...] Para a cidade do Recife, o Festival foi uma “promoção” do teatro absolutamente inédita que os conjuntos amadores locais precisam explorar, visando maior proveito da continuidade do seu trabalho (MAGALDI, *Jornal do Commercio*, 17 ago. 1958, p. 6).

Esse final da década de 1950 é realmente um período crescente de festivais de teatro no Brasil, tanto que em abril de 1958 foi criado o I Festival de Teatro Infantil, no Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano, através do Serviço Nacional de Teatro, e que premiou Lígia Nunes como autora de *O Bobo Bobão*. O evento teve edições até 1961. Já em outubro de 1958 aconteceu o I Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, no Teatro Nacional de Comédia, no Rio de Janeiro, numa promoção também do SNT, assim como o I Congresso Brasileiro de Teatro de Bonecos, no auditório do Ministério da Educação. Do “Norte”, não foram poucas as tentativas de organização de festivais, todos no sonho de continuidade, e alguns até que conseguiram⁴.

Como o recorte temporal aqui ofertado dá atenção aos primeiros festivais de teatro no país, listo no próximo Quadro 5 alguns dos que puderam ser concretizados especificamente no Nordeste, o meu lugar de origem, até o final dos anos 1960 - com ausências, é claro, e agradeço a contribuição de novas informações (houve uma explosão deles na década seguinte) -, além de outros eventos que, não sendo intitulados festivais, aconteceram no mesmo perfil, todos de fundamental importância

Quadro 5 – Outros festivais de teatro ou eventos no mesmo perfil realizados no Nordeste entre as décadas de 1950 e 1960

I Festival de Teatro Amador da Bahia	1956 - Salvador/BA, com sequência de edições até 1959
<i>I Festival de Teatro Matuto do Cariri</i>	<i>1958 - Crato/CE, com nova edição em 1959 e sequência indefinida</i>
<i>I Congresso Brasileiro de Teatro Amador</i>	<i>1958 - Natal/RN</i>
I Festival de Arte Dramática da Paraíba	1958 - João Pessoa/PB, com sequência de edições indefinida
<i>I Festival do Teatro Cruzeiro da Vitória</i>	<i>1960 - Salvador/BA, com novas edições de 1962 a 1964</i>
<i>I Festival Nortista de Amadores do Autor Teatral Brasileiro</i>	<i>1960 - Natal/RN</i>
I Semana de Teatro da Paraíba	1961 - João Pessoa/PB, com sequência de edições até 1969
<i>I Festival de Teatro do Recife</i>	<i>1961 - Recife/PE</i>
<i>I Semana do Teatro Universitário de Pernambuco</i>	<i>1962 - Recife/PE</i>
I Festival Nordestino de Teatros de Estudantes	1962 - Caruaru/PE
<i>I Encontro de Diretores de Teatros do Norte-Nordeste</i>	<i>1962 - Natal/RN</i>
<i>I Festival de Artes de Penedo</i>	<i>1963 - Penedo/AL, com sequência de edições indefinida</i>
<i>I Festival Universitário de Teatro e Arte Popular</i>	<i>1963 - Maceió/AL, com sequência de edições indefinida</i>
<i>I Festival de Teatro Infantil de Pernambuco</i>	<i>1963 - Recife/PE</i>
<i>Festival Martins Pena de Teatro Amador</i>	<i>1965 - Recife/PE, Maceió/AL e outras capitais do país, incentivado pelo SNT</i>

I Festival de Teatro de Pernambuco

1967 - Recife/PE

I Festival de Teatro do Nordeste

1969 - Recife/PE

I Semana de Teatro

1969 - Campina Grande/PB, com sequência de edições indefinida

*Muitos outros festivais surgiram no Nordeste, inclusive nos estados do Maranhão, Piauí e Sergipe, assim como em todo o restante do país, a partir da década de 1970, especialmente pelo impulso das federações estaduais e nacional (posteriormente, confederação) de teatro amador e movimento universitário.

como exemplos da sociabilidade dos fazedores teatrais na luta por sua arte no Brasil. E a cada novo encontro de prestígio ao segmento, o contato mais direto e constante com os públicos, gerando o imprescindível interesse renovado pelo palco.

NOTAS

01. Diferente do que dá a entender Fernando Peixoto (1993, p. 105) quando afirmou que a Federação Riograndense de Amadores Teatrais (FRAT) - de fato, a primeira que surgiu no Brasil, em 1948, sendo posteriormente fundadas as de São Paulo (1952) e da Bahia (1954) - "passou a organizar festivais com concurso todos os anos", relatando, inclusive, títulos de campeão concedidos ao Grupo dos 16, de Porto Alegre, nos anos de 1950 a 1952, ou seja, parecendo que o primeiro festival de teatro do país tenha ocorrido em terra gaúcha, no início daquela década, este dado não procede, pois somente em 1959 concretizou-se o I Festival Gaúcho de Amadores Teatrais por aquela entidade, com edições até 1961. Fernando Peixoto refere-se, na verdade, não a um festival, mas ao Concurso de Amadores Teatrais promovido anualmente por aquela Federação. O curioso é que o secretário da FRAT, Maximiliano Weissheimer, garantiu que um primeiro festival de teatro amador tinha sido realizado "nos dias 8 a 17 de agosto de 1953 [ou seja, antes do I Festival Paulista de Teatro Amador], com a encenação dos originais *O Diabo Enlouqueceu*, *Bruxa de Pano*, *Bodas de Prata* e *Não há Mais Nuvens no Céu*, este do escritor gaúcho Bolívar Fontoura. O festival teve o alto e exclusivo

patrocínio do Serviço Social do Comércio e foi supervisionado pela Federação Riograndense de Amadores Teatrais (FRAT)" (apud PEIXOTO, 1993, p. 69). O evento citado foi intitulado I Semana do Teatro Amador, sem a alcunha de festival, mas de mostra com aqueles quatro espetáculos locais, respectivamente do Grupo dos 16, Grupo Cênico São João, Corpo Cênico São Geraldo e Teatro Cinco de Setembro, todos apresentados no Teatro São Pedro e com entrada franca. Fica o registro, então.

02. Lançado em 2014, o Observatório dos Festivais é promotor de cursos e colaborador de eventos voltados ao tema. Através do site www.festivais.com.br apresenta os principais encontros no Brasil, com datas de realização e contatos, além de publicar artigos, notícias e resenhas. Junto ao Ministério da Cultura/FUNARTE, colabora no processo de construção de uma Política Nacional das Artes com foco na discussão das políticas públicas para os festivais e sua sustentabilidade, articulação de onde surgiu, informalmente, a Rede de Festivais, composta hoje por dezenas de festivais de todo o país, com destaque ao Núcleo dos Festivais Internacionais de Artes Cênicas do Brasil, cuja origem é de 2003.

03. Pela ausência de mais espaço neste artigo, fica impossível elencar maiores detalhes (ver a respeito o dossiê "Os festivais de teatro amador no Brasil", organizado por Aldomar Conrado e incluído em *O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética*, publicação do Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, edição 2001/2002, p. 225-335), mas aqui vou me ater ao festival

que daqueles deu o pontapé a tão importante iniciativa, servindo de exemplo a muitas outras programações Brasil afora.

04. São exemplos de festivais no Norte do Brasil daquela época: o Festival de Teatro Infantil e o Festival da Cultura. O primeiro ocorreu na cidade de Manaus por duas edições, em 1965 e 1966, numa ação do diretor teatral, dramaturgo e produtor Alfredo Fernandes quando esteve na direção do Teatro Amazonas. Com apoio do Governo do Estado, somente peças dele foram exibidas, *Lágrimas de Brinquedo*, *A Bruxa de Louça* e *Um Brinquedo Atrás da Porta* na primeira versão, e estas mesmas, além de *Dois Anjinhos de Castigo*, *Um Brinquedo Igual a Gente* e *Bonecas da Mesma Cor*, na segunda e última, também com promessas de chegar às cidades de Parintins e Itacoatiara. Já o Festival da Cultura, que incluía programação teatral adulta e infantil competitiva naquela mesma casa de espetáculos, numa promoção da Fundação Cultural do Amazonas, teve edições de 1967 até 1970. Mais detalhes podem ser lidos em duas publicações da dupla Selda Vale e Ediney Azancoth: *Cenário de Memórias - Movimento Teatral em Manaus (1944-1968)*. Manaus: Editora Valer: Governo do Estado do Amazonas, 2001. p. 341-361; e *TESC - Nos Bastidores da Lenda*. Manaus: Editora Valer: SESC, 2009. p. 31-53.

REFERÊNCIAS

BONES, Marcelo. Um olhar sobre os festivais. In: **Catálogo Palco Giratório - Circuito Nacional 2017**. Rio de Janeiro: SESC (Serviço Social do Comércio): Departamento Nacional, 2017. p. 22.

CASTRO, Luiz Inácio F. de. Empresários veem crise no teatro. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 26 ago. 1967. 1º Caderno. p. 7.

CAVALCANTI, Medeiros. Desserviço. **Jornal do Commercio**. Recife, 27 set. 1955. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.

CAVALCANTI, Medeiros. O interino. **Jornal do Commercio**. Recife, 31 jul. 1958. Artes e Artistas/Teatro. p. 19.

CONRADO, Aldomar (org.). Dossiê: Os festivais de teatro amador no Brasil. In: **O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Rio de Janeiro:

Departamento de Teoria do Teatro: Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Anos 9/10. Nº 10 e 11. Edição 2001/2002. p. 225-335.

FONTANA, Fabiana Siqueira. **O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

GARCIA, Clóvis. **Os Caminhos do Teatro Paulista**: um panorama registrado em críticas - O Cruzeiro (1951-1958), A Nação (1963-1964). São Paulo: Prêmio Editorial Ltda., 2006. p. 243.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. p. 61.

INTERINO [José Maria Marques]. As últimas notas. **Jornal do Commercio**. Recife, 30 jul. 1958. Artes e Artistas/Teatro. p. 14.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro Amador**: radiografia de uma realidade. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 11.

MAGALDI, Sábado. O festival do Recife. **Jornal do Commercio**. Recife, 17 ago. 1958. Segundo Caderno/Arte. p. 6.

METZLER, Marta. **O Teatro da Natureza**: história e ideias. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MOLINA, Diego. **Teatro Duse**: o primeiro teatro-laboratório do Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2015. p. 107-108.

NIMTZOVITCH, Oscar. O regulamento... do "Festival Paulista de Teatro Amador". **Correio Paulistano**. São Paulo, 14 set. 1954. Comédia. p. 7.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 166.

PEIXOTO, Fernando. **Um Teatro Fora do Eixo - Porto Alegre**: 1953-1963. São Paulo, Editora Hucitec, 1993. p. 69;105.

ROSA, Marcus Wesley Guimarães. **Projeto Teatro Amador - Cultura de Estado**: políticas públicas e censura em relação ao teatro amador. Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Artes: Relatório final CNPQ/

PIBIC. São Paulo, set. 2008. p. 31–32. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/ams/pub/relat/2009PIBIC_MarcusWesleyGuimaraesRosa.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2020.

TERMINOU o “Festival de Teatro”: a relação completa dos premiados. **Jornal do Commercio**. Recife, 30 jul. 1958. p. 14.

VALE, Selda; AZANCOTH, Ediney. **Cenário de Memórias - Movimento Teatral em Manaus (1944–1968)**. Manaus: Editora Valer: Governo do Estado do Amazonas. p. 341–361.

VALE, Selda. **TESC - Nos Bastidores da Lenda**. Manaus: Editora Valer: SESC, 2009. p. 31–53.

VIOTTI, Sérgio. **Dulcina e o Teatro de Seu Tempo**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000. p. 454;456.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 25 set. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

W. [Valdemar de Oliveira]. Subvenções do SNT. **Jornal do Commercio**. Recife, 27 set. 1955. Artes e Artistas/A propósito... p. 6.

SOBRE O AUTOR

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (previsão de término: 2022), Mestre no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (2018), na linha de pesquisa em “Cultura e Memória”, e jornalista formado pela Universidade Católica de Pernambuco (1995), com larga experiência na área da Cultura, em especial no segmento do Teatro e da Dança. Pesquisador, professor e autor de livros sobre a história do Teatro Pernambucano, além de crítico teatral. Tema da dissertação defendida: “O Teatro no Recife da Década de 1930: outros significados à sua história”.

AYMOND, UM RUIDOSO SUCESSO: A TRAJETÓRIA DO TRAVESTIDO ARGENTINO NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO

Giovanna Zamith Cesário
UFRJ

Resumo

Teatros fervilhavam de mentes e olhares curiosos, artistas dos mais variados tipos estrelavam na ribalta. A todo momento novas peças surgiam, companhias iam e chegavam no país. Essa era a atmosfera do teatro de revista nas décadas de 20 e 30 do século XX. E será em meio a esse cenário que Aymond, “o garganta de ouro”, se tornaria um artista respeitado pelos companheiros, admirado pelo público, cobiçado pelos empresários, e sobretudo, um sopro de novidade na disputa com o crescente cinema. Através de críticas, crônicas e propagandas de jornais, esse artigo convida o leitor a conhecer a trajetória do argentino Norberto Américo Aymonino.

Palavras-chave:

Teatro de Revista; Aymond; Travestismo.

DA PEQUENA DOLORES PARA BUENOS AIRES

Filho de Pedro e Júlia Aymonino, Norberto Américo Aymonino chega ao mundo em 24 de abril de 1902. Aymond nasceu em uma cidadezinha chamada Dolores, que, segundo estudiosos do circuito artístico portenho, não apresentava relevância no meio cultural argentino. Por isso, muda-se, aproximadamente aos vinte anos, para Buenos Aires. É possível dizer que Aymond já se apresentava no teatro revisteiro argentino travestido de mulher. No começo do século XX, o travestimento já era algo familiar no mundo do teatro, mas ainda causava estranheza aos espectadores; essa prática chegou no Brasil no final do século XIX. O primeiro artista que supostamente se apresentou no Brasil, foi o americano John Bridges em 1896. A historiadora Neyde Veneziano (1991) chamou atenção também para o português José Ricardo, que segundo ela:

Abstract

Theaters bursted with curious minds and eyes, the most colorful and varied sort of artists lighted up the limelight. At all times new plays came out and theater companies were in and out of the country. Such was the firing atmosphere of the theatrical revue of the 20's and 30's XX century. Amongst this scenary would Aymond, the “garganta de ouro”, become a well respected artist in his circle, admired by the audiences, coveted by managers, ad most of all, a new breathe in the rising competition with the movies industry. From newspapers' reviews, chronicles and advertising, the present article invites the readers to know the trajectory of the Argentinian Norberto Américo Aymonino.

Keywords:

Theatrical revue; Aymond; Transvestism.

Travestido de Sarah Bernhardt, impressionava e divertia. Curiosamente, em 1917, em São João del Rei, Minas Gerais, houve uma montagem do *Tintim por Tintim* com um elenco exclusivamente masculino. Imaginem isso em 1917! Ficou também popular o caso de Ivaná, um bailarino francês, filho de portugueses, que Walter Pinto transformou em travesti na sua companhia. Estamos tratando agora, porém, do travesti como estrela do espetáculo, ao desviar o apelo erótico da mulher para o homossexual (VENEZIANO, 1991, p. 53).

Além de John Bridges, havia também o travestido conhecido como Vigorelli. Já na década de vinte, alguns nomes, mesmo que em pequena escala se comparados a Aymond e Ivaná¹, também tinham alguns papéis no teatro. Sendo eles: Mirko, Nery, Pierrot, Charmont, Walters e Darwin². Outros nomes como: Derkas, Deny, Sartorelli, Del Musio, Jean Grand, Walter Bank, Ramos, Blandier, Karrerá, Maury Dennys e Pierret³ se apresentavam nas décadas de 20, 30 e 40 travestidos em cassinos e cabarés.

Pouco ou nada se sabe sobre esses artistas. Primeiro porque eles usavam, em sua maioria, pseudônimos, o que dificulta a busca por seus paradeiros; segundo porque foram classificados como artistas de menor porte, então, indignos de serem noticiados nos jornais. Como dito anteriormente, Aymond e Ivaná, foram exceção.

Diante de tal informação, esse artigo busca compilar rastros desse homem que foi fiel à sua arte, mesmo tendo vivido em tempos difíceis, e que levou seu talento para outros destinos como para o Brasil, por exemplo.

A relação de intercâmbio cultural entre as cidades de Buenos Aires e Rio de Janeiro era notadamente muito profícua, uma vez que companhias europeias encontravam dificuldades em chegar ao território americano, especialmente durante a Primeira Guerra Mundial. Posteriormente, essa relação se fortalece ainda mais; é criado o termo “praças artísticas” (VERAS, 2017, p.87). As praças artísticas seriam “espaços onde acordos comerciais entre empresários, artistas e publicitários se expressavam em resposta à demanda do público urbano por diversão e cultura” (VERAS, 2017, p.87). A princípio, cidades como Nova Iorque, Paris, Havana e Buenos Aires faziam parte dessa praça de relações. Mas à frente, Rio de Janeiro, Cidade do México e Santiago do Chile também ingressaram. Como resultado dessa parceria já antiga entre as cidades, Aymond, empregado pela *Companhia Argentina de Revistas*, aporta no Brasil.

A companhia chega em 1926, e encena a peça *AEIOU*, que ficou em cartaz cerca de um mês no Rio de Janeiro. Sucesso de público e crítica, a peça alavancou o nome da *garganta de ouro*, como era conhecido, aos olhos dos empresários brasileiros. O artista encenou também mais duas outras peças com a companhia antes de ser contratado pelo empresário brasileiro Jardel Jércolis. Aymond faria seu nome em solo brasileiro ao lado desse empresário.

AYMOND E A COMPANHIA DE SAINETES E REVISTAS TRO-LO-LÓ

No ano de 1925 Jardel Jércolis⁴ criou juntamente com José do Patrocínio Filho⁵ a *Companhia de Sainetes e Revistas Tro-lo-ló*. Companhia formada da junção de ideais de dois jovens recém-

chegados da Europa propunha revistas modernas, elegantes, com coreografias bem ensaiadas e cenários luxuosos. Caiu logo nas graças do público carioca. Peças como *Fora do Sério*, *Fla-Flu* e *Zig-Zag* foram alguns dos sucessos de bilheteria emplacados pela companhia. A temporada de *Fla-Flu* no Rio de Janeiro rendeu a Jardel Jércolis turnê também em São Paulo. Aymond, que já havia terminado sua temporada na *Companhia Argentina de Revistas*, foi contratado por Jércolis e se juntou à companhia *Tro-lo-ló*. O jornal *O Correio Paulistano* informou a seus leitores que Aymond após o fim da temporada de *Fla-Flu* permaneceria em São Paulo, atuando também na peça *Zig-Zag*. A propaganda jornalística era elemento fundamental na promoção das peças e dos artistas no teatro de revista.

A engrenagem revisteira contava com a visibilidade da imprensa para que seus espetáculos fossem divulgados. O que deveras importava naquele momento era a relação entre artista e público. Os empresários apostavam muito mais no carisma e talento dos atores do que na peça em si. Como recorrentemente salientam pesquisadores do teatro de revista: “o ator tornaria-se o ponto vital na configuração de um *sistema teatral brasileiro* firmado numa realidade de produção solidamente articulada implantada no século XIX e que se estenderia por todo o século XX” (MEDEIROS, 2002, p.2). O histrionismo presente no ambiente revisteiro tinha em Aymond uma pedra bruta a ser lapidada.

1928: O ANO DO SUCESSO

O Teatro de Revista Brasileiro durou por muitos anos. Graças ao seu caráter polissêmico e a ardileza dos empresários donos das companhias, a história do teatro revisteiro é a história da inovação permanente. Sua hegemonia vivia em constante ameaça frente a outros meios de entretenimento. A disputa pelo domínio do *campo cultural* (BOURDIEU, 2011) sempre fora uma questão, e era muito importante manter a visibilidade. A fragilidade das companhias era tamanha que, se uma peça fracassasse, todos os empregados poderiam ser prejudicados, ou talvez a companhia sequer conseguisse se reerguer, indo à falência.

Destarte, era imperativo agradar ao público. A engrenagem revisteira apostava muito mais no talento solo de seus artistas; a montagem e a cena acabavam

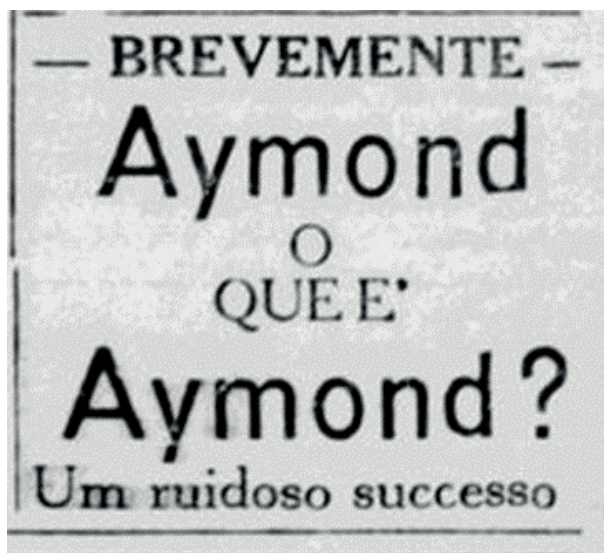


Figura 1 – O Paiz, Rio de Janeiro, 12. ago. 1928. Coluna Artes e Artistas, p.11.

ficando em segundo plano. Veneziano (2004) afirma a importância fundamental do espectador:

Aberta a fenda para o improviso, o ator no teatro de revista deveria, rigorosamente, *olhar o público*. E, neste momento, que se movia dentro de um bloco dramático-estrutural fixo, renunciava o modelo fixo, previsto e estabelecido. Os atores se obrigavam a interpretar sobre o público, a escutar os tempos, o ritmo do público, a ouvir o que acontecia, e a improvisar (VENEZIANO, 2004, p. 36).

Portanto, a estratégia era cativar o público explorando as relações de quem assistia com quem atuava. Alguns desses laços poderiam ser de admiração, de carinho ou de projeção. Parte da plateia, no entanto, preferia frequentar as peças pela comicidade característica de alguns atores. Já no caso de Aymond, o público experienciava um misto de fascínio, mistério e curiosidade. A propaganda do jornal *O Paiz* (1928), ilustra a atmosfera de mistério atrelada ao nome do transformista:

No ano de 1928, Aymond se tornou bastante conhecido no circuito revisteiro. Foi nesse ano que Aymond estrelou a peça *Palácio das Águias*, contracenando ao lado de Alda Garrido⁶, Olympio Bastos⁷ e Vicente Celestino⁸. Dividida em quadros, a história de *Palácio das Águias* era um misto de humor, romance, viagens e crítica política. Um desses quadros, *Palácio das Águias* era metáfora para o Palácio do Catete. Já *A República em Guerra* era sátira ao governo de Washington Luís e de sua política da ordem social atribuída à polícia.

Contudo, não era só de assunto sério que se fazia uma revista. A peça contava também com música de amor, imitações engraçadas, tangos, fados, desfile e personagens-tipo. Aymond se apresentou mais de uma vez durante a peça e encantou com seus números de canto. Sua voz era considerada lindíssima, seu travestimento impecável e seu figurino luxuosíssimo.

A peça ficou em cartaz por mais de um mês, o que demonstra o sucesso da produção, dada a conhecida efemeridade das revistas. Ao compilar alguns dos jornais cariocas durante os anos de 1926 e 1928, nota-se que Aymond foi ganhando mais visibilidade ao longo dos anos. O brasileiro estava começando a conhecer cada vez mais o artista, como mostra a tabela abaixo:

É perceptível o aumento da incidência do nome de Aymond nos jornais cariocas; enquanto fora mencionado somente três vezes no jornal *A Noite* em seu primeiro ano no Brasil, esse número sobe para vinte menções já em 1928. O crescimento pode ser entendido, primeiro, porque Aymond despertou interesse de companhias brasileiras e, dessa maneira, começou a fazer cada vez mais parte do corpo artístico daqui; e, segundo, porque como seu trabalho era incomum, os

Ano	Correio da Manhã	Gazeta de Notícias	O Paiz	A Noite
1926	10	17	7	3
1928	27	21	31	20

Tabela 1 – Incidência de vezes em que Aymond aparece nos jornais cariocas nos anos de 1926 e 1928.

empresários que o contratavam, apostavam em noticiar seu nome como chamariz para aumentar as bilheterias. Afinal, o espectador só poderia conhecer Aymond indo ao teatro assisti-lo.

BRASIL: SUA SEGUNDA CASA

Aymond, definitivamente, se encantou pelo teatro brasileiro. De acordo com as fontes e os documentos encontrados, o travestido permaneceu se apresentando aqui até mais ou menos 1945. Viajou por diversos estados. Em 1933 atuou em espetáculos no Rio Grande do Sul e Paraná. O travestido foi recebido com muito entusiasmo pelos sulistas. O responsável por noticiar sua chegada à Porto Alegre descreveu o show como sendo “riquíssimo e invulgar” e “perfeito para ser assistido pela sociedade riograndense”. Além disso, o redator dedica-se a resumir as passagens de Aymond pelo Uruguai, Chile e sua terra natal, a Argentina. Toda essa estratégia era proposital. Garantia o status de artista internacional de Aymond, e essa era definitivamente uma promoção bastante eficaz.

Em 1934 o transformista voltou para São Paulo, e em 1936 ao Rio de Janeiro. Já em 1938, ele chega a Pernambuco para se apresentar no *Grande Hotel*. O jornal recifense *Diário da Manhã* anunciou seus shows. O artista retornou a Pernambuco em 1941 para atuar na V Festa da Mocidade. O jornal *Diário da Manhã* também noticiou sua volta. A reportagem de 1941 descreveu Aymond da seguinte maneira: “apresenta-se em *toilette* feminina, que eram lindas roupas femininas. Tem voz de mulher, corpo de mulher, pele de mulher, braços de mulher, pernas de mulher, mas apesar disso tudo, não é mulher é homem” (Diário da Manhã, Pernambuco, 27 de dez, 1941). O jornalista escreve ainda que sua personificação feminina agradava muito nos palcos. Embora o autor da notícia estivesse tentando ser “lisonjeiro” e preocupado em proporcionar um clima de mistério ao show de Aymond, acaba sendo extremamente grosseiro em seu questionamento final: “agora pergunta-se, no caso de mobilização qual seria a situação de Aymond, o transformista?”.

De fato, Aymond lutou contra esse tipo de reações à sua maneira. Seu refinamento possibilitou que ele ocupasse um patamar social diferente em relação a outros travestidos. Exemplo disso é a

disparidade dele com a carioca Madame Satã. É claro que a questão vai muito além de seu guarda-roupa. Muitos outros fatores determinantes criam um abismo entre esses dois artistas, de qualquer modo, a reflexão que fica é: fora essa matéria no jornal pernambucano, nas fontes não há vestígio de qualquer situação desconfortável, vexatória ou qualquer incidente envolvendo o nome de Norberto Américo Aymonino. Duas hipóteses podem ser levantadas. A primeira é da falta de conservação e fontes que os pesquisadores de teatro notadamente enfrentam; a segunda é de que Aymond prezava por sua imagem refinada e para tanto se preservava também na vida fora de cena.

Outro aspecto que contribuiu para a boa aceitação de Aymond foi o fato de ser contratado por companhias de renome, de ser estrangeiro, branco e, sobretudo, de nunca ter assumido de fato sua homossexualidade. Uma coisa era seu personagem nas ribaltas, outra coisa era afrontar a sociedade nas ruas. Aymond soube entender os códigos sociais. Veras (2017) afirma:

Ele era transformista e imitava a voz de cantoras de sucesso mundial com tanta perfeição que recebeu o apelido de “o artista garganta de ouro”. Mesmo com a dualidade desse apelido, que poderia suscitar piadas de mal gosto, Norberto tinha boa aceitação junto ao público que reconhecia seu talento de imitador e impressionava-se com sua desenvoltura atuando como personagem feminina. No palco, ele surpreendia tanto por imitar o timbre das diferentes cantoras como também por ser homem e ficar irreconhecível ao se vestir de “mulher”. Ele aparentemente nunca assumiu ser homossexual, e apesar de trabalhar como travesti, vestia-se com roupas consideradas femininas apenas para atuar. Fora do palco usava “roupas masculinas”. Dessa maneira, é possível sugerir que Aymond mantinha sua vida sexual em algum sigilo, tentando não chocar o público e ao mesmo tempo transferindo para sua personagem parte das demandas de sua identidade de gênero (VERAS, 2017, p. 273).

Aymond pode ter tido relações enquanto esteve no Brasil, até porque morou na Lapa, lugar considerado na época, como afirma (GREEN, 2003) como um dos lugares pertencentes a topografia homoerótica da cidade fluminense, ou até mesmo nas coxias do teatro, mas preferiu a descrição. No periódico *O Teatro em Revista* de 1939, Aymond posou travestido, como “divette”, mas fez questão de ser fotografado também de terno (Figura 2).



Figura 2 – O Teatro em Revista, Rio de Janeiro, 20 de maio. 1933.p.28.

Já entre os anos de 1938 e 1942, mais precisamente em 1941, Aymond se apresentou também em Minas Gerais. Em 1944, retorna ao Rio de Janeiro. Contratado pela *Companhia Eva Stachino-Jararaca e Ratinho* e já com nome artístico *Haymond*, o artista contracena com Aracy Cortes⁹ na revista *Tudo é Brasil*. Revista montada no Teatro Recreio, escrita por Ary Barroso, tem sua estreia em agosto de 1944.

Haymond, agora renovado, se adequa as necessidades do momento. Se torna um travestido mais voltado para o cômico, claro que sem perder o que de mais precioso possuía: sua voz efeminada e seu guarda roupa de luxo. Em 1945 Aymond¹⁰ é contratado pelo empresário José Ferreira da Silva para performar na peça de Luiz Iglezias e Freire Júnior *Que Rei Sou Eu?* Montada no Teatro João Caetano, importante espaço da capital federal, *Que Rei Sou Eu?* definitivamente inseriu o transformista na história do teatro revestido brasileiro. Embora não haja quase nenhuma menção do artista na bibliografia que trama do tema, seu nome era noticiado com frequência naquele período da história.

Segundo sua ficha consular de número 139, encontrada no *Arquivo Nacional* do Rio de Janeiro, Norberto Américo Aymonino ainda permanecia no Brasil aos 51 anos de idade. Seu último contrato, de que se tem notícia, foi em 1945, na Companhia de Ferreira da Silva. Embora constasse em sua profissão *artista*, não há mais vestígios nos jornais da época de nenhum trabalho do travestido.

AYMOND E SEU GUARDA ROUPA LUXUOSÍSSIMO

O figurino de Aymond foi sempre um dos principais pontos de destaque noticiados pela mídia. Seu guarda roupa todo confeccionado em Paris não era destacado à toa. Apesar do fato de que no começo do século XX a elite estivesse buscando se dissociar do que vinha de fora e lutando por uma identidade nacional, no teatro revestido a França ainda era ponto de referência. Segundo Veneziano (1991, p. 52) “embora a revista ao longo do XX começasse a experimentar fórmula própria, ainda sim mantinha estruturas importadas”. Ademais, viver em uma cidade como a do Rio de Janeiro do começo do XX, era viver em uma cidade movediça, inquieta, em processos de reformas, em obras constantes, com crescimento desordenado.

Assim, o espectador que ia ao teatro esperaria o oposto disso, buscaria o belo e o luxuoso. Não iria ao teatro ver o que já via no seu dia a dia. Exatamente por isso é que os anúncios e as crônicas faziam questão de frisar a riqueza dos cenários e dos figurinos das peças. Segundo Pavis (2010, p.161), “todos os elementos da representação que a análise do espetáculo deseja passar em revista são, por definição, materiais: existem concretamente no palco como materiais, significantes, colocados ali pelos artesãos dos espetáculos”. Desse modo, Pavis (2010) evidencia que além da prioridade atribuída a pessoa viva-ator, para a recepção do espetáculo, o espectador vai identificar também outros diferentes sistemas significantes.

Segundo Shetvesona (1993 apud PAVIS 2010), há o hábito no espectador ocidental que os leva primeiro a mencionar a atuação, depois de forma decrescente o cenário, o figurino, a iluminação, a rapidez da execução, a configuração espacial, a coreografia, a música, e a atmosfera. É claro que

esse padrão não é uma via de regra, de qualquer modo segundo (PAVIS, 2010), o espectador se impressiona primeiramente pelo que é visível e humano e logo em seguida pelo que é material, cenário e figurino.

Os detalhes faziam toda a diferença na corrida pela bilheteria. As companhias tinham plena noção que para competir de igual para igual no circuito revisteiro precisavam investir em autores de nome, atores famosos, em cenografia e em iluminação. Em meio a tantas opções de peças, com as sessões cinematográficas crescendo, exponencialmente, era inteligente gastar um pouco mais em produção para que esse dinheiro fosse recuperado mais tarde.

O guarda roupa cênico de Aymond não era simplesmente um figurino luxuoso. No seu caso, era o portal por onde ele deixava de ser Norberto Américo, um homem, e se tornava qualquer cantora mulher que pudesse ser. Suas roupas eram o primeiro contato que o público tinha antes mesmo dele cantar ou atuar. Era também o elemento estético mais forte nas fotos publicadas nos jornais. Segundo Pavis (2010):

Como todo signo da representação, o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido). É assim mesmo que Barthes encara o “bom figurino de teatro”: ele deve ser material o bastante para significar e transparente o bastante para não constituir seus signos em parasitas...” (PAVIS, 2010, p. 164).

Por fim, Pavis (2010) sintetiza o que ilustra o caso de Aymond, “o figurino é tão vestido pelo corpo quanto o corpo é vestido pelo figurino. O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o outro a encontrar sua identidade” (p.164, 165).

Além do figurino, a maquiagem era outro elemento que somava na criação do personagem “Aymond”. A junção da tríade: figurino, maquiagem e voz era o nascimento do travestido. E mais ainda, essa maquiagem era precípua para garantir a ilusão no público. Para Pavis (2010):

Ao interpretar a maquiagem nos esforçamos não apenas para escrever a técnica e o traçado, mas também para compreender como ela modifica e até mesmo constitui o corpo humano e o imaginário ligado a isso. É preciso avaliar a função simbólica que ela preenche num dado momento da espetacularização do corpo (PAVIS, 2010, p. 171).

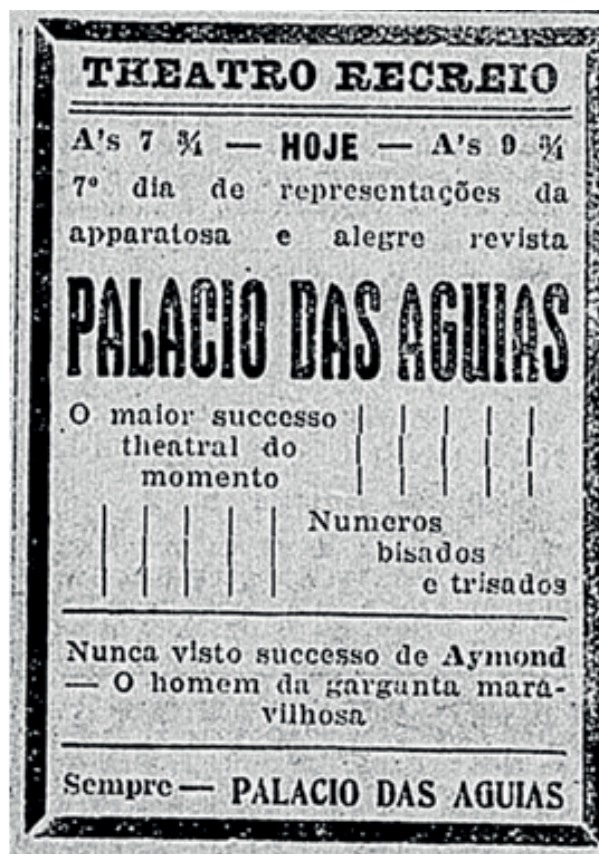


Figura 3 – O Paiz, rio de janeiro, 6 dez .1928. Coluna Artes e Artistas, p.10

O HOMEM DA GARGANTA MARAVILHOSA

Igualmente imprescindível era sua voz maravilhosa, sua garganta de ouro. O artista consolidou seu status também em função de sua voz. Na promoção publicada no jornal *O Paiz* (1928) da peça *Palácio das Águias*, por exemplo, o nome do artista veio em destaque e com o epíteto “o homem da garganta maravilhosa”.

Aymond pertencia a tradição já conhecida desde o século XIX de apresentar suas performances musicais durante ou como número final das peças. O teatro era um importante veículo difusor tanto de músicos quanto de músicas, que ao caírem no gosto do público traziam para a peça igualmente promoção. Segundo Mencarelli (2003, p. 33) “os cartazes de divulgação anunciavam os nomes dos espetáculos ao lado dos títulos em negrito das músicas de maior sucesso, o que mostra a importância que estas tinham no contexto das apresentações”. Estruturalmente os teatros eram projetados para que a música fosse um elemento chave das apresentações. Como afirma a pesquisadora (REIS, 2019):

Tendo sido erguidas para acolher uma grande massa de espectador, as espaçosas casas de espetáculos da Praça Tiradentes e arredores, principal polo teatral da cidade desde o século XIX, contavam com amplos palcos e urdimentos elevados, de modo a que os cenários pudessem subir e descer com facilidade, tendo ainda um fosso para a orquestra, indispensável aos espetáculos musicados (REIS 2019 apud LIMA, 2000, p. 113).

A voz seria, desse modo, o instrumento mais importante do ator. Fosse para declamar, fosse para cantar, saber usar a voz com graça, com assertividade, com afinação, e com boa retórica garantia ao ator destaque dentro do mundo teatral. O travestido cantava todo o tipo de música: tangos, sambas, operetas; e também cantava coplas para introduzir os personagens da peça, além disso, poderia também apresentar chasonettes nos entreatos. A versatilidade do ator revisteiro era uma característica muito presente dentro desse universo e Aymond não fora exceção. Prova disso eram os anúncios em que ele aparecia sendo chamado de *“artista gênero Fregoli”*.

Luigi Leopoldo Fregoli foi considerado um dos artistas mais versáteis de seu tempo. Fregoli era famoso por sua extraordinária habilidade de fazer muitos papéis em um mesmo espetáculo e por sua rapidez ao incorporar esses personagens no palco. O artista italiano atuou em Roma, Genova e Florença. Da Itália, Fregoli partiu para a Argentina, onde morou por um tempo e depois Brasil, Espanha e Estados Unidos.

Fregoli teve seu sobrenome usado para nomear uma síndrome cujo indivíduo apresenta delírios e acredita ter a capacidade de mudar sua aparência ou se disfarçar. Aymond, aos olhos da imprensa, fazia exatamente isso. Disfarçava-se de mulher e conseguia iludir até os mais experientes críticos no palco. Pesquisando sobre a carreira de Aymond aqui no Brasil percebe-se que, embora não tivesse visto permanente, o travestido viveu por muito tempo no país.

No final dos anos 20, com a introdução dos rádios a válvula, a competição com o rádio também se intensificou. O cinema americano, principalmente a Warner Bros, vendia cada vez mais películas mundo afora. O teatro se encontrava em posição delicada. Agora mais do que nunca o investimento em atores talentosos,

cenários luxuosos, girls, e histórias interessantes se tornava necessário. Partindo dessa afirmação é que mais uma vez reitera-se o papel importante que Aymond teve nas peças em que atuou. Os homens de teatro estavam preocupados em manter seus negócios e, portanto, lutavam como podiam. Em depoimento, Dercy Gonçalves por exemplo, contou como Jardel Jércolis anunciava seus cenários como inéditos, mas na realidade, os comprava já usados de companhias europeias. O ilusionismo era a palavra-chave no teatro de revista. Proporcionar ao espectador um show satisfatório sem ser tão dispendioso era o objetivo. E quem mais, a não ser Aymond, poderia proporcionar essa ilusão?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que esse artigo trouxe foi a importância de um artista que ficou completamente esquecido pela historiografia do teatro de revista. O que esse estudo percebeu pesquisando nos jornais vai além do papel atribuído de homem que se traveste de mulher. Aymond transcendia.

O artista “drag” ao performatizar e trazer para o palco qualquer diva que quisesse ser descolava do lugar comum, da caricatura, da paródia. Não à toa que ele agradava ao público. Aymond estava representando o novo, flertava com a modernidade, mas ao mesmo tempo, cantava o antigo e talvez por isso fizesse sucesso.

NOTAS

01. Em 1953 o grande diretor teatral Walter Pinto, sempre buscando novas atrações internacionais para seus luxuosos espetáculos, anunciou a contratação da vedete portuguesa de nome Ivaná. Vinda das principais casas de espetáculos parisienses, ela fez sua estreia nos palcos brasileiros no espetáculo *É Fogo na Jaca*.

02. Desconheço qualquer produção acerca desses artistas.

03. Da mesma maneira desconheço qualquer produção sobre qualquer um desses artistas. Os únicos que encontrei menção quando pesquisava por Aymond, foram Karrerá e Jean Grand. O primeiro mencionado em 1925 e o segundo em 1947.

04. Jardel Jércolis nasceu Jardel Gonzaga de Bôscoli, no dia 13 de outubro de 1894, em São Cristóvão, Rio de Janeiro. Filho de José Ventura Bôscoli e de Cordélia Bôscoli, teve sua estreia profissional em 1912, no Teatro Municipal de Niterói, como ator principal da Companhia Ismênia dos Santos. Faleceu em 19 de fevereiro de 1983, no Rio de Janeiro. Deixou um legado de artistas que se perpetuam até hoje.

05. José Carlos do Patrocínio Filho (1885–1929), conhecido como Zeca, era filho de José do Patrocínio, o herói da abolição da escravatura. José Carlos do Patrocínio Filho era jornalista e escritor e junto de Jércolis foi responsável pelos primeiros sucessos da Tro-lo-ló.

06. Alda Garrido (1896–1970) foi uma das principais artistas do Teatro de Revista Brasileiro. Atuou em diversas peças, trabalhou com muitos empresários importantes e contracenou ao lado de artistas como Luiz Peixoto, Luiz Iglezias e Freire Júnior. Atuou em peças muito famosas do teatro revisteiro, tais como *Da Favela ao Catete*, *Brasil Pandeiro* e *Dona Xepa*.

07. Olympio Bastos (1902–1956) conhecido como Mesquitinha nasceu em Portugal e mudou-se para o Brasil ainda menino. Mesquitinha foi ator cômico, ensaiador, empresário de teatro e também de rádio e cinema. Seus parceiros mais emblemáticos foram Oscarito, Grande Otelo e Carmen Miranda.

08. Antônio Vicente Filipe Celestino (1894–1968) aos 26 anos montou uma companhia de operetas, emplacando sucessos como Urubu Subiu. Rapidamente, depois de oportunidade no teatro, alcançou renome. Formou companhias de revistas e operetas com atrizes-cantoras. As excursões pelo Brasil renderam-lhe muito dinheiro e só fizeram aumentar sua popularidade. Nos anos 20, reinava absoluto como ídolo da canção. Vicente Celestino teve uma das mais longas carreiras entre os cantores brasileiros. Quando morreu, às vésperas dos 74 anos, no Hotel Normandie, em São Paulo, estava de saída para um show com Caetano Veloso e Gilberto Gil, na famosa gafeira “Pérola Negra”, que seria gravado para um programa de televisão.

09. De igual maneira à Alda Garrido, Aracy Cortes (1904–1985) foi uma musa de destaque no teatro revisteiro. Atuou em muitas peças, além de ser

uma cantora talentosíssima. Foi vizinha e amiga de Pixinguinha. Intérprete do famoso samba *Jura*, Aracy Cortes foi definitivamente um ícone da cultura brasileira.

10. Mesmo com o acréscimo do “H” em seu nome, optei por permanecer chamando-o de “Aymond”, já que esse nome foi a grafia na qual o ator ficou conhecido na maior parte de sua carreira.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. São Paulo. Editora Edições 70, 2011.

GREEN, J. N. O Pasquim e Madame Satã, a “rainha” negra da boemia brasileira. **Topoi**, Rio de Janeiro [online]. 2003, vol.4, n.7, pp.201–221.

MEDEIROS, C. J. L. **Yan Michalski e a consolidação da crítica moderna carioca no início dos anos 60**: a trajetória da crítica no teatro brasileiro. 2002. Dissertação (Mestrado em Teatro). UNIRIO, Rio de Janeiro.

MENCARELLI, F. **A voz e a partitura**: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868–1908). São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

PAVIS, P. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

REIS, A.C. **Dos edifícios teatrais às ondas do rádio**: apontamentos sobre atuação no teatro carioca da primeira metade do século XX. In: V Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura. nº.5, Rio de Janeiro, 2019.

VEZEZIANO, N. Revisitando o Baú Revisteiro. **O Percevejo**. RJ: Unirio, ano 12, n. 13, 2004.

VEZEZIANO, N. **O Teatro de Revista no Brasil**: Dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes/ Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VERAS, F. R. **“Fábricas da alegria”**: o mercado de diversões e a organização do trabalho artístico no Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918–1934). Rio de Janeiro: FGV, 2017.

SOBRE A AUTORA

Giovanna Zamith Cesário é graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense, é graduada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente aluna do Mestrado em História Social também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SOCORRO ! O QUE FOI QUE EU FIZ ?

Edson Barrus

Resumo

A partir do enunciado do carneiro carnívoro de Gilles Deleuze, o autor transita pelas experiências vivenciais no Espaço Experimental Rés do Chão, cujas atividades na Rua do Lavradio no Rio de Janeiro e suas desterritorializações, foram fundamentais para a cena artística emergente nos início dos anos 2000.

Palavras-chave:

Performance; Vivência; Arte Contemporânea; Texto de artista; Rés do Chão

O sol estava se levantando no sertão e eu estufei. Nasci sozinho. Meu choro, acordou minha que avó Zefa Cota que se levanta para cortar lenha para fazer o fogo e esquentar a água para lavar a mim e a minha mãe quando a parteira chegasse para cortar o meu umbigo e terminar o parto. Uma lasca da madeira salta ao olho da minha avó. Imaginem o drama que se segue a esse acontecimento que se dá entre as serras de Umã e Arapuá, na mais bela paisagem do amanhecer do sertão pernambucano sob o canto dos galos : minha avó, minha mãe e eu sangrando. Dar a luz e tirar a luz no mesmo instante. Minha mãe com certeza estava agoniada querendo se livrar daquela corda. Muito tempo depois eu soube que nessa mesma, na cozinha, minha irmã adolescente, a mais bonita, acendeu uma vela e caiu uma gota em sua coxa. Meu pai, caboclo índio, lá de onde estava sentado arriscou uma profecia : nasceu um problema.

No livro Crítica e clínica, de Deleuze, encontrei essa figura do « carneiro carnívoro » que morde e grita : « socorro ! o que foi que eu fiz ? Era para o vosso bem e para a nossa causa comum ». Eu percebo nessa figura moderna-cristã de homem

Abstract

Based on Gilles Deleuze's declaration of the carnivorous ram, the author explores Rés do Chão Experimental Space's life experiences, whose activities in Rio de Janeiro, Lavradio St. and its deterritorializations, were fundamental for the emerging art scene of the early 2000s.

Keywords:

Performance; Life experiences; Contemporary art; Artist writing; Rés do Chão

muito de performance. Mas o que me interessa nessa figura é que ela me remete por oposição, a pensar no Basenji, o cachorro herbívoro bisavô do cão mulato, e que é um cachorro que ri, ele é africano, não late e além do mais é vegetariano. Creio ser ele, o basenji, o cão da peste chupando manga, por ser o único cachorro vegano, e ele é da peste porque ri ; sei lá por quê, mas ele ri ironicamente, como Duchamp, que virou um penico e depois morreu de rir.

SOCORRO ! O que foi que eu fiz ? O que foi que eu fiz quando adentrei o cinema Odeon de loira gloriosa e sem blefar, distribuimos feijoada para a audiência ? O quê eu fiz quando cheguei no Orlândia com gravadores latindo ? Quando eu tirei a roupa em cima da mesa de comida, no Porto, na comemoração da exposição Mistura+Confronto ? Que foi que eu fiz quando fui entregue como mercadoria em um carrinho de bicicleta por um carregador no Agora/Capacete, e coloquei o microfone da palestra do Paulo Bruscky sob a minha bunda nua? E quando eu mijei no copo e bebi na ocasião da minha apreZentação ao Grupo EmpreZa ? E quando fui passear la cemitério do Catumbi com



Figura 1 – Quem sou eu ? Performance realizada na vivência ÚnicaCena, Rio de Janeiro

Cecília de boá de latas de ouro, para entregar a confiança do Rés-do-Chão? O que foi que eu fiz quando entrei de parangolata, no Banco do Brasil, para pegar dinheiro no caixa eletrônico ? Quando eu parei e contemplei o nada no Beaubourg ? Quando distribui, com Laura e Marcelo, cartões de cartolina preta, no buraco-metrô de Copacabana? Quando eu acendi a dança de Pollyanna na Galerie Faux Mouvement ? Quando junto com Cecília, abandonamos Metz, produzindo um ôco-significado ? Quando eu gritei NÃO TOQUE NELA, Danse Pollyanna ! Que foi que eu fiz ? Toda vez que eu queimei a minha lâmpada de fósforos ? Quando eu fundei o Rés-do-Chão ?

Sei lá ? Fiz. Queimei quando fiz *strip-tease* on-line no café da manhã diretamente de Nova York a pedido do meu público. SOCORRO ! O que foi que eu fiz mais ? Então, descobro que o Rés foi/é uma performance no campo ampliado das interpretações. Uma performance que envolve

arquitetura, urbanismo, sociedade, além das diversas categorias tradicionais da arte, e muito mais ; configurando-se como uma possibilidade quântica pela impossível precisão de sua exata posição. Essa possibilidade de alguma ação viva, que pode rolar entre as muitas formas. Então, só podemos mapear, cartografar os indícios da transformação das situações em Rés e do fato do Rés dissolver-se nas situações. Um satélite que complica a sua imediata apreensão, dificultando nomear qual imagem lhe é a mais semelhante. Mas, quando o objeto do conhecimento se comporta como tal, tatear torna-se a tarefa.

Pensando as diferenças, vejo diferença entre essa afirmação de Cucco : « e nossa estratégia, pelo menos a minha, sempre foi fugir desses conceitos, nunca consegui conceituar o que fazíamos, por isso, eu nunca escrevi sobre nós, percebi então, que era melhor relaxar e passei a curtir, sem me preocupar com isso », e essa outra que diz : « mesmo sabendo que sempre



Figuras 2 e 3 – Quem sou eu ? Performance realizada na vivencia ÚnicaCena, Rio de Janeiro

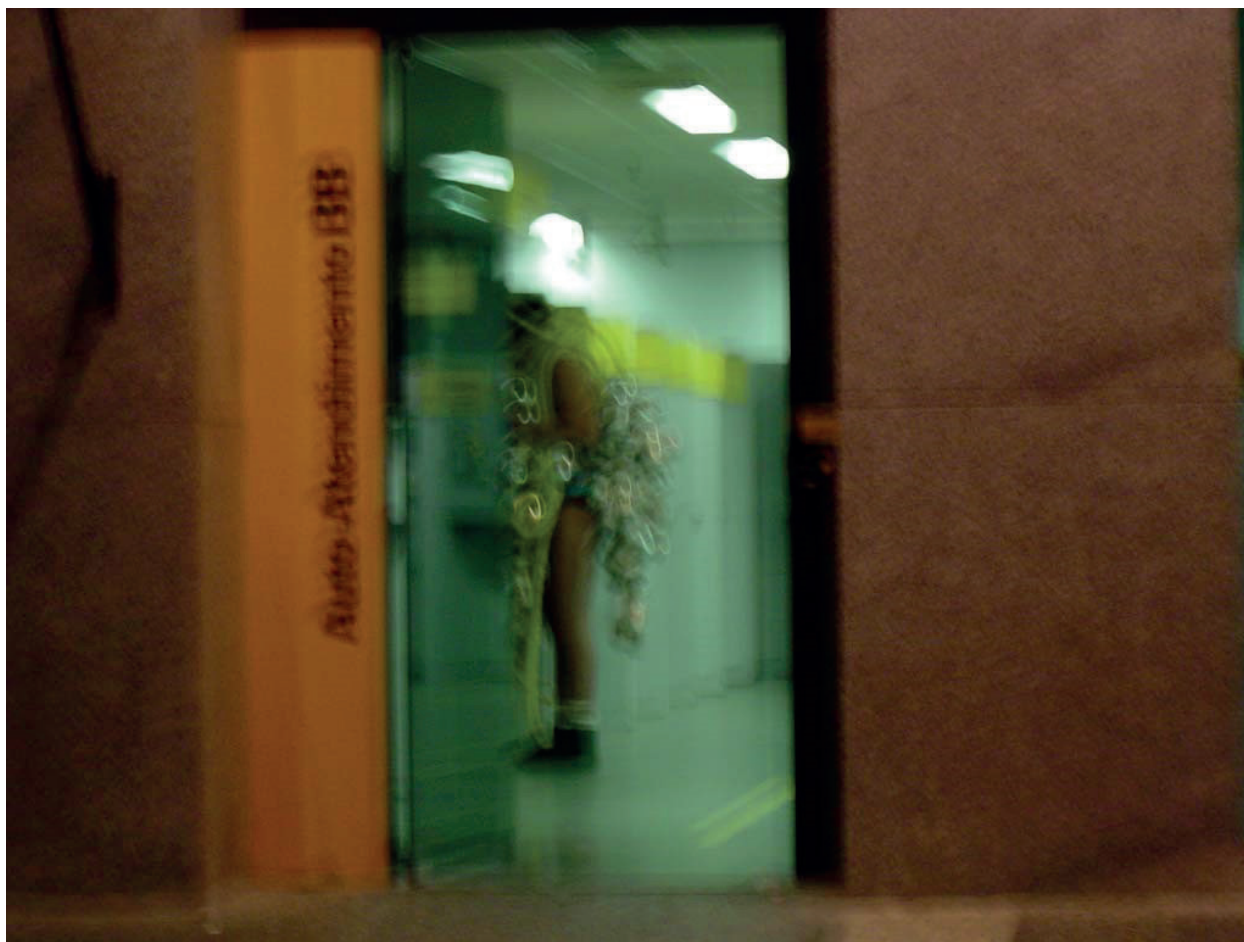


Figura 4 – Parangolata, performance realizada em agência do Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

poderemos encontrar modos de provar aquilo que nos interessa, dentro da conversa em curso aqui. » A isso, Orlando chama « dar voz e aliar escutas, percepções, olhares, distenções, memórias, sensações » para pensar, nesse tráfego intenso intenso de e-mails, esse nó que se dá na cabeça quando se pensa no Rés, como revela Cucco. Cecília acha que pra pensar o Rés precisa-se tentar amolecer mais as compreensões... tendendo a pensar tudo o que foi feito mas pela transitoriedade e fluidez, mais água // para pensar nossos trabalhos abertos, seja lá o que isso for, mas dentro da possível leitura que se faz de aberto como « aberto a que outros agregam valor ».

Chegando em palavras mais líquidas para tentar perceber o Rés como esse espaço sempre atual, esse espaço que para nós pertencia ao possível, e que para Orlando vê muito mais do que um

lugar ou um « projeto estabelecido », mas um « configurando-se [no presente, pois é vivo, é vida, está em todas as pessoas], se com-figura num campo de potencialidades de vida, de mergulho, de troca, de imanência. Ninho, espinheiro, terremoto, calor e afecto. »

Mas é interessante notar que sendo tão difícil nomear o Rés em + de 30 páginas de conversa sobre o que Raquel chamou de causa comum, não falamos as caras palavras : grupo/coletivo/ativismo/ações autogestivas, ou qualquer classificação do gênero. Isso é um « sintoma » que interessa, pois possibilita perceber o Rés como um acontecimento fundador, apesar de ser difícil de nomeá-lo. Lugar de geração, que gestou o ArtTrainee, o Zona Franca, as quarentenas Acúcar Invertido, o Brfree, o ÚnicaCena e muitas outras iniciativas. Mas que nunca se assumiu como sede de nenhum coletivo, sindicato ou



Figura 5 – Rés 2º aniversário, Rio de Janeiro, 2004

algo parecido. Havia uma recusa a isso explícita. Existia sim, a mania de dizer 'a gente', e a minha questão então é saber o que fez o Rés viver tantas situações? E que inteligência nós produzimos através dos combates e dos prazeres que aí articulamos? E discordo que o Rés teve um período de não-potência, constituía a ideia do Rés funcionar também na baixa frequência. Mais latente, permanecendo como uma pancada repercutindo em cabeçasssssssss. Produzimos a mania de dizer a gente, e adubamos um champ intermediário pela via da hidrossolidariedade. « Use e não estrague » era a nossa solidariedade líquida. Esse enunciado ajuda entender a ideia de usuário que sempre trabalhamos no Rés. A gente usava, pura e simplesmente, sem nos preocuparmos com o resultado nem com as classificações do que fazíamos. Essa preocupação quem nos trouxe ao Rés foi alguém sem nunca ter rés-viv-ido. Um deita enquanto outro ri, enquanto outro come, enquanto outro beija, enquanto outro

seduz, enquanto outro rejeita, enquanto outro aceita, enquanto outro devolve, enquanto outro vomita, enquanto outro engole, enquanto outro caga. Tudo ao mesmo tempo, horizontalmente. É vivência, é precário, é vida.

Somos o orvalho do virtual de isso. Porquê então não falamos nas categorias em voga na arte contemporânea brasileira, tipo essa de grupo e/ou coletivo? O Rés captou na madrugada do terceiro milênio essa vontade essa vontade de se a/gente e que veio se assentar ao nível do chão, essa virtualidade úmida que se condensa e escorre hidrossolidariamente na 'superfície dopo superfície' que Yann projetou Shibuya e que Cucco diz ser esse « o chão intermediário que é o Rés do Chão », pois o chão do Rés realiza-se no espaço intermediário. Uma materialização intermediária. Isso ele enfatiza, sedimentando o Rés, hastiando uma faixa do Rés na Pedra da Gávea, no Largo da Carioca ou em Rio das



Figuras 6 e 7 – rés-Qui-Nós-Cio, Macapá , UNIFAP, 2004



Figura 8 – Mapa de caminhos – Pensando Paris, Rés do Chão, Rio de Janeiro, 2004.

Pedras. Esse chão intermediário é enfatizado também quando funcionamos como satélites em Nova York, na Amazônia e na França, ou na calçada do Teatro Sérgio Porto. Mas, para não dizer que não falamos de grupos na conversa, uma citação diz « e novos grupos são formados e são continuamente rompidos e reformados ». Creio que essa imagem do Rés como uma virtualidade úmida que se condensa e se evapora é notável quando Raquel escreve : ao menor chamado, quando a fresta habitar a porta, um pensamento que seja, num lampejo o Rés se reestabelece como uma TAZ. Ao que Rés-sooooooa quando nos reunimos sempre rola o Rés, também na rede isso pode se dar, como estamos vendo aqui. A coisa tazzzzzzzzzzquerendo pegar, então, dancemos com esta coisa !

A materialização ou existência intermediária, é também uma realização no espaço ainda

intermediário mental, e produz nesse espaço físico intermediário um espaço conceitual. Isso remete-me à noção de base espacial, a Estação Espacial Internacional. Isso soa confuso ? É confuso mesmo, pois eu creio que nós não estávamos e nem estamos aqui mais tratando de integrar a arte na vida, mas sim, de dissolver o artista na sociedade. O artista de cada-um-com-seu-cada-um ; não o artista A,Y ou Z, mas o artista passagem, o que expressa, o que deixa passar a invenção, e isso passa através do negro da criança da mulher do homem do adulto do rico do pobre e do branco. Se nos interessava os « sintomas » é porque são eles que trazem o que deve passar. Sintomas que descarregavam-se e se recarregavam, como uma bateria de energia, no nosso chão. Deixando passar >>> como o Júlio aproveitou a 'deixa' para escrever um pouco, deixando passar o texto. Dissolver o artista na sociedade é um enunciado que aponta para a existência de um « artista cristal », cristalizando-se literalmente como um açúcar pela



Figura 9 – Mapa de caminhos – Pensando Paris, Rés do Chão, Rio de Janeiro, 2004.

sociedade de consumo, e distanciado da sociedade por essa cristalização. Trazer o artista para a vida, dissolvê-lo então no fluxo das vivências para que ele deixe passar, ressoando criativamente o cotidiano. A abertura ao indeterminado, ao múltiplo, a busca da estrutura zero, a dissolução dos focos, o tangenciamento da multiplicidade de focos de interesses sempre simultâneos mas não-coordenados. Tantas experimentações que tornaram-se projetos redirecionados, tantos exercícios do Rés que tornaram-se obras para o circuito de arte, quantas vidas afetadas pela situação Rés do Chão.

Por muito tempo eu pensei e reivindiquei com os amigos pensar a arte como um jogo, e vi-me aí inserido na tradição duchampiana. Mas Foucault ao enunciar « não é jogo, é experiência » reorienta-me a percebermo-nos como experiência, como prática de vida e cuidado cotidiano, de perceber o que realmente está a se fazer. Com fé

no que se faz. SOCORRO ! O que foi que eu fiz ? quando cheguei no auditório da Fundação Nacional de Arte de fones de ouvido no debate Arte/ Política, ouvindo *rien, je ne regrette rien* ? Quem sou eu ? berrava eu-Artaud de cabeça raspada na banheira de leite. ÚnicaCena ! O que eu fiz e o que eu deixei de fazer, quando apareci e sumi, era a nossa dinâmica de vivência, eram atos construídos de nossos aprendizados em toda sua com-fusão-de-afetos. E por conta da nossa causa comum, e por conta da cachaça que se bebia no Rés, todas as pessoas que são Cynica, já serviram silenciosamente e continuarão servindo Ypioca Ouro para embriagar com felicidade « em vários lugares » mais uma mostra dessa ressonância satélite. Sem chão ou com chão deslocado no 3º andar que é sexto.

SOBRE O AUTOR

Edson Barrus é artista, pesquisador, curador e educador. Possui graduação em zootecnia pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (1984), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999) e doutorado em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2010). Pós-doutorado em Ensino em Artes Visuais/ Universidade Federal da Paraíba. Concebeu e ativou o Rés do Chão de 2002 a 2005 no Rio de Janeiro, um espaço de estudo, apresentações de performances e investigações de práticas contemporâneas em artes. É editor da revista Nós Contemporâneos e curador independente arTTrainee. Participou de diversos projetos como: Itaú Rumos Visuais, Atelier Finep/Paço Imperial Rio de Janeiro, Rede de Tensão /Paço da Artes de São Paulo e Porto 2001. Foi indicado ao Prêmio Sergio Mota de Arte e Tecnologia 2000 e à Bolsa Virtuose 2001, pelo Itaú Cultural. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino de Artes Visuais, Arte Contemporânea, Circuito de Arte Brasileiro, videoarte e texto de artista.

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

