



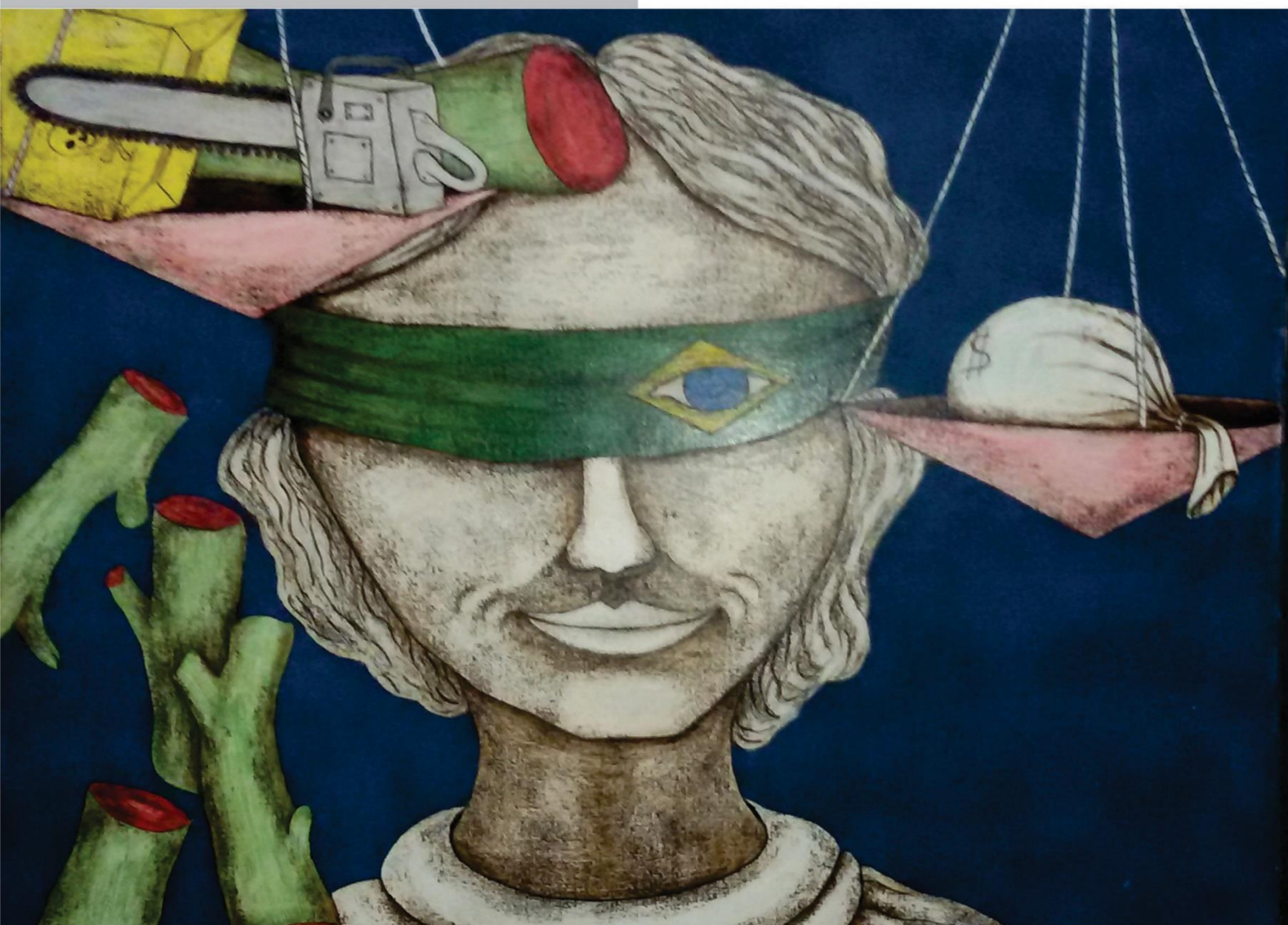
REVISTA

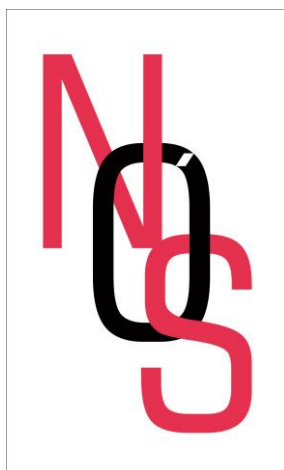
CULTURA, ESTÉTICA & LINGUAGENS

Vol. 01, Nº1 - FEV. 2016

ISSN 2448-1793

Nº1





Apoio:



EXPEDIENTE

Editores:

Profa. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel (UFG)
 Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
 Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)
 Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva (UEG)

Diagramação e arte:

Arnaldo Salustiano (LUPPA - UEG)
 Einstein Augusto (CEDOC – UEG)
 Mariana de Sousa Bernardes (TECCER-UEG)

Revisor de língua portuguesa:

Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)
 Prof^a Me. Roberta do Carmo Ribeiro (UEG/UFRGS)

Revisor de língua estrangeira:

Ronypeterson Miranda (TECCER - UEG)
 Jacqueline Siqueira Figário (UFG)
 Anna Paula Teixeira Daher (UFG)

Conselho editorial:

Prof. Dr. Edgar Silveira Franco (UFG)
 Profa. Dra. Maria Idelma Vieira D'Abadia (UEG)
 Prof. Dr. Robson Mendonça Teixeira (UEG)
 Prof. Dr. Sandro Dutra Silva (UEG/UNIEVANGÉLICA)
 Profa. Dra. Poliene Soares dos Santos Bicalho (UEG)
 Profa. Dra. Maria de Fátima Oliveira (UEG)
 Profa. Dra. Giuliana Vila Verde (UEG)
 Prof. Dr. Haroldo Reimer (UEG/CNPq)
 Profa. Dra. Mary Anne Vieira Silva (UEG)
 Prof. Dr. Julierme Sebastião Moraes de Souza (UEG)

Conselho Consultivo:

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU)
 Profa. Dra. Ana Cavalcanti (EBA/RJ)
 Prof. Dr. Arthur Gomes Valle (UFRJ)
 Profa. Dra. Camila Dazzi (CEFET/RJ)
 Prof. Dr. Marcos Antônio da Cunha Torres (UEG)
 Prof. Dr. Marcos Silva (USP)
 Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)
 Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos (UFU)
 Prof. Dr. Valmor da Silva (PUC/GO)
 Prof. Dr. Edgard Vidal (CNRS/FR)



REVISTA NÓS – Vol. 1, Nº 1 – Abril de 2016

ÍNDICE

•	EXPEDIENTE	03
•	ÍNDICE	04
•	Apresentação	06
•	Entrevistas	
	Divino Sobral.....	12
	Edney Antunes	18
	Marcelo Solá	26
•	ARTIGOS	
	O DESAFIO DA ARTE SACRA	
	Giancarlo Polenghi.....	33
	REFLEXÕES SOBRE TEORIA & PRÁTICA NA MONTAGEM DO FILME DOCUMENTÁRIO	
	<i>HANG THE SUPERSTARS</i>	
	Adérito S. Alencar e Távora	47
	O DIREITO COMO LITERATURA: A CULTURA JURÍDICA E AS PALAVRAS	
	Heloisa Selma Fernandes Capel	
	Anna Paula Teixeira Daher	74
	CINE-TEATRO CUIABÁ E A SIMBOLIZAÇÃO DA MODERNIZAÇÃO CULTURAL EM MATO	
	GROSSO NOS ANOS 1940	
	Antonio R. C. de Lion.....	87
	UM ESTUDO SOBRE A ARTE PALESTINA: ABDEL TAMAM E OS DESDOBRAMENTOS DO	
	MASSACRE DE KAFR QASIM	
	Carolina F.de Figueiredo.....	112
	O DISCURSO HISTÓRICO NO <i>MANIFESTO REGIONALISTA</i> DE GILBERTO FREYRE	
	Gustavo Mesquita	136

ESTÉTICAS E PERFORMANCES “ODARA” NA CULTURA DOS ORIXÁS	
Paulo Petronilio.....	154
PROGRAMA RADIOFÔNICO <i>NOSSA TERRA, NOSSA GENTE</i> :PRODUÇÃO MUSICAL EM MARECHAL CÂNDIDO RONDON – PR (1982-2000)	
Senaide Wolfart	180
• RESENHA	
Goiânia: heterogêneas faces de um mesmo rosto	
<i>Fernando Bueno Oliveira</i>	206
• Discurso de colação de grau	
Licenciatura em Física da Universidade Estadual de Goiás – turma de 2007	
Solemar Silva Oliveira	212
• Perfil do artista Loures	
José Loures.....	216
• Normas de submissão de trabalhos para Revista Nós	223



Apresentação

A *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens* nasce, neste primeiro número, com o objetivo de ser um *locus* de discussão de temas de relevância acadêmica e cultural. Nesse aspecto, a revista surge, aproveitando-se da hospitalidade do Cerrado, como um lugar de encontros e trocas culturais por excelência, buscando propiciar o convívio entre os diferentes, promover o diálogo entre contraditórios.

Fruto da iniciativa conjunta e interinstitucional de dois grupos de pesquisa ligados ao CNPq, SECEC - Saberes, Expressões Culturais e Estéticas do Cerrado, composto por professores da Universidade Estadual de Goiás, e GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem, administrado por docentes da Universidade Federal de Goiás, a *Revista Nós* objetiva promover o encontro interdisciplinar entre pesquisadores de diversas áreas que desenvolvem estudos sobre os temas “cultura”, “estética” e “linguagens”. Uma salutar aproximação epistemológica entre literatura, história, geografia, arquitetura e urbanismo, artes plásticas, expressões artísticas populares e eruditas, *pop* e de vanguarda. O escopo é, potencialmente, infinito.

O título da revista, NÓS, evoca justamente essa parceria focada na interdisciplinaridade e na multiplicidade de saberes. O sentido de NÓS é tanto estrito quanto simbólico: NÓS do cerrado, NÓS no cerrado, NÓS que nos encontramos no cerrado. O título também explora a polissemia do termo NÓS na língua portuguesa, evocando o pronome pessoal da primeira pessoa do plural, bem como o substantivo que nomeia o “ato de amarrar uma corda”. Os dois sentidos expressam metaforicamente a proposta da revista: a construção plural e a união de saberes. Os diferentes NÓS formam diferentes redes: redes de saberes, redes interpretativas, redes metodológicas, redes conceituais, redes institucionais.

Um conjunto de individualidades forma o coletivo. E a construção coletiva sempre foi a razão de ser das revistas acadêmicas, sendo isso ainda mais verdadeiro no ambiente digital, marcado pela inteligência colaborativa. Essa individualidade criadora e reflexiva, que é sempre

importante defender, é fruto de influências e diálogos, ainda que conflituosos. Um artigo acadêmico é sempre uma construção coletiva, ainda que redigido por um único autor. Em sua confecção, tal autor certamente valeu-se de uma extensa rede colaborativa, formada pela bibliografia, pelos professores, pelo orientador e orientandos, por colegas e amigos e, mesmo, por comentaristas eventuais encontrados em eventos. Pode ter subido nos ombros de gigantes para ver mais longe, como sugeriu Isaac Newton; ou para lhe dar pretensiosos cascudos. Por que não? Humildade científica não precisa excluir o arrojo, desde que se saiba o que se está fazendo, e seja respeitoso. O fato é que quando ocorre a publicação, o artigo incorpora as recomendações dos editores, revisores e pareceristas. Nesse sentido, o artigo, bem como a revista, poderiam facilmente utilizar o lema do Ubuntu: “sou quem sou porque somos todos nós”.

A palavra NÓS possui ainda outro significado na língua portuguesa: plural da unidade de medida náutica, utilizada para medir a velocidade das embarcações. Metaforicamente, o termo serve para indicar a aceleração das mudanças contemporâneas. Walter Benjamin, na parte introdutória do seu ensaio “O Narrador”, caracteriza a modernidade como uma época em que nada permanece inalterado, exceto as nuvens. Infelizmente, nem as nuvens estão a salvo do turbilhão de mudanças que atinge a sociedade atual. O mundo está acelerado e esta revista, para manter-se à altura das mudanças, requer uma nova configuração. Nessa perspectiva, ela pretende ser mais dinâmica e mais interligada às redes sociais e, portanto, mais interativa. Como as palavras-chave do título indicam, o estudo da cultura não pode ser desvinculado da linguagem e da estética.

A cada volume, a *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens* vai homenagear um artista, ilustrando com suas obras a capa e os intervalos entre os textos e as entrevistas. Fechando a edição teremos um ensaio crítico sobre sua vida e obra. Esta edição de estreia é dedicada ao trabalho e à memória de uma das mais importantes personalidades artísticas do Cerrado, o artista plástico e escultor goiano Loures, nascido na cidade de Ouro Verde de Goiás. O texto foi escrito por seu sobrinho, figura que divide com o tio o nome e a vocação, pois também se chama Loures, no caso José Loures, um artista de reconhecido talento.

A arte da entrevista também será cultivada pela *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens*. Nesta edição serão três entrevistados de peso, os premiados artistas plásticos

Divino Sobral, Edney Antunes e Marcelo Solá, que conversaram com a artista e pesquisadora Nancy de Melo sobre os rumos da Arte Contemporânea em Goiás, no Brasil e no mundo.

A cada volume teremos oito artigos científicos publicados. Sempre de pesquisadores gabaritados e com reconhecidas contribuições em suas áreas. Para abrir os trabalhos, o catedrático italiano Giarcalo Polenghi honrou-nos com sua participação gentilmente enviando o artigo “O desafio da arte sacra”, enfocando a trajetória da educação artística na Itália, destacadamente na cidade de Firenze. A doutoranda Jacqueline Siqueira Figário foi responsável pelo contato e pela tradução do resumo. Ainda dentro da seara das artes plásticas, Carolina Ferreira de Figueiredo apresenta “Um estudo sobre a arte palestina: Abdel Tamam e os desdobramentos do Massacre de Kafr Qasim”, artista dos mais instigantes e que futuramente deve ilustrar uma edição da *Revista Nós*.

Das telas pintadas para a tela grande, neste volume temos dois artigos sobre cinema. O primeiro é “Reflexões sobre teoria e prática na montagem do filme documentário *Hang the Superstars*”, do doutorando Adérito Schneider Alencar e Távora, que aborda uma experiência de práxis dentro dos estudos audiovisuais. Da produção para exibição, trazemos o pesquisador Antonio Ricardo Calori de Lion analisando o caso do “Cine-Teatro Cuiabá e a simbolização da modernização cultural em Mato Grosso nos anos 1940”.

Deixando a moderna sétima arte e indo para uma das mais tradicionais, a literatura, Heloisa Selma Fernandes Capel e Anna Paula Teixeira Daher refletem acerca da questão do discurso jurídico e suas possibilidades estéticas no artigo “O Direito como Literatura: a cultura jurídica e as palavras”. Palavras essas que são fixadas no papel. Por ondas são transmitidas as palavras no rádio, tema do texto “Programa radiofônico Nossa Terra, Nossa Gente: produção musical em Marechal Cândido Rondon – PR (1982-2000)”, de Senaide Wolfart.

Em “O discurso histórico no *Manifesto Regionalista* de Gilberto Freyre”, o doutorando Gustavo Mesquita faz uma excelente contribuição aos estudos de um dos maiores, mais respeitados e mais originais intelectuais brasileiros. Da mesma forma, no artigo “Estéticas e performances ‘Odara’ na cultura dos orixás”, o professor Paulo Petronilio, ele mesmo um instigante “performer” em suas palestras, realiza um valoroso estudo sobre o aspecto estético da religiosidade afro-brasileira.

Fundamental destacar a resenha “Goiânia: heterogêneas faces de um mesmo rosto”, do mestre Fernando Bueno Oliveira, sobre o livro *Goiânia em Mosaico: visões sobre a capital do cerrado*, volume de artigos que tratam de diferentes aspectos da capital título, fazendo parte da coleção Tessituras do Cerrado, produzida pelo Mestrado Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais do Cerrado (Teccer), da Universidade Estadual de Goiás.

Por fim, uma das pretensões da *Revista Nós – Cultura, Estética e Linguagens* é ajudar a preservar a memória de elementos estéticos que permeiam a vivência acadêmica, sempre acusada de ser dura, produtivista, formalista e pragmática em excesso. Um dos mais evidentes respiros dessa realidade são os discursos de formatura. Muitas vezes, belas peças literárias que se perdem após a cerimônia. Neste volume resgatamos o discurso proferido pelo Dr. Prof. Dr. Solemar Silva Oliveira, paraninfo da turma de formandos em Licenciatura em Física da Universidade Estadual de Goiás de 2007. Um interessante passeio do micro para o macro em nossa complexa realidade física.

Nós lhe desejamos uma ótima leitura.

Prof.^a Dr.^a Heloisa Capel (UFG)

Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (UEG)

Prof. Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira (UEG)

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva (UEG)

(Editores)



Entrevistas



Artista: Loures

Título: Desequilíbrio

Técnica: Óleo sobre tela

1984

Nós



ENTREVISTAS DE NANCY DE MELO



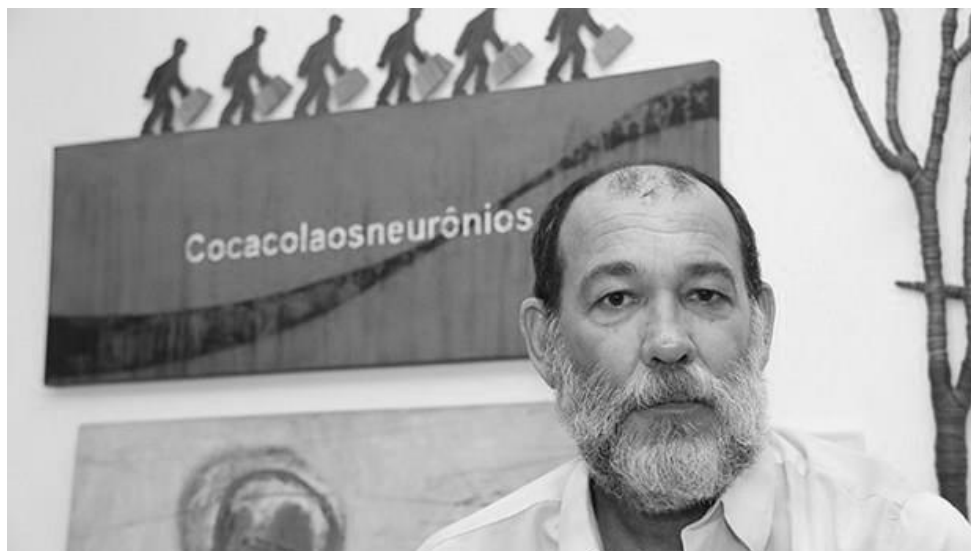
Divino Sobral

Edney Antunes

Marcelo Solá

Divino Sobral

ENTREVISTA



1. Em Goiânia, qual artista desperta seu interesse ou influenciou sua carreira?

Nenhum artista desperta, assim, interesse a ponto de ter influenciado, embora por alguns eu me interesse pelo ponto de vista histórico, a questão dos pioneiros, a questão do desenvolvimento de décadas de arte aqui, ou me interesse por artistas que trabalham agora, mas não diria que necessariamente meu trabalho foi formado sob influência de um artista goiano.

2. É preciso ter a atenção voltada para artistas estrangeiros para se produzir arte contemporânea em Goiás?

É preciso ter a atenção voltada para todo o tipo de arte interessante, arte com A maiúsculo e arte de verdade; no seguinte sentido, é preciso ter o olhar voltado tanto para uma arte primitiva, para uma arte africana, para uma arte oriental, para uma arte européia, então, a gente vê toda uma história da arte que vai do clássico grego até a arte contemporânea, você tem a arte brasileira, você tem uma série de informações que estão no mundo e que dizem respeito à arte, e que necessariamente eu penso que é interessante você tomar contato.

3. Existem autores da teoria da arte que influenciam seus trabalhos?

E em teoria da arte não há necessariamente ninguém que tenha influenciado diretamente meu trabalho como artista. Eu diria que eu gosto de uma teoria da arte que se prende também a um certo tipo de relação com a filosofia, no caso: Merleau Ponty, Bachelard; são autores que tentam uma interpretação estética da poética, e isso talvez me influencie mais.

4. A ausência de crítica de arte em Goiânia distancia o público de um trabalho em arte contemporânea?

A ausência de crítica distancia a arte não só do público mas da própria construção histórica, porquê a crítica tem uma função de mediar a imagem com outro tipo de discurso, com outro tipo de linguagem, que é exatamente a verbal para o público, para a imprensa, para as academias, para os estudantes; de certa forma o crítico formula o conhecimento, priori, aliás, a posteriori às obras e coloca isso em circulação dando legitimidade, dando interpretação a essas obras. Aqui nós não temos essa figura, e isso conseqüentemente impede tanto a construção da nossa história da arte quanto um maior dilatamento do nosso público.

5. Ser artista contemporâneo coloca o artista numa situação de clandestinidade ou marginalidade? Se a resposta for sim, como é sua relação com esta situação?

Talvez da última entrevista que eu te dei, eu estivesse seguro de algumas coisas que eu não estou de jeito nenhum. Quê que é clandestino o quê que é marginal: clandestino é aquele que entra num barco sem ser convidado para esse barco, sem ter passagem para esse barco; marginal é aquele que está colocado à margem do sistema, à margem do circuito, não tem acesso aos meios as fontes, aos meios de circulação e de visibilidade. Eu não sei, eu penso que de certa forma ser artista contemporâneo é ser um pouco marginal, é trabalhar nas bordas da imagem, trabalhar nas bordas do conceito, trabalhar no limite da experiência de arte, no limite da conceituação, no limite da provocação e da relação com o público também. Talvez isso seja marginalidade, um conceito complicado para a gente pensar em termos de arte brasileira uma vez que já existe uma formulação herdada do Oitocista, e tal. Clandestino. Eu diria que você tem de ser clandestino, marginal e assim utilizar os meios oficiais, construir uma visualidade que não seja oficial, que não seja central, central no seguinte sentido, que não seja uma moda,

que não seja uma coisa de uma visibilidade extrema, mas rápida, não é? Trabalhar com um lado mais difícil, tirar o leite da pedra, acho que talvez seja por aí

6. A pintura já foi um ponto de partida para o seu trabalho?

A pintura já foi um ponto de partida para o meu trabalho, em um determinado momento durante dois anos, de 90 a 92, eu trabalhei com objetos em madeira que eu recobria com pintura, entretanto eu descambei muito mais no campo da tridimensionalidade, da escultura, do objeto, da instalação somente recentemente eu ando recuperando coisas que são pictóricas, um ambiente pictórico nos desenhos ou a experiência da cor nos últimos trabalhos de *land art*.

7. No seu ponto de vista a arte contemporânea deve ser conceituada pelo próprio artista?

Eu não sei se isso é uma obrigação, se a arte deve ser conceituada pelo próprio artista, mas eu penso que o artista de um modo ou outro ele sempre conceitua o seu trabalho, ele sempre visualiza seu trabalho quando ele está fazendo, ele sempre reflete sobre o significado daquilo e sobre as possíveis inserções daquilo que ele faz, de certo modo eu acho que ele acaba por conceituar, talvez não do modo ortodoxo da conceituação crítica e historiográfica, mas há uma espécie de conceituação.

8. Existe algum artista estrangeiro que tenha influenciado seu trabalho?

Muitos artistas estrangeiros influenciam meu trabalho como muitos artistas brasileiros, eu gosto muito de Tunga, eu gosto muito de Leonilson, eu gosto muito de Beuys, eu gosto muito de Eva Hesse, entende? Eu gosto muito de Kosuth, eu gosto muito da sequência minimalista apesar de estar em crise com a própria herança minimalista; eu gosto muito da Louise Bourgeois, uma diversidade muito grande de artistas me interessam talvez porque eu faça também além de arte crítica de arte, então isso dilata meu olhar

9. O artista contemporâneo não sofre uma pressão de mercado por não participar dele. Isso é fundamental para você?

Se o artista contemporâneo não participa do mercado ele não sofre pressão do mercado, ele está fora do mercado. O mercado não é fundamental para mim.

10. A pressão do mercado é substituída pela ação dos curadores, que atualmente ocupam o espaço do que foi o galerista?

Não os curadores não pressionam, os curadores investigam, olham, interpretam, se interessar-lhes eles dão visibilidade, se não interessar-lhes eles não dão visibilidade, não é? Eu acho que não dá também tentar comparar a figura de um galerista à figura de um marchand, um está interessado na construção, aliás, a figura do galerista da figura do curador; o galerista está interessado no mercado, na venda, existem ótimos galeristas, e os curadores estão interessados na exibição das obras, na elaboração de um discurso crítico, na conceituação de um processo cultural dentro do meio brasileiro, eles não pressionam, eles detectam e exibem.

11. Existem influências de outras linguagens em seu trabalho como: o cinema, o teatro, a música ou literatura?

A literatura me influencia bastante, acho que a música é a aspiração de todo mundo, mas a literatura me influencia bastante, eu gosto muito de poesia, principalmente, ando construindo alguns trabalhos que são antologias poéticas, pesquisando diversos autores e elaborando antologias poéticas, para dar uma dimensão visual da poesia, aí no caso eu queria ressaltar uma relação pré-moderna entre literatura e artes visuais.

12. Dentro do seu pensamento artístico, existe algum embasamento filosófico?

Eu já falei para você das relações que eu tenho com algumas influências da filosofia, eu gostaria de destacar, por exemplo, temas que são centrais ao desenvolvimento da minha obra, que são as poéticas do tempo, o passar do tempo e os arquivos da memória; e um referencial filosófico importante é o Henri Bergson, que vai teorizar exatamente uma visão da memória, onde presente, passado e futuro convergem para um mesmo ponto e que é um referencial teórico que eu utilizo sempre quando penso o meu trabalho.

13. Você vê seu trabalho como uma ruptura com o cenário artístico goiano? Por quê?

Na verdade quando nós começamos a trabalhar, porque esse processo de iniciar um trabalho de arte, uma carreira foi um processo coletivo, e a gente conversava muito sobre isso, talvez houvesse esse desejo de ruptura; porque a gente fazia uma crítica muito grande a esse cenário artístico goiano, sobre a sua estagnação, sobre a sua limitação, sobre o seu fechamento, sobre a sua autodevorção; então a gente achava esse cenário um cenário menor que não nos caberia.

14. A gente você diz porque você trabalhou em grupo com o Paulo, o Sena, o Enauro? E esse grupo tinha um nome?

De certa forma é esse grupo. Nunca teve nome, não era um grupo formalizado, era mais um agrupamento de artistas do que um grupo de artistas.

15. Na cena contemporânea da nossa cidade, quais artistas apontam para uma ruptura? Eu acho que na cena contemporânea da cidade, não sei se aponta uma ruptura, porque eles também já estão, dos que eu vou falar, já estão, na minha visão, estabilizados como o Solá, como o Edney, como Carlos, como Enauro, Paulo, Juliano; são artistas que afirmam a cena contemporânea da nossa cidade, sobretudo isto.

16. Você acha a liberdade de expressão do artista contemporâneo revolucionária?

Eu não sei o quê é o conceito de revolucionário, eu acho que o revolucionário e a ruptura, não sei se eles se aplicam, sabe? Não sei que tipo de revolução nós queremos fazer, ou que tipo de ruptura nós queremos fazer, a revolução precisa de uma utopia, de uma ideologia muito forte que sustente os gestos revolucionários, esta utopia não existe mais nem este desejo coletivo formalizado através de uma ideologia também não existe mais.

17. Isto aproximaria vocês de uma vanguarda, se existisse?

Em algum sentido sim, porque as vanguardas, elas tinham ideologias incrustadas e nós não temos; porque a gente trilha diariamente o caminho do ateliê, e nele é que a obra vai talvez rompendo consigo própria e engendrando um desdobramento, vá revolucionando seus aspectos formais, seus aspectos semânticos, mas isso é um processo interno dentro do ateliê,

no debate, no embate, na criação da própria obra e não num contexto coletivo, sabe?
Historiográfico ou de circuito de arte.





1) Em Goiânia, qual artista desperta seu interesse ou influenciou sua carreira?

O panorama artístico aqui, praticamente, ainda se mantém, as pessoas que ainda estão produzindo, o Siron, o Poteiro, DJ Oliveira, o Cléber não mais porque faleceu recentemente, o Roosevelt; então eram as pessoas que estavam aqui produzindo alguma coisa dentro da proposta deles, e que ainda tem essa mesma produção, então fatalmente, eles foram as primeiras pessoas as quais eu enxerguei, que eu vislumbrei que eram produtores desta arte feita aqui.

2) O grafite que era feito fora do país foi uma influência mais forte para você do que a pintura daqui de Goiânia?

Naquela época, a juventude passava por aquele momento de descobrir as linguagens internacionais, até produção nacional que emergia dos anos oitenta, aquela volta a pintura, o neoexpressionismo, então já me encontrava em descontentamento com a produção local, até

aquela certa rebeldia sadia da juventude, um certo pavor da cena local, inclusive eu me incomodava muito com aqueles artistas, que hoje eu tenho uma convivência mais pacífica com isso, mas na época a juventude não permitia, aquela urgência de querer mudar as coisas que você acreditava que poderia mudar, mas na verdade você não estava se identificando com aquilo, então você queria encontrar a sua linguagem, então a tendência é revoltar contra os pais, não é? Então a gente tinha esse discurso, a gente se reunia em bar com outras pessoas e atacava essa produção local, uma coisa meio inconsequente, meio juvenil mesmo. E o nosso olhar se voltava para coisas produzidas para coisas fora de Goiás e fora do país, era natural essa identificação com outras linguagens, e a gente queria ser o portador, por estar identificado com aquilo mesmo, a gente queria trazer essas coisas para cá e principalmente fazer isso e fazer com que as pessoas aceitassem aquilo, era uma coisa meio de guerrilha mesmo, era uma postura meio política, de você estar querendo mudar algo, aquela vontade de mudar algo.

3) Nesse sentido você acha que você procurava por alguma coisa que rompesse com esse cenário artístico daqui de Goiânia?

Exatamente, a vontade era essa, de fazer ser ouvido e trazer esse procedimentos que não eram feitos aqui, não eram tomados aqui, e eram vistos também por esses artistas aí estabelecidos com desconfiança, eles olhavam aquilo e achavam que estava tudo errado: Isso aí que vocês estão fazendo está totalmente fora de técnica, fora da estética formal, aquelas coisas das regras que existiam, então a gente pintava uma coisa toda de preto, o cara falava que não se deve usar preto, tem essas coisas básicas, isso é um absurdo você usar tela de preto, isso não se usa, onde você quer chegar com isso? O máximo que você usa é 2% de preto em uma tela, e olhe lá, uma coisa temperada, tem essa coisa da cozinha; então aquilo causava também certa raiva neles, assim como a gente era enraivecido pelo o que eles faziam, eles também se tornavam raivosos pelo o que a gente produzia.

4) Existem autores da teoria da arte que influenciam seus trabalhos?

Não, não, não existia não, era assim uma coisa muito dispersa, era um ou outro que se interessava por isto, e a informação vinha mesmo de você ir atrás, de ler jornais, revistas,

havia algumas revistas especializadas nos anos oitenta como a Galeria, Guia das Artes, então aquilo... você ficava louco para ler o próximo número para ver o que estava acontecendo no panorama nacional, e matérias diárias também de jornais do Rio e São Paulo, então você se alimentava dessa fonte, era a única que tinha, e outros também, você se alimentava do rock, daquele movimento underground que estava emergindo, que estava surgindo também no país, tinha aquela necessidade de mudança com a suposta volta à democracia, que o país naquele instante começava a respirar nos anos oitenta, então naquilo tudo parecia que havia uma coisa de mudança no ar, de fervor, que parece que iria acontecer algo, então foi um momento propício nos anos oitenta, pela abertura política mesmo, as guardas baixaram um pouco em todas as outras resistências, até das artes, então todos ficaram abertos às influências, e nesse momento as coisas começaram a circular mais, a própria mídia começou a bombardear mais com essas informações e as notícias passaram a circular mais e serem mais vivenciadas.

5) Como você falou do rock, e o grafite está ligado ao hip-hop, qual desses dois estilos musicais te influenciou mais?

Tem uma diferença, esse grafite que se faz hoje, agora e desde os anos noventa, ele realmente é um grafite que é aquela tríade. o MC que é o mestre de cerimônia, o rapper que canta o hip-hop e o grafiteiro é um conjunto realmente que faz parte dessa cultura; só que esse grafite hoje tem uma linguagem diferenciada da que existia nos anos oitenta, que era um grafite no estêncil, ele era um grafite ligada a cultura pop, então era um grafite ligado ao rock, a gente se identificava mais com isso.

6) A ausência de crítica de arte em Goiânia distancia o público de um trabalho em arte contemporânea?

Eu acho que essa arte que se está fazendo agora, o interesse dela é restrito aos produtores, aos próprios artistas, a um grupo também, que eu estou achando legal, que na universidade está se... uma vez que foram esses artistas para lá, que também começaram a produzir dentro dessa linguagem, foram para lá como orientadores, então estão incentivando esta linguagem dentro da universidade, e você nota pelos próprios universitários que há um interesse.

7) Apesar de você ter suas pinturas dentro do mercado de arte daqui de Goiânia, ser artista contemporâneo coloca o artista numa situação de marginalidade?

É engraçado, porque você fica assim meio que no papel de servir a dois senhores, é uma coisa assim meio quase impossível e contraditória, as pessoas que estão ligadas a essa produção mais de ponta, com linguagens mais elaboradas, como instalações, objetos, que requer mais percepção, requer mais conceitualismos, um movimento intelectual maior, se você falar em mercado elas não estão interessadas, o interesse delas exclusivamente é na produção em si, é lógico, adorariam estar vendendo instalações também, que também é uma coisa contraditória, porque a instalação, historicamente a gente sabe que ela vem em contraposição ao mercado, os artistas resolveram criar instalações numa tentativa de sabotar o mercado, era uma coisa que realmente não tinha como a pessoa comprar, mas como o sistema coopta tudo que anda na contramão dele, o mercado absorveu aquilo e hoje se vende instalações mas é uma realidade longe ainda aqui em Goiás. Se vende instalações de grandes nomes, no mercado nacional existem exemplos, mas principalmente no mercado internacional; e por outro lado as pessoas que participam desse mercado que aqui em Goiás é exclusivamente de telas, elas são exatamente o que você falou, elas não têm uma empatia com as instalações com os objetos, coisas mais, sem querer ser preconceituoso, sofisticadas. Então são realmente opostos.

Agora, eu me iniciei nas artes através da pintura, e é um suporte que ainda eu exercito, eu acho que hoje fica complicado você ser especializado numa coisa só, tem artistas que conseguem isto; eu gosto de trabalhar em várias vertentes ser estar muito preocupado em acontecer nessa ou naquela, eu gosto de trabalhar naquilo que me é mais conveniente com os meus interesses formais; a pintura realmente esgotou a linguagem, a gente tem ouvido esses debates até presenciado mesmo o corpo da pintura uma coisa que está um pouco gasta de conteúdo, ela se tornou muito formal e sem conceito, ela não tem muito o que falar e hoje eu faço pintura como um exercício contínuo de uma coisa que eu comecei há um tempo atrás e é até uma forma também de eu me sustentar e investir no meu trabalho que eu considero mais estimulante.

8) Sendo assim, a pintura seria para você um ponto de partida, ela criaria um espaço para você divagar e pensar o seu trabalho numa outra linguagem?

Vamos dizer que a pintura seria o motor, dois carros que eu tenho, e um carro que eu não estou usando, mas mantém o motor dele aquecido, se um dia eu quiser dar um passeio nele ele puder me servir, é um mecanismo que eu mantenho em funcionamento, mas não tenho utilizado ele com profundidade, porque as minhas questões intelectuais e formais, de pesquisas e interesse em assuntos diversos, estão voltadas mesmo e se materializam realmente na instalação; e na pintura eu não tenho esse interesse de aprofundar nela, digamos que nela eu esteja só na superfície, mas acredito que uma hora ela possa vir a se tornar um objeto de experiência também.

9) No seu ponto de vista a arte contemporânea deve ser conceituada pelo próprio artista?

Sim, é o motor da obra, porque você tem que ter argumentações, você tem que saber o quê está falando, aquilo tem que lhe ser familiar, ao menos, uma coisa que está te incomodando, uma coisa que tem que ser autêntica, no mínimo a arte contemporânea tem de nascer de incômodos legítimos, que são pessoais, sim, claro, mas que antes de tudo tem de dizer alguma coisa, se aquilo te diz alguma coisa eu acho que vai dizer com dois, com três, com quatro e talvez com até mais pessoas, aí sim, talvez seja um trabalho que valha a pena a permanência dele; mas nesse trabalho isso é um processo muito sofrido porque são dois acertos e três erros, é um processo também de investigação intuitivo também, tanto conceitual quanto intuitivo, eu acho que arte lida um pouco ainda com essa coisa da intuição, da sensibilidade, do estar no mundo, da pessoa se sentir tocada por algo e fazer outras também se tocarem, e conseguir ver que aquilo é uma coisa que está pertencendo às necessidades do artista.

10) Existe algum tipo de pressão tanto no mercado quanto nas curadorias que interfira na sua produção?

Hoje, esse meio se especializou e sofisticou. O que por um lado é bom, nesse meio da curadoria das mostras, mas por outro tem se criado também uma perversidade, semelhante a uma servidão ao que foi feita na própria história da arte em relação ao estado e igreja, só que começa de uma outra forma, começa a encomendar para o artista e o artista começa a

servir aquilo; hoje você faz seu trabalho partindo dos seus ímpetos, é lógico, mas você começa a servir à teoria de curadores e críticos, então sua obra começa a ser avaliada se ela entra na teoria de daquele determinado curador, então se ele hoje está vislumbrando uma certa coincidência em vários pontos de acontecimentos, de artistas que estão trabalhando com certos momentos ou certos assuntos, então é o que eles chamam de uma linearidade da linguagem, uma coisa que vai criando uma amarração, que é um termo que eles também usam, mas isso faz com que você se sinta meio usado, você se sente meio ilustrador da tese deles, pelo menos eu sinto isso, pode ser que eu esteja totalmente equivocado, mas eu vou ter até que conversar com outros artistas para ver se isso é um sentimento também compartilhado.

11) Existem influências de outras linguagens em seu trabalho como: o cinema, o teatro, a música ou literatura?

Até o supermercado é capaz de me influenciar, eu acho um supermercado extremamente estimulante, um shopping, que ao mesmo tempo já é uma crítica mesmo ao próprio meio que meio que a gente é obrigado ser confinado; então talvez hoje nas minhas procuras sejam estas, tentar extrair, não alguma coisa através da droga, mas através do próprio sistema, ou seja, uma lucidez alucinada, que é a coisa da escravidão mesmo do próprio sistema, que nos manipula o tempo todo, e isso sempre foi e assim será, só que eu tempo fazer uma leitura deste tempo agora; então a inspiração que eu busco, a forma que me motiva, que me inspira, não é mais uma cachoeira, um bosque, como seria para um impressionista, e sim o meio que eu vivo e que eu mais convivo.

12) Dentro do seu pensamento artístico, existe algum embasamento filosófico?

Não, não, eu não sou um intelectual, o meu estudo é de um cara autodidata, eu investigo coisas que me interessam naquele momento, eu posso estar hoje interessado por uma coisa oriental; eu não sou de..., eu acho que eu sou uma pessoa meio superficial, eu não consigo mergulhar nas coisas assim a ponto de me entregar, eu gosto de puxar tudo, mas o resumo das coisas, então eu sou bem a cara da cultura hoje: momentânea, a cultura da urgência, a cultura da síntese, então eu me vejo um pouco como filho dessa superficialidade, e sem auto

iedade, como uma vítima; mas eu gosto deste processo porque eu acho ele doentio, ao mesmo tempo, esse processo social que se vive hoje da superficialidade, da não adesão às questões fundamentais, porque eu acho que a sociedade, hoje, alimenta isto nas pessoas; o Andy Warhol foi uma síntese disto também, no momento que ele é superficial mas ele também quis falar isso. Eu me deixo guiar pelo meio que me influencia, ou seja, a mídia, o comportamento social; então eu sou uma pessoa que tenta enxergar isso, normalmente, quando eu faço um trabalho, na verdade eu estou tentando entender aquele problema que está atingindo o meu meio, é só uma constatação material para mim, uma necessidade que eu tenho de formalizar aquilo, para eu tentar criar um ponto de entendimento de assuntos que me estão sendo bombardeados pela sociedade, pelo meio que eu vivo; principalmente pela mídia porque hoje ela domina tudo, se tem uma manifestação, se tem um descontentamento, e ela mesma é uma ideia mediadora que ao mesmo tempo elimina, ela é comportamental, ela é um mal necessário, que a gente vive pacificamente ou não, mas somos realmente seres emergentes; a mídia dita comportamentos, a mídia direciona, isso foi usado à exaustão, e eu tento conviver com isso e extrair dessa cultura superficial pontos interrogativos que façam as pessoas pensarem nessa dormência que a gente vive.

13) Você vê seu trabalho como uma ruptura com o cenário artístico goiano? Por quê?

Eu não poderia ter formulações teóricas aprofundadas, porque, como eu te falei eu não me considero um intelectual, então eu tento ser um “voyeur”, um observador do comportamento, e através disto tentar uma poética que valha a pena ser discutida, um assunto que está inserido na sociedade; nesse momento eu sou romântico, eu tento extrair ainda como os artistas antigos poesia do meio, eu acho que a minha arte é uma maneira romântica, que talvez seja ultrapassada, morta; mas eu acho legal tentar reviver isto num momento que não se discute mais nesses termos, você tentar ser romântico quando não há mais modelos de romantismos.

14) Você acha a liberdade de expressão do artista contemporâneo revolucionária?

É. O próprio termo contemporâneo que foi inicialmente usado como provisório, porque depois dos pós não tinha mais como definir que arte era essa depois do pós-moderno,

contemporâneo não é um estilo, não é “ismo”, então é um termo provisório que ficou e isso denota no momento que a gente vive uma falta de direção, findaram-se os ismos, é lógico, a gente sebe disto muito bem, qualquer um pode notar isto depois das escolas, e depois do pós-moderno, o pós-moderno foi um ismo ainda, eu acredito que ele teve ainda pelo o quê lutar, ele era pós alguma coisa agora a gente não é nada e não é presente, não é passado; é uma coisa meio de *Matrix*, as duas coisas podem se entrecruzar se fundirem, acho que *Matrix* define bem este momento que a gente vive, porque o passado se torna objeto do presente, e o presente é uma mera ameaça ao passado, e é tudo aqui ao mesmo tempo agora, como diz a música dos Titãs; e esse tudo não é junto, novamente aquela coisa que nos anos oitenta foi muito falado: o ser fragmentado, quando foi bem explorado essa coisa da fragmentação; e ainda nos anos noventa e até agora em pleno século XXI nós estamos respirando essa coisa de poeira abaixar, ou seja uma explosão que houve e depois a gente vai ter que recolher esses cacos, e depois virá uma futura arqueologia que poderá falar desse momento, que vai poder catalogar isso e falar; hoje o artista é disperso, por isso eu me interesso por essa coisa da dispersão, até no meu trabalho eu não tenho uma unidade porque essa coisa sempre me afligiu, de você criar um discurso, um ponto e você tratar aquilo ao infinito, eu tenho horror a isso, que vem muito da pintur, esse horror que se instalou em mim, porque a pintura tem essa evolução, ela para mim é impossível, eu não vejo como evoluir, é como andar em círculos, eu prefiro ficar tonto, perdido no meio disto porque eu acho que é um momento de perdição mesmo que eu não tenho o que apontar, eu só tenho que vivê-lo. Por isso eu acho que o meu trabalho não é uma continuação, uma hora eu faço uma coisa, vou de encontro a um tema, vou de encontro a outro, inquietações que eu vou seguindo no meu dia-a-dia; talvez um dia eu junte isso tudo que nem aquela brincadeira: quem espalhou que junte.

Marcelo Solá

ENTREVISTA



1. Em Goiânia, qual artista desperta seu interesse ou influenciou sua carreira?

Desde o princípio eu me interessava, me interessei muito por Roosevelt, Fernando Costa Filho, Siron, são artistas que sempre me despertaram interesse. Principalmente os desenhistas que eram o Roosevelt e o Fernando Costa Filho, que são bem voltados ao desenho, às questões básicas do desenho.

2. No cenário artístico nacional e estrangeiro, existem artistas que te influenciaram?

Sim desde o começo, Carlos Fajardo, Jac Leirner, Lêda Catunda, Tunga, Leonilson, Joseph Beuys, Mira Schendel, Andy Warhol tudo isso são referências, são coisas que eu cresci vendo então isso me influenciou muito. Não só artes plásticas, mas literatura também, o que eu lia que era Clarice Lispector, Gabriel García Marquez que eu estou relendo

3. A maioria destes artistas plásticos citados por você, não eram muito conhecidos aqui no período do início da sua carreira, no final dos anos oitenta. Como aconteceu então o contato com seus trabalhos, daqui mesmo de Goiânia ou foi através de viagens para fora do nosso estado que você os conheceu?

É, eu tenho uma parte da minha família que mora em São Paulo, então minha mãe viajava sempre para lá e eu sempre à acompanhava, e lá minha diversão era freqüentar museus, galerias de arte com minha prima Lílian e ... toda vez que ia a São Paulo eu ia no MAM, ia no MASP, e lá eu tinha contato com estas obras, então meu olhar foi se identificando, foi escolhendo os que eu achava mais legal; e acho que quando tinha dezesseis anos eu vi o trabalho do Fajardo numa mostra no MAM, em São Paulo, e foi lá que eu tive a ideia que definitivamente eu queria fazer artes plásticas e desenvolver algum trabalho; foi através do Carlos Fajardo, o trabalho dele específico que eu vi, que era um cubo de espuma, que dentro desse cubo de espuma, de dentro dele saia uma barulho de umas gotas d'água, um barulho. É um trabalho dos anos setenta, um trabalho antigo; e aí quando eu vi esse cubo eu falei, é, eu quero fazer isso também.

4. A partir dessa época você também tinha contato com a teoria da arte?

Sim, a partir de 88, 89, 90 eu morava em São Paulo, aí eu tive contato direto com esses artistas. Eu fiz oficina de pintura com o Fajardo, com a Lina Moraes, com o Marcos Giannotti, com José Spaniel, e aí eles me orientavam, nessa direção sobre o pensamento, questionavam muito, eles propunham que eu me expressasse a respeito do fazer arte e de desenvolver uma linguagem própria. Carlos Fajardo mais ligado ao cérebro, Lina Moraes mais ligada aos materiais, à experimentação de material mesmo; então isso tudo ajudou bastante a desenvolver minha mente e a desenvolver o meu léxico de imagens e de ideias sobre artes visuais.

5. Nesta introdução ao pensamento teórico...

Solá - E prático... (continuando)... e prático, existe algum autor que teria te influenciado?

Era mais relacionado ao pensamento e ao desenvolvimento de suas ideias, do seu processo de trabalho.

6. A ausência de crítica de arte em Goiânia distancia o público de um trabalho em arte contemporânea?

Acho que o fato de não ter um crítico em Goiânia, de não ter um curador é um pequeno problema sim porquê as coisas poderiam ser direcionadas para cá, trazer mais coisas para Goiânia, hoje sim, hoje tem mais movimento no circuito de artes, mas há alguns anos atrás era totalmente morto; mas certamente se existe um trabalho de arte educação você facilita o olhar, você educa o olhar do espectador, mas se não acontece isso não tem espectador de artes visuais, não tem crítica, não tem nada; e se você tem esse trabalho básico de arte educação, como hoje tem, hoje tem nos museus, tem nas escolas então você cria o espectador de amanhã; então um trabalho que foi feito a cinco anos atrás já influencia hoje; hoje você vê na Faculdade de Artes visuais a disputa por vagas, então significa que mudou, de alguns anos para cá isso mudou; a cada ano tem mais pessoas interessadas em estudar Artes Visuais na UFG, significa que o olhar do público mudou. Por que mudou? Porque teve essa base de arte educação, surgiram comentários, pessoas que escrevem sobre arte e isso fomenta o circuito todo. Mas sobre o meu trabalho isso não tem influência alguma, as pessoas demoram um tempo para acostumar e para entender alguma coisa.

7. Ser artista contemporâneo coloca o artista numa situação de clandestinidade (ou marginalidade)? Se a resposta for sim, como é sua relação com esta situação?

Eu optei por ficar aqui em Goiânia e por trabalhar aqui por ser um lugar mais barato. São Paulo e Rio de Janeiro são lugares bastante caros para desenvolver um ateliê, e Goiânia é um lugar muito barato para se morar e para ter um ateliê, e essas coisas nunca influenciaram no meu trabalho, na verdade o ateliê é na cabeça, onde você estiver é possível fazer um trabalho; e eu nunca vendi muitos os meus desenhos, é difícil de vender tanto aqui em Goiânia como em outros lugares, é claro que em cidades como São Paulo, Belo Horizonte, Rio é mais fácil de vender os meus desenhos, mas eu tento não fazer os meus trabalhos voltados para estas

questões comerciais, eu penso que os galeristas, que trabalham com meus desenhos tentam convencer as pessoas a comprar, independentemente de ser comercial ou não.

8. A pintura já foi um ponto de partida para o seu trabalho?

Quando eu era adolescente, quando eu era criança, bem adolescente mesmo, como eu tinha como referência o Fernando Costa Filho, então eu tinha algumas coisas do desenho dele que era uma coisa do grafismo, quando você está começando você se espelha em algum artista, então nessa época o Fernando foi muito importante, esses três, Fernando, Siron e Roosevelt. O Siron pelo colorido e o grafismo também, aquelas coisas indígenas. Mas com o passar o tempo eu fui me distanciando e hoje procuro outras coisas, mais voltado para o universo interior, e como eu vejo o comportamento do homem contemporâneo.

9. No seu ponto de vista a arte contemporânea deve ser conceituada pelo próprio artista?

Acho que sim, mas isso não significa escrever páginas e páginas sobre o trabalho, eu hoje, procuro desenvolver um método de trabalho que consiste em fazer anotações e escrever tudo e fazer rascunhos de uma série de pequenos desenhos que são retrabalhados, e pequenos textos; eu fico o tempo inteiro cozinhando ideias, então se eu estou num ônibus e surge alguma coisa eu tenho que anotar isto ou então gravo isto, faço um pequeno desenho, um projeto, aí chego no ateliê e vou desenvolver essas coisas que foram anotadas, e durante esse processo de desenvolvimento dessas ideias vão surgindo outras ideias, então é tudo feito ao mesmo tempo. 30% do meu trabalho eu não sei o que é nem o que significa, que é a parte misteriosa e eu gosto sempre de ter esta arte misteriosa, que é um lugar pantanoso que eu não sei muito bem do que se trata. Talvez seja isso o que mantém um pouco da frescura do desenho, do frescor da pintura.

10. O artista contemporâneo não sofre uma pressão de mercado por não participar dele, mas a pressão do mercado pode ser substituída pela ação dos curadores, isso é algo que muda o seu ritmo de produção?

É engraçado isso, porque eu estava fazendo pinturas pequenas, aí outro dia um galerista falou, vamos fazer uma exposição de pinturas grandes; daí eu falei, não estou muito afim não... “Ah,

eu te pago tantos mil reais”... ah, eu faço, agora! Acho que não há problema algum, é só você esticar e aumentar as proporções, acho bacana se eu estiver precisando pagar as minhas contas. Ele falou: “Faz um teste em desenho de dois por dois pra gente”. Eu falei: É claro que eu faço; mesmo que não esteja no meu projeto no momento, mas eu faço, acho que as vezes é até um desafio. No trabalho da Bienal, por exemplo, eu nunca havia feito antes uma pintura de dez metros de comprimento, por quatro de altura, e foi super bacana, e eu dou conta de fazer, eu posso fazer isso. É legal porque se torna um desafio, às vezes eu trabalho muito em pequenas dimensões e nem imagino que as coisas podem extrapolar aquilo. No caso de pinturas tornarem-se pinturas gigantes ou mesmo até objetos, e essas imagens do aviõzinho apareciam muito nos desenhos, mas aí chega uma hora que ele tem de sair do papel e se tornar uma coisa de três dimensões, e na Bienal eu tive oportunidade de transformar isto em três dimensões, aí foi quando surgiu essa oportunidade assim, vamos fazer, nós temos dinheiro para fazer isso, temos condições técnicas, temos tudo então porque não fazer?

11. Existem influências de outras linguagens em seu trabalho como: o cinema, o teatro, a música ou literatura?

Sim, literatura principalmente, por meu trabalho ser bastante ligado à escrita a literatura é fundamental. Autores como a Clarice Lispector, Mário Quintana, poesia em geral, tudo é muito interessante.

12. Você vê seu trabalho como uma ruptura com o cenário artístico goiano? Por quê?

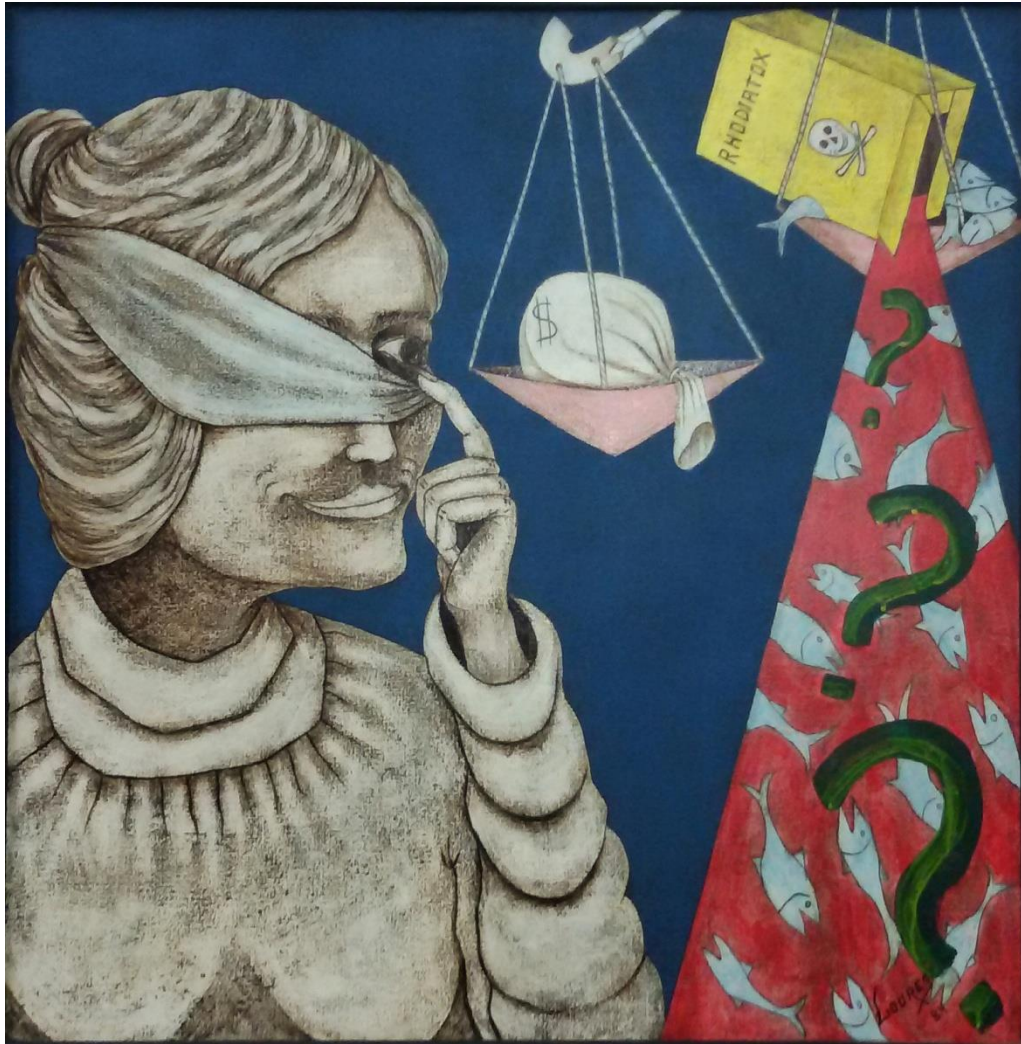
Não sei, é uma coisa muito complexa, mas eu acho que a partir de quando eu comecei a fazer algumas coisas, desde que entrei dentro de outro circuito, que não era só de arte em Goiânia, já é meio que uma ruptura, a partir que eu começo a fazer exposições fora de Goiânia, no eixo Rio-São Paulo e depois em outros países, já é meio que uma ruptura. Dentro dos artistas que tem trinta anos, eu fiz trinta e um agora, dos artistas que tem essa idade acho que são poucos que tem uma penetração fora do centro-oeste, então acho que foi uma pequena ruptura com os valores antigos.

13. Você acha a liberdade de expressão do artista contemporâneo revolucionária?

Eu sempre falo que a arte como um todo, é o único lugar que você pode fazer o quê você quiser, no meu caso é isso, eu sempre faço o que eu quero, do jeito que eu quero, sem ter padrões definidos, a não ser os meus próprios padrões que vou inventando, e vou reformulando, trocando, adaptando; então eu acho que essa liberdade é que me deixa fazer tudo, eu acho que não existe uma coisa definida, eu acho que o meu trabalho está por ser feito ainda e isso é apenas o começo, então eu espero ter mais tempo para poder amadurecer ideias e me tornar mais profissional, mas eu acho que as coisas que existem agora é devido a uma liberdade muito grande de trabalho, de tomar a direção que eu quiser, à hora que eu quiser, eu acho que é basicamente isso.



Artigos



Artista: Loures
Título: Desumanidade
Técnica: Óleo sobre tela
1984

O DESAFIO DA ARTE SACRA

Giancarlo Polenghi

Giancarlo Polenghi è laureato in Storia dell'arte Medievale presso l'Università La Sapienza di Roma, con una tesi sul "Maestro del Bigallo", bottega d'arte fiorentina della prima metà del Duecento. Giornalista e pubblicitario ha collaborato con giornali, emittenti televisive e radiofoniche. Come consulente di comunicazione ha lavorato per imprese come Avis, Nestlé, Volvo, Barilla, Bayer, Henkel e molte altre. Dal 2000 è docente a contratto presso la Pontificia Università della Santa Croce (Roma). Ha insegnato anche negli Stati Uniti (Western Kentucky University) e nelle Filippine (University of Asia and the Pacific). E' tra i soci fondatori della Sacred Art School - Firenze, di cui è attualmente Direttore Artistico, membro del Comitato Direttivo e docente di Comunicazione Cristiana e di Estetica.



**Arte Sacra,
Firenze, Formação
Artística**

Resumo: O artigo tem como ponto de partida uma abordagem histórica sobre a trajetória da educação artística na Itália destacando casos específicos na cidade de Firenze. Em seguida apresenta uma análise de caso real acerca da criação da Escola de Arte Sacra de Firenze (Sacred Art School). Para tal, explora o levantamento da forma como os artistas em Firenze transmitiram suas habilidades através das gerações, bem como a Carta de João Paulo II endereçada aos artistas. Tais documentos são tomados como princípios fundamentais para a criação da Escola de Arte Sacra de Firenze com objetivo de conversar com o passado figurativo da Escola Fiorentina.

La Sfida Dell'Arte Sacra

**Arte Sacra,
Firenze,
Formazione
Artística**

Sommario: Questo articolo, dopo aver brevemente esplorato il percorso che la formazione artistica di livello superiore ha avuto in Italia, illustra e analizza il caso concreto di una scuola di recente fondazione la Sacred Art School - Firenze. Dopo una ricognizione dei modi con cui gli artisti hanno passato le loro competenze attraverso le generazioni, ci si focalizza sul caso della scuola fiorentina di arte sacra, identificandone le genesi e le linee di sviluppo.



Envio: 23/09/2015 ♦ Aceite: 10/12/2015

La formazione artistica in Italia è una questione antica e dalle alterne vicende. Il bel paese è considerato nel mondo la culla delle arti figurative perché attraverso la sua ricca storia ha dato i natali a grandi artisti - e a scuole, e movimenti - che hanno avuto influenza in tutto l'occidente e talvolta anche su scala globale. Ciò che forse ha reso l'Italia differente da altri paesi in termini artistici è stata la riflessione sull'arte, ossia la capacità, non solo di produrre arte e artigianato di qualità ma anche di produrre opere che sistematizzavano le conoscenze e le capacità acquisite in opere letterarie di divulgazione teorico-pratica o storica. Si pensi alla fortuna di un trattato come il "De Pictura" di Leon Battista Alberti, o alle "Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti", di Giorgio Vasari, che può essere considerato il primo esempio letterario di genere storico-artistico. Un discorso simile potrebbe essere fatto per la musica e il teatro dell'Opera in particolare, che pure è nato in Italia, precisamente a Firenze.

Lungo i secoli, in occidente, le arti classiche (pittura, scultura e architettura) hanno avuto diversi luoghi deputati "di eccellenza": la Grecia antica, le Fiandre nel Quattrocento, Firenze nel Rinascimento, la Spagna a più riprese, la Francia in epoca più recente. All'inizio del XXI secolo la capitale dell'arte contemporanea potrebbe essere considerata New York city.

1. Modo di essere artista

Quando ci riferiamo all'arte e all'artista pensiamo di solito – soprattutto oggi e da un certo momento in poi - "all'artista romantico" ossia ad una persona geniale che si esprime libero da tutto, con una speciale sensibilità artistica, completamente devoto al suo estro - talvolta incompreso -. Nell'immaginario collettivo l'artista è oggi un "Vincent Van Gogh", un artista che si esprime dando sfogo alla sua intima urgenza di lasciare traccia, con una grande forza "poetica" e una spiccata capacità di innovazione. Infatti, a decretare il successo dell'idea contemporanea di "artista romantico", dopo la sua morte, le opere di Vincent Van Gogh sono le più valutate al mondo.

Ma prima che arrivasse il romanticismo pure abbiamo avuto artisti. Nel mondo antico, nel medioevo, nel rinascimento e nel barocco gli artisti erano persone diverse da quella che ho appena descritto. In certi casi non erano nemmeno conosciuti per nome eppure erano in grado di realizzare opere sorprendenti per qualità e bellezza. Un paio di esempi tra tutti: le

cattedrali gotiche del nord europa, e ancora prima, il duomo di Monreale in Sicilia. Il rinascimento è un momento di snodo che sancisce definitivamente la nascita dell'artista individuo: con Michelangelo abbiamo il primo esempio di un artista non solo noto per il suo nome ma che diventa anche ricco e potente grazie al suo lavoro. Michelangelo però, come Leonardo, non sono mai stati "artisti romantici". Sono uomini del loro tempo, uomini di idee che lavoravano per committenti e che innovano in un momento in cui tra scienza e arte non c'era troppa differenza. Michelangelo oltre ad eccellere nella scultura e nella pittura è il miglior poeta italiano del suo tempo. Leonardo è più che pittore un architetto, ingegnere, inventore, sperimentatore. Il suo "Trattato della Pittura" – un altro manuale o taccuino d'appunti per pittori - , per esempio, è certamente un manuale di tecnica pittorica in cui si trovano però anche riflessioni che spaziano dalla metafisica alla teoria della percezione, dalla psicologia alla chimica. Insomma questi artisti, tra i più noti al mondo, sono in realtà pensatori in senso ampio, che hanno prodotto, per lo più su commissione, opere d'arte.

2. La Formazione artistica nella storia

Nel Medioevo, e anche prima nel mondo antico, le arti liberali del trivio (grammatica, retorica e dialettica) e del quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia e musica) non comprendevano discipline come pittura, scultura e architettura, che invece appartenevano alle arti meccaniche. Anche l'università che nasce a Parigi e a Bologna si concentra sulla teologia e il diritto, oltre che sulle 7 arti liberali. Le discipline non liberali, ossia praticate da gente che lavora e che pratica un mestiere concreto, non speculativo, si tramandavano in contesti non "accademici".

A Firenze nel 1339 nasce la Compagnia di San Luca come corporazione di mestiere della pittura. A quel tempo l'arte si imparava a bottega, sotto la direzione di un maestro che veniva pagato dalla famiglia del discente-aiutante di bottega. Gli apprendisti, spesso giovanissimi, apprendevano guardando, e rendendosi utili nei lavori più semplici e via via più complessi. Leonardo da Vinci si formò nella bottega del Verrocchio, come ben testimonia la tavola del Battesimo di Gesù, conservata nel Museo degli Uffizi. Nel 1562 nasce a Firenze la Vasariana Accademia del Disegno, concepita sia come confraternita che come scuola, protetta da

Cosimo I e dallo stesso Michelangelo, che morirà un anno dopo la sua fondazione. Questa istituzione verrà riformata da Pietro Leopoldo I di Lorena nel 1784 e prenderà il nome di Accademia delle Belle Arti. Il suo modello era stata l'Accademia Reale di pittura e scultura nata in Francia nel 1648 e la Scuola Gratuita di Disegno di Parigi del 1766. L'Accademia di Belle Arti di Firenze, che occupa la stessa sede che le aveva dato Pietro Leopoldo I, si orienta oggi secondo un percorso di tipo universitario, rilasciando diplomi di primo e secondo livello (il percorso del 3+2). Il museo dell'Accademia, per esempio quello di Firenze – dove è conservato il David di Michelangelo - e quello di Milano (la galleria di Brera) erano le collezioni della scuola. L'equiparazione delle Accademie di Belle Arti e dei Conservatori alle università avviene in Italia solo nel 1999, quando in molti paesi d'Europa analoghe istituzioni erano già sotto l'egida dei rispettivi Ministeri dell'Università e della Ricerca. Oggi sotto la denominazione “alta formazione artistica, musicale e coreutica” sono comprese: le Accademie di Belle Arti; l'Accademia Nazionale di Danza; l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica; gli Istituti Superiori per le Arti Applicate ISIA; i Conservatori di Musica; e gli Istituti pareggiati (per lo più nei settori di moda, musica e design). In Italia pertanto rimane fino ad oggi una separazione tra le scuole d'arte e l'università, che non viene mantenuta in molti altri paesi, per esempio nei College Statunitensi, dove ogni materia – dalla teologia alla culinaria, dall'ingegneria alla danza – viene impartita dalla stessa istituzione didattica. Questa “separazione” dal resto del sapere ha certamente il suo significato e peso in termini di autonomia ma anche di differente percezione simbolica in una sorta di gerarchia delle conoscenze. George Steiner dedica a questo tema diverse pagine nel suo libro “Real Presences” 1989.

Sempre in Italia la formazione artistica secondaria nasce con gli istituti d'arte. Tra quelli più antichi c'è la Scuola di Intagliatori in legno, Ebanisti e Legnajoli, fondato nel 1869 nel quartiere di Santa Croce a Firenze, che si trasforma in Scuola Professionale di Arti Decorative e Industriali e dal 1923 assume la sede attuale, a Porta Romana all'interno delle Scuderie Reali. All'epoca gli studi erano triennali, fino al 1960, quando diventano di 5 anni e si qualificano come Istituti d'Arte, mentre a Milano, negli stessi anni, come sperimentazione a partire dall'Accademia di Belle Arti di Brera, nasce il primo Liceo Artistico. Durante il secolo scorso gli Istituti d'Arte in Italia si moltiplicano e in essi si impartiscono soprattutto le materie

attinte dalla tradizione artistica e artigianale locale, nell'ambito per esempio della ceramica, dell'arte argentiera o musiva. Nel 2010, con la Legge Gelmini, tutti gli Istituti d'Arte diventano Licei Artistici (con 6 indirizzi: figurativo; architettura e ambiente; design; audiovisivo e multimediale; grafica; scenografia). C'è chi ritiene che la scomparsa degli Istituti D'Arte e delle simili Scuole Professionali d'Arte (corsi triennali ancora più orientati al trasferimento di tecniche manuali), risponda ad una sorta di "licealizzazione" della scuola italiana, ossia di un modello che è orientato al sapere teorico di massa e che prevede la successiva frequentazione dell'università. Oggi è evidente quanto queste scelte abbiano disperso saperi e conoscenze, senza per altro aver favorito l'ingresso dei giovani nel mondo del lavoro.

Un altro capitolo importante della formazione artistica è quello del restauro (nel quale sono da sempre coinvolte 3 diverse competenze: di ambito storico-artistico; del rilievo e della diagnostica anche con alte e nuove tecnologie; e della tecnica manuale del restauro sui diversi materiali). In Italia ci sono Scuole di Alta Formazione con percorsi quinquennali (Opificio delle Pietre Dure; Istituto Centrale per il Restauro, Istituto Superiore per la conservazione ed il Restauro; La Venaria) 9 Accademie di Belle Arti con corsi specifici accreditati e alcune università; oltre a un certo numero di scuole parificate private con corsi triennali riconosciuti di solito a livello regionale.

L'alta formazione artistica è pertanto un universo molto frammentato e aperto in cui la conservazione dei beni e il restauro sono a fianco dell'arte contemporanea e all'arte concettuale, l'artigianato artistico al design e alla moda, l'arte visuale si esprime attraverso i video o le più tradizionali arti figurative. In questo contesto molto diversificato, su iniziativa di artisti e artigiani, nella città di Firenze nasce, nel maggio 2012, la Sacred Art School.

3. La Sacred Art School Firenze: L'origine

L'idea di dar vita alla Scuola di Arte Sacra che in questo articolo vogliamo descrivere viene ad uno scultore irlandese, Dony MacManus dopo aver letto la "Lettera agli Artisti" che Giovanni Paolo II ha scritto nel 1999.

Qualche cenno biografico può aiutare a capire meglio che cosa ha spinto MacManus a concepire un simile progetto. Dony, che fin da piccolo aveva passione per l'arte figurativa, si trova a disagio all'interno dell'Accademia di Belle Arti di Dublino, dove l'insegnamento impartito è orientato soprattutto all'arte contemporanea nelle sue versioni concettuali e astratta. Dopo il diploma all'Accademia lo scultore vince alcuni concorsi pubblici e le sue opere vengono poste in luoghi pubblici nella città di Dublino. A questo punto ottiene una borsa di studio per studiare alla New York Academy of Art dove trova finalmente chi gli insegni il disegno e l'anatomia artistica, che a lui interessavano. Nello stesso periodo Dony scopre la "teologia del corpo" ossia il pensiero di Karol Wojtyła sulla sessualità e sul corpo contenuto in "Amore e Responsabilità" (testo di filosofia morale a partire dal pensiero di Husserl) e in "Uomo e Donna lo creò" (analisi esegetica e antropologica sulla creazione). Negli Stati Uniti in generale c'è più attenzione per l'arte figurativa rispetto a quanto non avvenga in Europa, soprattutto per ragioni di mercato: un artista che sappia fare ritratti in quel mercato è più facile che possa "sostenersi economicamente" e per questo l'alta formazione artistica non ha tralasciato queste materie, pur insegnandole assieme – e talvolta soprattutto – con approcci non figurativi, concettuali, astratti, di ricerca espressiva.

A questo punto della storia personale di MacManus c'è l'incontro con la lettera di Giovanni Paolo II agli artisti e, poco dopo, a seguito della tragedia delle Torri Gemelle, MacManus finisce il suo periodo di formazione statunitense e torna in Europa, prima a Roma, poi a Firenze, di nuovo a Dublino, e nuovamente a Firenze. I diversi spostamenti sono stati motivati dalla ricerca di commissioni, ma anche dal desiderio di trovare un luogo dove continuare a studiare ed avere scambi con altri artisti. Firenze in particolare viene scelta sia in quanto museo a cielo aperto del Rinascimento, ma anche come città che accoglie molti artisti interessati all'arte figurativa. Il capoluogo toscano infatti oltre ad ospitare la più antica Accademia di Belle Arti italiana è anche sede di diverse scuole che si rifanno agli insegnamenti di Pietro Annigoni, un pittore realista che ha lasciato una profonda traccia in molti allievi. Ben tre scuole internazionali presenti a Firenze dagli anni 90, (la Florence Academy of Art, la Angel Academy e la Charles Cecil Studio) insegnano infatti pittura e scultura secondo i principi antichi dell'Accademia di Francia e la tecnica del "size-sight". I loro fondatori hanno conosciuto e frequentato lo studio di Annigoni, che si può considerare un

artista contemporaneo (scomparso nel 1988) che ha saputo dialogare con il grande passato figurativo della scuola fiorentina. In questi ultimi anni (dal 2009) a queste scuole fondate da artisti statunitensi si è aggiunta l'Accademia di SanPietroburgo, che insegna la tradizione verista russa. Dony a Firenze trova quindi un ambiente artistico molto dinamico, si iscrive all'Accademia di Belle Arti e frequenta giovani artisti che studiano nelle accademie internazionali. Il contatto con queste realtà lo convince che si debba fare qualcosa per la formazione degli artisti poiché:

- "l'ambiente dell'Accademia delle Belle Arti a Firenze è molto simile a quello di Dublino (entusiasmo da parte degli studenti e formazione artistica contemporanea completamente in opposizione con il passato e in profonda crisi figurativa);
- d'altra parte le scuole che insegnano le tecniche del passato trasferiscono un linguaggio artistico senza però essere in grado di capirne fino in fondo il pensiero, l'origine di tipo concettuale."

A questo punto prende forma il progetto di fondare una scuola di arte sacra, che oltre alle tecniche possa insegnare l'antropologia di Giovanni Paolo II e possa focalizzarsi sul sacro (ogni arte è nata sotto il segno del sacro) per cercare di esprimere la propria eccellenza. Tra coloro che hanno tentato di spiegare il "disorientamento dell'arte contemporanea" c'è un autore austriaco, Hans Sedlmayr che nel suo saggio "Perdita del Centro", argomenta che l'arte contemporanea, libera da tutto, e alla ricerca della maggiore purezza, ha trasformato la pittura in puro colore, la scultura in pura forma e l'architettura in puro spazio, perdendo la relazione con la funzione d'uso e anche il rapporto di senso con i suoi fruitori, gli uomini, che con l'arte non sanno più come rapportarsi. Il discorso di Sedlmayr sembra faccia eco ad un'altra celebre frase di Feydor Doestoevsky (ripresa anche da Giovanni Paolo II), "la bellezza salverà il mondo" che sottolinea l'esigenza di una finalità superiore della bellezza e dell'arte.

I linguaggi artistici, o se preferite gli stili, sono paragonabili ad una lingua. Affinché noi si possa comunicare dobbiamo poter possedere una lingua comune, essa è indispensabile, ma la lingua è pur sempre un mezzo per comunicare qualcosa d'altro, il contenuto, ciò che voglio dire, il pensiero. I grandi artisti del passato non sono solo creatori di linguaggi, ma sono forse ancor più produttori di pensiero. E qual'è il pensiero di questi grandi? Dante Alighieri, il poeta, ci viene in aiuto. Egli dice: "I mi son un che quando Amor m'ispira noto, e

a quel modo che ditta dentro, vò significando.” Amor è Dio che detta dentro il poeta, il quale ascolta e scrive. L’ispirazione viene da Dio, che è pura bellezza, verità, bontà.

Il lavoro artistico, che richiede sempre la manipolazione di una materia (le parole, il suono, i colori, la creta, i gesti ...) implica la capacità di infondere lo spirito. Dio ha potuto creare senza la materia, ma noi continuiamo a creare in accordo con lui, dando spirito alla materia. È difficile definire che cosa sia un’atto creativo: spesso è una scoperta, una nuova visione che una volta afferrata sarà riconosciuta da tutti. La scienza e l’arte hanno molto più in comune di quanto si possa immaginare.

L’arte serviva - e serve - ad esprimere l’inesprimibile, ciò che si intuisce ma non si riesce a spiegare compiutamente, l’arte insomma come tentativo supremo per capire, per salvarsi, per risolvere problemi e per raggiungere la gioia. L’arte che è, in altri termini, strumento per un rito, per una liturgia. Il fine non è però la liturgia, il fine è la vita, la gioia, la bellezza, il senso profondo di ogni cosa.

Ripartire dal sacro, con una scuola che permetta ai suoi frequentatori di essere liberi di scegliere la lingua più adatta ad esprimersi (ma le lingue vanno comunque studiate e ce ne sono di più ricche e di più povere) ma che soprattutto stimoli a cercare la bellezza per quello che è, con la sua potenza di saper convincere, di sedurre, di mostrare.

3.1. La Sacred Art School Firenze: I Principi

La crisi dell’arte contemporanea viene da lontano e non ha coinvolto soltanto l’arte. Anche l’artigianato artistico soffre una crisi di identità profonda. Durante il Rinascimento non c’era distinzione tra artista e artigiano, erano tutti artigiani o tutti artisti. O meglio erano tutte persone che lavorando in bottega, usando sia le mani che la testa, sperimentavano cose nuove e talvolta producevano opere d’arte di grandissima bellezza. La divisione tra i due concetti corrisponde all’identificazione di due momenti, quello della progettazione, dell’ideazione - da parte dell’artista - e quello dell’esecuzione materiale - a carico dell’artigiano -. Nel Settecento prima, ma poi definitivamente dopo la rivoluzione industriale la distanza tra le due figure si fa maggiore. Oggi si tende a vedere nell’artigiano un operaio manuale, privo di fantasia e di immaginazione. Se avesse intelletto diventerebbe artista

(produttore di pezzi unici) o designer (ideatore di prototipi da fare in serie). Ma l'artigiano non è né l'uno né l'altro. In certi casi l'artigiano "si esalta" quando si dedica al restauro perché opera per ridare senso a qualcosa che un tempo era stato fatto da uno come lui, ma che oggi sembra essere negato. Sul senso che abbia l'artigianato oggi e sulla sua crisi nel mondo contemporaneo si potrebbe dire e scrivere molto.

Al di là delle presenti riflessioni, uno dei principi che ha permesso alla Sacred Art School di diventare realtà è stata l'alleanza forte con gli ambienti artigianali della città di Firenze (attraverso le associazioni di categoria come la Camera di Commercio, Confartigianato, CNA, l'OMA e Artigiani singolo, tra i quali naturalmente i docenti). Ambienti che hanno una storia importante, un passato, ma anche una necessità di valorizzazione che in molti sono disposti a sottoscrivere.

Tra i principi che la scuola adotta c'è pertanto quello di far lavorare assieme artisti e artigiani, con l'intento di insegnare agli artisti una passione per la manualità e la materia, e agli artigiani una voglia di pensiero e di cercare il nuovo.

Abbiamo già citato la "teologia del corpo" di Giovanni Paolo II, che è in realtà soprattutto un discorso antropologico ricco di molti stimoli e applicazioni, che alcuni ritengono essere in grado di rimodellare tutta la teologia cattolica.

Si aggiungono a questo punto altre due altre fonti concettuali: dal punto di vista estetico il pensiero di George Steiner sulle "Presenze Reali" e dal punto di vista normativo la tradizione della Liturgia nella chiesa cattolica.

L'arte come "Presenza reale" fa riferimento al pensiero di un professore ebreo francese che ha scritto un libro che però contiene un'idea molto interessante. In sostanza egli sostiene che l'arte è in grado di rendere realmente presente qualcosa ad un livello superiore. Per esempio quando Beethoven scrive l'Inno alla Gioia è in grado di presentare la gioia stessa davanti alla gente, è come se ne cogliesse l'essenza e, con il linguaggio dei suoni, è in grado di ricrearla anche dentro a chi ascolta. L'esempio di Beethoven è mio, ma il concetto di presenze reali è di Steiner. Se si applica il concetto all'arte sacra non si scopre nulla di nuovo: per esempio nella tradizione bizantina si è sempre pensato che le icone siano un sacramentale, un segno dello sguardo di Dio o della Vergine, su coloro che guardano

l'immagine. Anche l'intuizione delle "presenze reali" è dunque densa di conseguenze importanti.

Lo spirito della liturgia (ultimo dei principi fondanti) è un libro di Benedetto XVI che rimanda ai significati profondi circa il rapporto tra l'uomo e Dio, un rapporto che è di salvezza e che prevede l'uso dei sensi per comunicare idee e realtà profonde. E papa Francesco è sulla stessa linea quando dice: "L'evangelizzazione gioiosa si fa bellezza nella Liturgia in mezzo all'esigenza quotidiana di far progredire il bene. La Chiesa evangelizza e si evangelizza con la bellezza della Liturgia, la quale è anche celebrazione dell'attività evangelizzatrice e fonte di un rinnovato impulso a donarsi." (evangelii gaudium 24). Lo spirito della liturgia, con le sue regole e tradizioni ha pertanto per la Scuola una funzione "normativa", di vincolo, di binario, in un'ottica di stimolo per la creatività più che di pura applicazioni di regole, come sembra ribadire di nuovo papa Francesco "È auspicabile che ogni Chiesa particolare promuova l'uso delle arti nella sua opera evangelizzatrice, in continuità con la ricchezza del passato, ma anche nella vastità delle sue molteplici espressioni attuali, al fine di trasmettere la fede in un nuovo "linguaggio parabolico".

3.2. La Sacred Art School Firenze: I Metodi

Una scuola nasce e si sviluppa attraverso le relazioni, quelle tra i docenti e gli studenti, tra le famiglie degli alunni e la società civile e quella amministrativa, le categorie del lavoro (associazioni, enti e fondazioni), il mercato (i committenti). Se la Sacred Art School, come idea originaria, nasce nella mente di una persona concreta è poi nelle relazioni con molti altri che si precisano le scelte e si mette a punto una strategia condivisa che darà luogo ad un "capitale sociale" di grande importanza che è poi il vero motore della scuola. "

Dony MacManus trova in Giorgio Fozzati l'imprenditore che sarà in grado di coinvolgere attorno al progetto della scuola, in un continuo scambio di idee e di messe a punto, il Cardinal Betori, arcivescovo in Firenze (presidente del Comitato d'Onore), gli artigiani Penko e Maselli, gli artisti Swanson e Valdes de Elizalde, l'Opera del Duomo di Firenze, la Camera di Commercio (primo sostenitore con borse di studio), l'associazione Artes, la IUline - università telematica istituita dal Ministero dell'Università e della Ricerca, la

Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, l'OMA (Osservatorio dei Mestieri dell'Arte), il Comune di Firenze - che darà in locazione i locali -; Confartigianato e CNA. "

La scuola decide di costituirsi come ONLUS, ossia come una realtà del terzo settore, votata alla creazione di lavoro e alla ricerca. Il primo presidente è Ginolo Ginori Conti, che si dedica soprattutto a creare le premesse per partire. Il secondo presidente è Stefania Fuscagni, presidente dell'Opera di Santa Croce, e docente universitario con esperienza in innovazione didattica, a lei si deve il lavoro metodico di sperimentazione della didattica, mettendo insieme non solo artisti e artigiani ma anche storici dell'arte, teologi e progettisti dello spazio sacro. Manca l'abitudine al confronto e alla collaborazione a docenti di queste materie, ma la scuola, tra le tante sfide coglie anche questa. Il Vice Presidente, Paolo Blasi, è stato per lunghi anni rettore dell'Università di Firenze - e a capo dei rettori delle università italiane -. La sua esperienza di strategia e di gestione della ricerca e della didattica sono sia nazionale che internazionale. Attualmente, tra l'altro, è presidente anche di una prestigiosa scuola di musica (la Scuola di Musica di Fiesole). "

Inoltre la scuola si pone come Scuola-bottega, ossia come un luogo dove mentre si impara si realizzano opere che possano essere commissionate e vendute. Questo aspetto è di particolare importanza perché abitua gli studenti a confrontarsi con il mercato, con la sensibilità di chi necessita di opere di arte o di artigianato sacro per uso liturgico o devozionale. Naturalmente non tutti i lavori che gli studenti producono in aula raggiungono un livello sufficiente per incontrare le richieste del mercato, ma la tendenza è di orientarsi in quella direzione almeno durante gli stages o i periodi dedicati a produrre il lavoro finale del corso. Gli studenti con maggiore talento possono anche essere coinvolti personalmente per realizzare, sotto la supervisione dei docenti, opere che vengono commissionate alla scuola. In questi casi si può arrivare a parlare di "borse di lavoro" che assieme alle più tradizionali "borse di studio" aiutano gli studenti a pagare i corsi o, talvolta, anche a guadagnare." In caso di lavori su commissione realizzati alla scuola, detratte le spese vive per i materiali, i proventi vengono assegnati per metà all'autore dell'opera e il resto al Fondo Borse di Studio della Scuola.

4. L'offerta Didattica

A tre anni dal suo avvio la scuola offre una varietà di corsi di arte e artigianato artistico sacro. Anatomia artistica e disegno della figura, pittura con tempera all'uovo e ad olio, scultura, oreficeria, ebanisteria, arte delle vetrate, tessuto. Le materie teoriche spaziano dallo "spazio sacro" alla storia dell'arte (anche con approfondimenti dedicati alla storia dei manufatti in metallo e in legno), dalla liturgia alla Sacra Scrittura, dall'estetica alla visita di Chiese e Musei nella città di Firenze. Il corso che per primo ha preso forma (attualmente alla quarta edizione), e che è stato riconosciuto come idoneo per delineare una "figura professionale" da parte della regione Toscana, con conseguente inclusione nel panorama della formazione professionale, dura un anno (800 ore), è basato su 5 laboratori di 80 ore ciascuno (disegno, pittura, scultura, oreficeria ed ebanisteria) e prevede uno stage in bottega di 150 ore. Il resto delle ore sono di teoria. Questo corso ha favorito, negli scorsi due anni, l'inserimento di una ventina di tirocinanti e l'assunzione di 5 persone. Nel 2014-2015 al corso appena descritto si aggiunge un percorso che chiamiamo di "specializzazione", attivato per ora nei tre indirizzi di pittura, scultura e oreficeria. Per accedere a questo corso bisogna aver frequentato il primo corso, oppure dimostrare di avere raggiunto un livello avanzato nella disciplina prescelta. Le materie teoriche sono estetica, storia dell'arte e liturgia.

Per garantire standard di apprendimento il più possibile elevati la scuola offre formazione personale, in piccoli gruppi (3-4 persone), o in classi, che comunque non superano mai il numero di 20 alunni. La scuola desidera infatti lavorare con piccoli gruppi di persone, motivate. Altra caratteristica della scuola, oltre a quella fondamentale di contenuto – il sacro –, è legata alla vocazione di realtà locale e internazionale. Per questo motivo i corsi si svolgono sia in italiano che in inglese. Ciò costituisce una sfida sia per gli stranieri che per gli italiani, ma si crede che i vantaggi derivati dall'impatto con una seconda lingua siano molto maggiori dei disagi. La scuola è soprattutto una "bottega", dove artisti e artigiani producono le loro opere. In conclusione la Sacred Art School – Firenze progetta i suoi corsi seguendo criteri di innovazione, duttilità, progressività, valorizzazione dell'approccio pratico "in Bottega", internazionalità, interdisciplinarietà.

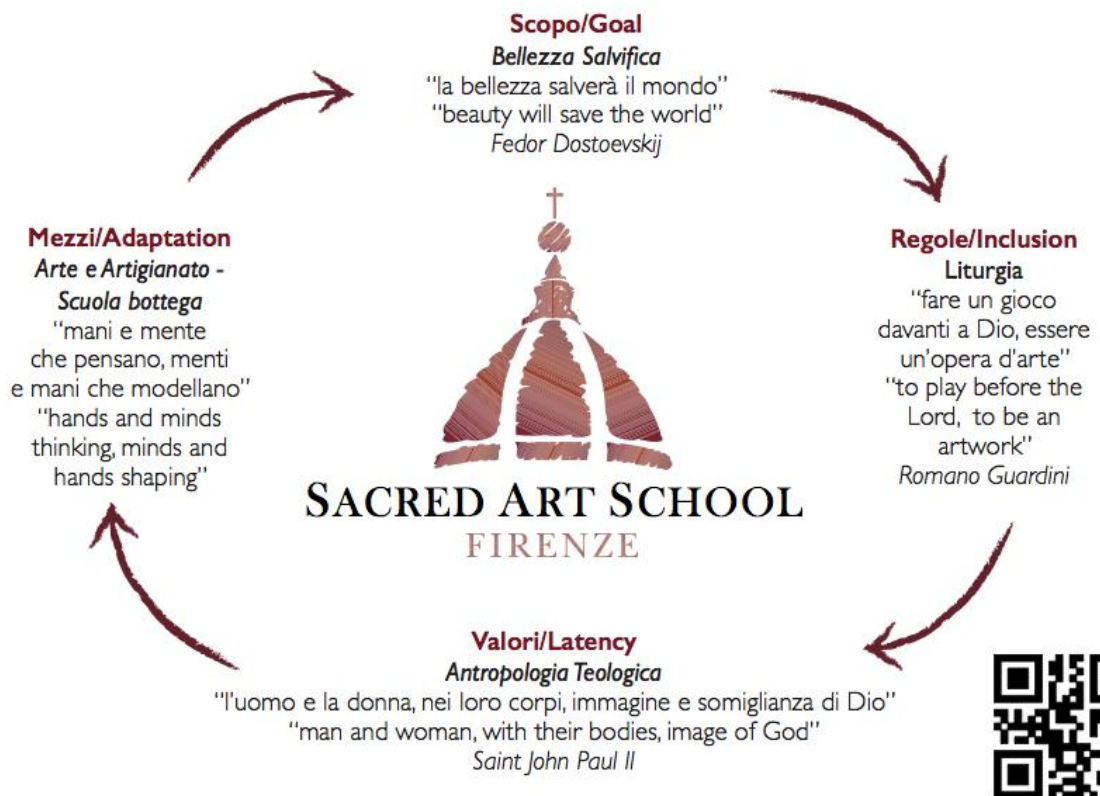
5. La Sacred Art School Firenze: Secondo lo Schema agil

Per concludere propongo una descrizione della scuola sintetica, secondo lo schema AGIL, creato dal sociologo Talcott Parsons e, in questa forma riveduta utilizzato anche dal sociologo Pierpaolo Donati.

Lo schema descrive la riflessività, dei singoli e dei gruppi, come relazione che si articola su 4 componenti.

- a) la dimensione di scopo (acquisitiva o realizzativa) è quella che si focalizza sugli obiettivi della riflessività, ossia conduce la riflessività centrandosi sugli scopi che devono essere raggiunti; i criteri in base ai quali viene condotta la riflessione e l'azione si collocano nelle dimensioni della maggiore efficacia possibile per raggiungere gli scopi situati a cui è attribuito un valore prevalente di utilità, anche se vi sono annessi dei motivi affettivi e dei significati simbolici.
- b) la dimensione strutturale, i mezzi, che hanno un carattere utilitaristico, tattico, non strategico, e perciò incline alla frantumazione dal disorientamento, se non relazionati alle altre dimensioni della riflessività.
- c) la dimensione regolativa è quella che dà priorità alla componente normativa della relazione riflessiva. Non è guidata dal calcolo, e non è interessata a raggiungere gli scopi in maniera più efficace o efficiente, ma è piuttosto legata al significato simbolico della relazione riflessiva.
- d) la dimensione valoriale riguarda il valore di ciò che è in gioco nel processo riflessivo, la dignità di ciò su cui la riflessività sta agendo, valori non negoziabili e sempre trascendenti rispetto alle possibili concretizzazioni pratiche.

La dimensione orizzontale dell'asse A-I ci riporta al fare artistico e artigianale all'interno della tradizione del sacro, la dimensione verticale ci offre una solida base antropologica e un obiettivo altro e trascendente. I quattro concetti possono anche essere letti come LIGA, ossia a partire dall'antropologia (i valori) che indirizza al Sacro (norme) che puntano alla bellezza salvifica (scopo) ottenuta attraverso l'arte e l'artigianato che sono mezzi espressivi.



LA BIBLIOGRAFIA:

Lettera di Giovanni Paolo II Agli Artisti

https://w2.vatican.va/...ii/.../hf_jp-ii_let_23041999_a...

RATZINGER, Joseph Bento XVI. Introdução ao Espírito da Liturgia. Ed. Loyola, ano: n/d.

STEINER, George. Real Presences, 1989.

REFLEXÕES SOBRE TEORIA & PRÁTICA NA MONTAGEM DO FILME DOCUMENTÁRIO *HANG THE SUPERSTARS*

Adérito Schneider Alencar e Távora

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia– GO. E-mail:
aderitoschneider@gmail.com.



**Cinema, história,
documentário,
montagem,
narrativa.**

RESUMO: Este artigo parte da experiência prática do próprio realizador audiovisual/acadêmico na montagem do filme documentário longa-metragem *Hang the Superstars* para discutir o conceito de montagem e refletir sobre essa prática inerente à produção cinematográfica e relacionando-a com a história. Todavia, o artigo se dedica prioritariamente a uma descrição da experiência de montagem do realizador, com uma avaliação teórico-conceitual das decisões tomadas nesse processo e das implicações disso. Assim, a análise é feita compreendendo a prática teórica e a prática artística como indissociáveis, ou seja, como relações complementares de um mesmo processo, ainda que múltiplo.

REFLECTIONS ON THEORY AND PRACTICE OF MONTAGE IN THE DOCUMENTARY FILM “HANG THE SUPERSTARS”

**Cinema, history,
documentary,
montage,
narrative.**

ABSTRACT: This essay is a description of the empirical experiences of the film maker himself during the process of montage of the movie *Hang the Superstars*. This writing intends to discuss the concept of montage, to think about the film production intrinsic work and to relate that to History. The essay approaches the experience of montage considering a theoretical and conceptual evaluation of the decisions taken during the process and also its implications to the movie. Thus, the analysis embraces both: the theoretical and the artistic work as inseparable components. In other words, it considers these two aspects in such a relationship that complete each other in a process which is considered to be multiple.



Envio: 20/05/2015 ◆ Aceite: 14/11/2015

Introdução

O que significa “montagem” quando falamos de cinema? Qual a diferença que pode indicar o uso do termo “edição” de um filme, por exemplo, como comumente fala-se no Brasil, ao invés do termo “montagem”? Analisando as diferentes nomenclaturas para essa prática inerente à atividade cinematográfica – e a maior definidora do cinema enquanto linguagem, arrisco dizer – Walter Murch (2004, p.17) observa que nos Estados “edição”, o que significaria? Edita-se um filme como se edita um texto, por exemplo, cortando, acrescentando, modificando e re-arrajando palavras? A palavra está para a edição de texto assim como plano está para a montagem cinematográfica? Editar ou montar um filme é como escrever um texto, uma narrativa? Realizar a montagem de um filme é ordenar e dar sentido a uma ideia por meio de planos, permitindo leituras possíveis?

Particularmente, gosto de enxergar o processo de montagem (ou edição) de um filme como a montagem de um quebra-cabeça, só que inúmeras vezes mais complexo. Diferentemente desse jogo, onde as peças são previamente delimitadas e há apenas um resultado final possível, na montagem de um filme você é obrigado a estabelecer, dentre um universo por vezes inesgotável, o seu resultado final. E, para isso, é necessário não apenas escolher que peças serão utilizadas, mas também que peças ficarão de fora. Além disso, deve-se ainda decidir como ordenar esse material delimitado – em processos complexos, repletos de decisões como, inclusive, a de voltar atrás, muitas vezes. Assim, a montagem do filme é como a montagem de um quebra-cabeça em que você nunca sabe ao certo qual é ou será o resultado final. Delimitar o fim do processo de montagem de um filme é apenas determinar um fim possível. Um filme realizado é sempre um filme possível. Montar um filme é principalmente saber decidir a hora de parar de montá-lo.

Portanto, parto aqui da minha experiência pessoal no processo de montagem do filme documentário longa-metragem *Hang the Superstars*, sobre uma extinta banda goianiense de rock que dá nome à obra e, consequentemente, sobre a história do rock independente/*underground* goianiense, de maneira geral. Dessa forma, escrevo este artigo buscando compreender e refletir teoricamente sobre a montagem cinematográfica e, sobretudo, sobre a prática da montagem, propriamente. Neste texto, traço primeiramente

um breve histórico do projeto de realização do filme *Hang the Superstars*, para, depois, buscar uma breve reflexão sobre o conceito de montagem (apoiado principalmente em Sergei Eisenstein e Walter Murch) e, finalmente, descrever e analisar minha experiência particular na montagem do filme em questão. Logo, o objetivo principal deste trabalho é refletir sobre prática teórica e prática de produção artística, percebendo-as como partes inerentes de um mesmo processo – ou, ao menos, de processos múltiplos, organicamente complementares, indissociáveis.

Importante ressaltar ainda que, como veremos a seguir, este artigo é escrito logo Unidos, por exemplo, um filme é “cortado” – o que enfatiza a ação do corte (*cut*). Por outro lado, mesmo em outros países de língua inglesa (como a Inglaterra e a Austrália) um filme é “colado” – o que enfatiza a junção das partes. Na tradição soviética, um filme é montado. E o termo

Após a finalização de uma versão “final” do corte bruto do filme documentário em questão, portanto, ainda no calor do momento desse processo. Além disso, como também veremos a seguir, por tratar-se de um projeto ainda não finalizado, ou seja, não totalmente concluído, trata-se de um artigo escrito antes mesmo de que o filme estivesse sido lançado ao público, ao mercado, à sociedade do espetáculo na qual vivemos, segundo Debord (1997), para transformar-se, assim, mais do que em representação, em uma realidade.

Breve histórico do projeto *Hang the Superstars*

O projeto do filme *Hang the Superstars* começou no início de 2011, quando o historiador e músico Eduardo Kolody Bay¹ teve acesso a um material de arquivo (fitas de vídeo em formato VHS e mini-VHS) de ex-integrantes da banda Hang the Superstars. Diante desse material, Kolody me procurou com a ideia de fazer um documentário curta-metragem sobre essa extinta banda de rock goianiense – que havia durado cerca de dez anos, entre os anos de 1998 e 2007, com relativo sucesso dentro do cenário da música independente/*underground*

¹Eduardo Kolody é historiador e doutorando em história pela Unb. Além disso, atua profissionalmente como músico, produtor musical, professor, entre outros. (<http://lattes.cnpq.br/5821408887302505>).

em Goiás e no Brasil. No início, eu entraria apenas ajudando-o a digitalizar essas fitas, porém, acabei tornando-me co-diretor do filme que seria realizado.

A partir dessa ideia/vontade de fazer um filme sobre a banda e depois de quase um ano de especulações, convidamos a jornalista e produtora cultural Maiara Dourado² para colaborar na execução do projeto, assumindo o papel de produtora. Com isso, depois de várias reuniões visando a viabilização do filme, optamos por inscrever o projeto numa plataforma de financiamento colaborativo (*crowdfunding*)³ na internet. Dessa forma, no início de 2012 conseguimos obter um montante de aproximadamente R\$ 6.500,00 para execução do filme. Um valor irrisório, mas que permitiria o pagamento de alguns custos mínimos, como contratação de uma equipe profissional para realização de filmagens e captura em som direto das entrevistas; pagamento do serviço de digitalização do material de arquivo (fotos, vídeos etc); prensagem do DVD; custos com material gráfico; realização de um evento de lançamento entre outros.

Portanto, a partir da obtenção desse valor, começamos efetivamente a produzir o filme. Primeiramente, buscamos coletar a maior quantidade possível de material de arquivo: fotografias, vídeos, áudios, *flyers*, notícias de jornais impressos, matérias em sites, zines etc. No que diz respeito ao material de arquivo em vídeo, conseguimos localizar e reunir mais de vinte horas brutas de material “bruto”, entre filmagens de shows, participações em programas televisivos, imagens “caseiras” da própria banda (como viagens, bastidores de apresentações, entre outros). O material reunido é composto principalmente por acervo pessoal de ex-integrantes da banda e/ou de amigos; trechos de shows filmados por produtoras locais; trechos de matérias de jornal ou apresentações em programas televisivos, tais como os programas *Musikaos* (TV Cultura) e *Gordo Freak Show* (MTV).

Além disso, foram realizadas vinte e três entrevistas filmadas com ex-integrantes da banda e/ou pessoas envolvidas com a cena musical do rock independente/*underground* goiano e que de alguma maneira fizeram parte da história da Hang the Superstars. No total,

²Maiara Dourado é jornalista e mestre em antropologia pela UFG. Além disso, atua profissionalmente como professora, produtora cultural, entre outros (<http://lattes.cnpq.br/0076989684851043>).

³ O financiamento coletivo ou financiamento colaborativo (*crowdfunding*) consiste na obtenção de capital para execução de projetos coletivos ou de interesse coletivo por meio de mecanismos de investimento direto. No caso do projeto do filme *Hang the Superstars*, a plataforma utilizada foi o site Catarse: <http://www.catarse.me/pt/483-documentario-hang-the-superstars>

foram gravadas aproximadamente cinquenta horas de entrevistas. Os entrevistados foram (em ordem alfabética): Afonso Moreno (proprietário do Capim Pub); Carlos Brandão (jornalista, compositor, músico e produtor cultural); Carolina D'Ávila (ex-vocalista da HTS); Fabrício Nobre (ex-sócio do selo Monstro Discos⁴); Fernando Tsokahara (ex-baixista da HTS); Frederico Carvalho (ex-baixista da HTS); Homero Henry (ex-baterista da HTS); Janaína Guimarães (ex-vocalista da HTS); Marlos Hiroshi “Japão” (proprietário do estúdio República e do Diablo Pub); Jorge Nascimento (ex-baixista da HTS); Léo Bigode (sócio do selo Monstro Discos e ex-baterista da HTS); Leonardo Moraes (ex-baterista da HTS); Little John (ex-baixista da HTS); Marcelo Rocker (ex-A Coisa⁵); Marcelo Sacolão (ex-A Coisa e irmão mais velho de Maurício Mota); Márcio Jr. (sócio do selo Monstro Discos); Mauricio Mota (ex-vocalista e guitarrista da HTS e único integrante da banda que ficou do começo ao fim da mesma, sendo o principal responsável pelo projeto); Miguelângelo Carvalho (ex-baterista da HTS); Pablo Kossa (jornalista); Pedro Henrique Rabelo (vocalista e guitarrista da banda Bang Bang Babies); Túlio Fernandes (ex-vocalista e baixista da HTS e criador do projeto, com Maurício Mota); Vinicius Henrique (ex-baterista da HTS); e Wander Segundo (proprietário do selo Two Beers or not Two Beers).

O projeto previa ainda a gravação de uma entrevista com Eline Ferreira (ex-vocalista da HTS), mas essa se recusou a gravar – tornando-se, assim, a única entrevista prevista não realizada. Importante ressaltar que por limitação orçamentária e demais dificuldades de produção, o projeto excluiu da lista de entrevistados outras pessoas inicialmente previstas, tais como os produtores Alexandre Inox, Smooth, Rogério Pafa, Marco Butcher e Clayton Martin – que chegaram a produzir material da banda – e outras pessoas de importância para a história da banda e/ou que poderiam ser importantes para o filme documentário pelo seu conhecimento acerca de temas centrais do filme, tais como a história do rock independente/*underground* de Goiânia, a cena do *garage rock*⁶ no Brasil entre outras.

⁴ A maior parte do material da Hang the Superstars foi lançado pelo selo Monstro Discos (fita K7, vinil compacto 7”, CD etc).

⁵ Extinta banda de rock de Goiânia formada por, entre outros, Marcelo “Sacolão”, o irmão mais velho de Maurício Mota (Hang the Superstars).

⁶ Uma espécie de sub-gênero do rock, caracterizado por gravações com baixo custo de produção, realizadas em ambiente caseiro ou pequenos estúdios amadores (ou não). Resumidamente, é um estilo de rock marcado muito mais pelo espírito punk *do it yourself* ou faça você mesmo (com os recursos disponíveis em mãos) do que por um

As entrevistas foram realizadas em um período de aproximadamente um ano, entre os meses de maio de 2012 e abril de 2013. Após a realização da última entrevista (feita com Maurício Mota), nós realizadores concluímos o trabalho de digitalização de todo o material disponível (entrevistas e arquivo) e passamos para a fase de decupagem⁷ do mesmo. Em seguida, foi elaborado um roteiro prévio de montagem e somente em 2014 o projeto teve sua fase de montagem iniciada. Diante da vasta quantidade de material filmado/recolhido e do desenvolvimento de um projeto que foi ganhando corpo naturalmente, com o passar dos anos, quase que automaticamente o mesmo transformou-se em um longa-metragem (avançando nas previsões iniciais de se fazer um curta-metragem).

Portanto, quando me sentei à ilha de edição para dar início a montagem do filme documentário sobre a Hang the Superstars, sabia estar diante de um material com potencial para produção de um longa-metragem e foi assim que o encarei. Dessa maneira, buscarei descrever aqui como foi meu processo criativo para a montagem dessa obra, relacionando-a com leituras teóricas sobre roteiro e montagem e alguns conceitos essenciais para compreensão dessa atividade. Importante ressaltar que no momento da escritura deste artigo, o filme encontra-se com uma montagem de aproximadamente 90 minutos e está em fase de finalização nas mãos de um montador profissional⁸, que concluirá definitivamente o trabalho. Como minhas experiências profissionais em cinema/audiovisual são prioritariamente nas áreas de roteiro, direção e produção e não tenho experiência como montador (ou, pelo menos, não tinha, até então), optei por fazer apenas a montagem estrutural do filme, deixando a finalização tanto de áudio quanto de vídeo para um profissional melhor capacitado para essa atividade. Todavia, antes de entrar nas reflexões acerca de minha experiência, propriamente, é necessário buscar compreender o que é a montagem.

som, propriamente. Aliás, em termos de sonoridade, o *garage rock* é famoso justamente por sua liberdade de experimentações e união de vários (sub)estilos musicais – do rock ou não.

⁷Resumidamente, a decupagem consiste em um relatório em que descreve-se informações acerca do conteúdo (visual, discursivo entre outros) do material filmado, marcando o *time code* (ou seja, o registro de localização do trecho no material, no acervo). Essas informações são primordiais para a confecção de um roteiro de montagem e para a montagem, propriamente.

⁸Rodolfo Machado.

Definindo brevemente o conceito de montagem

Ao buscar o conceito de montagem, é essencial recorrer primeiramente ao russo Sergei Eisenstein, importante cineasta e teórico do cinema ainda em princípios do século XX. Eisenstein foi um dos primeiros estudiosos a se debruçar de maneira exaustiva sobre a montagem – essa primordial atividade da feitura cinematográfica e, mais do que isso, um conceito indispensável para a compreensão do cinema enquanto produção artística ou mesmo linguagem. Esse autor não apenas refletia sobre o papel e a importância da montagem no nível de discussões teóricas, como aplicava suas reflexões ao seu próprio cinema, realizando obras-primas da cinematografia mundial como *A Greve* (1924); *O Encouraçado Potemkin* (1925); *Outubro* (1927); *Ivan, o Terrível* (1944-1945) e outros. Assim, por meio de seu intenso trabalho teórico-prático, Eisenstein acabaria determinando certos parâmetros do que viria a ser chamado de *montagem soviética* – e que, naturalmente, contou com a contribuição de outros cineastas e/ou teóricos.

Ainda que Eisenstein tenha mudado de opinião no decorrer de sua vida como cineasta e teórico, principalmente depois do advento do cinema sonoro, seu cinema tinha como contraponto principalmente o modelo melodramático capitaneado pelo cineasta estadunidense D. W. Griffith (*O Nascimento de uma Nação*, 1915; *Intolerância*, 1916; entre outros). Griffith teve papel revolucionário na definição da linguagem cinematográfica e seu trabalho marca a linguagem clássica do cinema *hollywoodiano* e, de certa forma, o cinema “comercial” mundial de uma maneira geral, até os dias de hoje. Enquanto o cinema de Griffith apoiava-se na noção do corte invisível, da ação contínua e fluída, da montagem a serviço da narrativa, a montagem soviética apostava justamente no contrário disso, ou seja, na evidência da montagem, na montagem como uma construção de sentidos por meio da justaposição de planos.

Contudo, a montagem era vista por Eisenstein (2002a) como uma propriedade orgânica de todas as artes e, portanto, preexistente antes mesmo do cinema. Mais do que isso, a montagem é percebida por ele (2002b) como algo inerente ao pensamento humano, à cultura humana. Eisenstein concluiria que as diversas técnicas de montagem poderiam ser percebidas na música, na poesia, na pintura, no teatro entre outros. Ainda, julgava que o uso

da montagem nas artes diminuía invariavelmente em épocas de estabilização social, ou seja, em épocas em que as artes se dedicam antes de qualquer outra coisa a refletir a realidade. Por outro lado, observava que a montagem ganhava importância e intensidade entre os métodos de construção da arte em períodos em que havia uma intromissão ativa no desmonte, reorganização e reestruturação da realidade. Para esse pesquisador, a montagem tem como objetivo e função fundamentais cumprir o papel a que toda obra de arte se propõe (e não apenas a cinematográfica, embora fale dessa, especificamente), ou seja, “a *necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação*” (2002a, p.13, grifo do autor).

Todavia, ainda que Eisenstein acreditasse na “necessidade de exposição coerente e orgânica” do tema, o mesmo afirmava (2002b) que a arte não poderia ser reduzida a simples registro ou imitação da natureza, pois arte é, sobretudo, conflito. Observa-se nesse teórico uma percepção da arte enquanto conflito entre a representação de um fenômeno e a compreensão e o sentido de um fenômeno representado ou, ainda, o conflito entre a forma orgânica e a lógica da forma racional. Para Eisenstein, “a *base genuína da estética e o material mais valioso de uma nova técnica é e será sempre a profundidade ideológica do tema e do conteúdo*, para os quais os meios de expressão cada dia mais aperfeiçoados serão somente meios” (2002b, p.13, grifo do autor).

Porém, ao tratar especificamente sobre o cinema, o historiador José D’Assunção Barros lembra que “quando surgiu, o Cinema trouxe de imediato uma *tecnologia* radicalmente nova, mas não ainda uma *linguagem* nova” (2007, p.38, grifo do autor). E com o desenvolvimento do cinema e sua transformação em arte na passagem do século XIX para o XX, o mesmo deixa de ser mera novidade tecnológica e passa a compor uma linguagem, com sua gramática própria. Walter Murch, ainda que reconhecendo que a montagem é algo que pode ser percebido em outras artes (assim como Barros também o faz), observa que a montagem em si é um processo inovador trazido pelo cinema e, até então, nunca “visto” pela humanidade. Para ele,

[...] do momento em que acordamos de manhã até fecharmos os olhos à noite a realidade visual que percebemos é um fluxo contínuo de imagens interligadas. De fato, por milhões de anos [...] a vida na Terra transcorreu desta forma. Então, de repente, no começo do século XX, os seres humanos

foram confrontados com algo diferente: o filme editado (MURCH, 2004, pp.17-18).

Todavia, esse autor – que, assim como Eisenstein, é um profissional do cinema, trabalhando como montador e com carreira amplamente reconhecida⁹ – considera que, ainda que a montagem cinematográfica seja algo completamente inovador, o ser humano conseguiu adaptar-se a mesma sem grandes problemas. Ainda que os primeiros filmes editados e a variação de planos dentro de uma mesma cena ou filme tenham causado estranheza em boa parte do público do cinema no começo do século XX, rapidamente essa nova linguagem foi incorporada e, atualmente, é facilmente assimilável. Aliás, ao menos para uma civilização ocidental urbana, de maneira geral, a linguagem audiovisual é parte inerente à vida humana.

Mas, afinal, o que é a montagem? Neste trabalho, considerarei a montagem (ou edição) como a técnica ou processo que consiste em ordenar planos de um filme, dando unidade à obra como um todo e, portanto, criando-a efetivamente, por meio de uma narrativa. A montagem é uma atividade de pós-produção realizada por um montador ou editor em que se observam atividades como visualização do material disponível, decupagem do mesmo, corte e seleção de planos, (re) ordenamento de planos em sequência linear, ordenamento em diversas camadas de áudio e vídeo, entre outras. Resumidamente, a montagem consiste em montar o filme, em criar um filme a partir da seleção e ordenamento de diversos fragmentos de um acervo audiovisual disponível.

Dessa forma, partindo para minha experiência com a montagem do filme documentário longa-metragem *Hang the Superstars* propriamente, posso dizer que faço parte de uma geração apontada por Murch que nasceu e cresceu inserida num contexto de alta disseminação da linguagem cinematográfica. Assim, nesse projeto, ainda que sem muita experiência prévia como montador e com pouca bagagem teórico-conceitual sobre montagem, arrisquei-me ao trabalho de montar esse filme – apostando na minha experiência profissional como roteirista, na minha bagagem cinéfila e nos meus conhecimentos primários

⁹Walter Murch é um reconhecido montador da indústria *hollywoodiana* e ganhou dois Oscar por essa atividade, por seu trabalho nos filmes *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979) e *O paciente inglês* (Anthony Minghella, 1996). Trabalha(ou) com sistemas de edição analógicos e digitais.

de uso de ferramentas e *softwares* de edição não-linear¹⁰. Como aponta Eisenstein (2002a), neste caso, veio primeiro a prática e depois a reflexão teórica sobre a mesma.

A montagem no filme *Hang the Supestars*

Desde o início do projeto, Eduardo Kolody e eu decidimos que o nosso filme seria um documentário no clássico modelo *talking heads*, como costuma ser grande parte dos documentários televisivos ou feitos para cinema com abordagem de temas “históricos”. Nesse modelo de documentário, o filme é estruturado a partir de uma construção narrativa (normalmente de forma cronológica/linear) por meio de depoimentos de entrevistados acompanhados de inserções de imagens de apoio (material de arquivo, imagens inéditas realizadas para o filme e demais recursos imagéticos). Os entrevistados costumam ser compostos tanto por pessoas que tiveram experiência direta no assunto abordado quanto por terceiros que ocupam o papel de especialista no tema discutido na obra.

No documentário *talking heads*, a estrutura narrativa do filme costuma ser construída com base no discurso desses entrevistados. Para Jean-Claude Bernardet (2003), esse modelo de personagem é chamado de *locutor auxiliar*, pois ele auxilia na condução da história tomando para si o papel de locutor do filme – às vezes, em parte, quando o filme dispõe de recursos narrativos como *voz over*, ou, às vezes, totalmente, quando a obra dispensa recursos de um narrador onisciente (*voz over*, letrados, caracteres etc). Por meio de locutor(es) auxiliar(es), o diretor constrói o discurso do filme, dando ordenamento à narrativa e a enunciação dos fatos, opiniões, etc. Todavia, isso não quer dizer que não exista ou possa existir (seja propositalmente ou não) espaço para a contradição (ou mesmo “inverdades”) nas falas dos entrevistados.

Atentando-se para algumas produções da recente cinematografia brasileira, podemos perceber documentários de modelo *talking heads* desde em filmes com temática mais “histórica”, como *O Velho, a História de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997) e *Caparaó* (Flávio Frederico, 2006), até em filmes de viés mais sociológicos e/ou antropológicos, como *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) e *Edifício Master*

¹⁰ A montagem de *Hang the Superstars* foi/está sendo realizada com uso do software *Final Cut*.

(Eduardo Coutinho, 2002). No caso de filmes de temática musical, esse é um modelo recorrente e pode ser observado em diversas obras recentes, tais como *Fabricando Tom Zé* (Decio Matos Jr., 2007); *Loki: Arnaldo Baptista* (Paulo Henrique Fontenelle, 2007); *Botinada: A origem do punk no Brasil* (Gastão Moreira, 2006); *Guidable: A verdadeira história do Ratos de Porão* (Fernando Rick, 2008); *Rock Brasília: Era de ouro* (Vladimir Carvalho, 2011); entre outros.

Ao adotarmos desde o início a decisão de fazer um documentário *talking heads* e sabendo tratar-se de um filme com temática “histórica” – e, principalmente, considerando que nós diretores somos ambos estudiosos de história – uma questão fundamental não pode ser deixada de lado: o que fazem os historiadores quando fazem cinema? Aliás, essa pergunta nos leva para um debate anterior e ainda não de todo superado, que é a relação por vezes conflituosa entre historiadores e historiadores da arte (ou seja, História e História da Arte). Se aos historiadores que se arriscam a estudar produções artísticas é comum o questionamento acerca do conhecimento dos mesmos sobre questões de linguagem e estética, que dizer de um historiador e músico e um jornalista pós-graduando em História que se arriscam a fazer cinema?

Talvez a desvantagem nesta situação seja a de limitação de conhecimentos de estética e linguagem cinematográfica e, conseqüentemente, uma limitação em termos de explorações e experimentações inclusive de narrativa fílmica. Mas, por outro lado, a vantagem aqui apresentada talvez seja a “facilidade” em saber lidar com a subjetividade dos depoimentos dos entrevistados e, a partir daí, conseguir construir uma narrativa coerente e acabar delimitando uma história possível sem grandes crises ou mesmo aspirações “inocentes” em busca de uma história “oficial”, “verdadeira”, “real”. Ao construirmos a narrativa do filme (e, portanto, a nossa narrativa) a partir do depoimento de terceiros, sabíamos estar dotados de pretensão de verdade e aparelhados por mecanismos que nos autorizavam a contar esta história construída. O fato de sermos cineastas-historiadores detentores dos meios de produção do filme, da narrativa, do discurso e agindo com consentimento do ex-integrantes da banda, dos demais entrevistados, do público, dos fãs, dos investidores entre outros, nos autoriza a “contar a história”.

Portanto, essa opção prévia em fazer *Hang the Superstars* como um documentário *talking heads* determinou toda a concepção do filme, estabelecendo a importância que as entrevistas previstas para filmagem teriam para o sucesso do projeto. Isso porque parto do pressuposto de que todo filme (seja documentário ou ficção) tem mais ou menos imbricado todas as suas três fases principais (roteiro, produção e montagem) em cada uma dessas fases, propriamente. Em outras palavras, acredito que em cada uma dessas três fases do projeto de um filme, o mesmo contém em si as outras demais fases principais. E foi assim neste projeto, pois sabíamos desde o início que criaríamos um filme de narrativa estruturada a partir dos depoimentos dos entrevistados com apoio do material de arquivo (visto que decidimos não realizar imagens inéditas que não fossem as próprias entrevistas).

O modelo de documentário *talking heads* é muito criticado por cineastas e críticos por tratar-se de um modelo de filme muito “pobre”, pois enaltece a fala (áudio) e deixa a imagem numa espécie de segundo plano. Além disso, esse modelo de filme costuma construir sua linha narrativa por meio das falas (entrevistas) de maneira linear, optando por uma “segurança” discursiva ao invés das possibilidades de experimentações estéticas e poéticas do cinema enquanto arte. No caso de *Hang the Superstars*, por tratar-se de um filme realizado por um jornalista com experiência em televisão (eu) e por um historiador com carreira na música (Kolody), optamos definitivamente pela margem de segurança. Assim, decidimos por um filme que cumprisse um papel de narrativa histórica acerca da banda ao invés de nos arriscarmos no campo das experimentações de linguagem.

Contudo, ao falar aqui em “narrativa histórica”, creio que seja fundamental deter-me momentaneamente nesta questão. E, para definir aqui o que compreendo como uma narrativa histórica e, conseqüentemente, porque classifico o filme *Hang the Superstars* (também) como uma narrativa histórica, apoiar-me-ei especialmente em Michel de Certeau (2011). No caso da obra fílmica em questão, vejo-a como um discurso que está ligado não apenas a operações cinematográficas, mas, sobretudo, definido por funcionamentos e práticas historiográficas. Sendo um filme baseado em entrevistas orais e pesquisa de documentos (textos, músicas, áudios, documentos jornalísticos, imagens entre outros), vejo aqui uma articulação entre “conteúdo histórico” e uma articulação historiográfica e cinematográfica.

Dessa forma, assim como afirma Certeau, a história aqui é uma prática cujo resultado (discurso, narrativa) é uma produção. “A história oscila [...] entre dois pólos. Por um lado, remete a uma prática, logo, a uma realidade; por outro, é um discurso fechado, o texto que organiza e encerra um modo de inteligibilidade” (2011, p.6). Ao tratar de uma história passada, o filme não é um “resgate” desse passado inatingível, mas, sobretudo, uma prática no presente que se dá pelos vestígios desse passado por meio de rememoração, de interpretação de fontes acessadas entre outras. Além disso, é fruto de uma pesquisa historiográfica que gera uma produção narrativa histórico-cinematográfica e que se completa na fruição do espectador. E, como também afirma Certeau, “uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise dos documentos, é sempre dirigida por uma leitura do presente” (2011, p.8).

Para Certeau, “a história é um *discurso na terceira pessoa*” (2011, p.41, grifo do autor). E, no caso do filme *Hang the Superstars*, é um discurso essencialmente na terceira pessoa, pois nós diretores construímos o discurso fílmico/a narrativa cinematográfica (e, portanto, o nosso discurso/a nossa narrativa) a partir do uso das fontes: entrevistas realizadas/filmadas/editadas e dos materiais de arquivo, especialmente. Assim, considerando que Certeau (2011) afirma que não existe objeto naturalmente histórico, mas sim uma produção histórica que constrói suas fontes, vejo no filme por mim montado o que Paul Ricoeur (2000a) vai chamar de síntese do heterogêneo, ou seja, a narrativa como sintetização de eventos dispersos. Portanto, como diz Louis Mink (2001), não existe significado inerente aos eventos; existe significado na constituição de sentido pela narrativa. Histórias não são vividas, mas contadas (narradas).

Logo, o projeto deste filme (e sua “conclusão” na montagem) previa uma construção narrativa, uma história criada. E, para garantir o sucesso dessa empreitada, optamos pela escolha na narrativa documentária *talking heads*. Essa opção por um modelo mais “seguro” de filme não significa a inocência de perceber o cinema documentário como um “retrato da realidade”, como se costuma dizer sobre esse gênero cinematográfico, muitas vezes. Aliás, a própria história do gênero mostra que desde clássicos como *Nanook do Norte* (Robert Flaherty, 1922) e *O Homem da Câmera* (Dziga Vertov, 1929), independente das ambições estéticas/políticas dos cineastas, o filme documentário é uma construção de *realidade* que se

dá pelo confronto dos cineastas com a *realidade* em si (o mundo, as pessoas). Uma ideia que o cinema direto de tradição britânica e estadunidense buscou romper por meio da crença na objetividade do cineasta portando-se como “mosca na parede”, mas que o chamado cinema verdade francês questionou imediatamente, avançando e colocando em crise (ou, ao menos, em discussão) conceitos como “verdade” e “realidade”.

Evidentemente, seria tentador buscar maior liberdade de experimentação estética por tratar-se de um filme sobre a Hang the Superstars, uma banda de rock em Goiânia que subverteu os conceitos do rock de garagem e da própria cena local, optando por um caminho único que, resumidamente, a faz ser vista como uma banda *punk-garageira* com letras em inglês propositalmente mal escritas e músicas mal cantadas e com execução musical duvidosa, além de uma *performance* de palco marcada pela descontração e bom humor, com sarcasmos em relação à própria limitação musical da banda e da cena. Seria a Hang the Superstars uma espécie de cinema marginal da música goiana? Ou seja, uma banda que incorpora elementos da cultura *pop* mundial e as subverte nas precariedades artísticas de si mesma, compondo um trabalho conceituado no propositalmente mal feito (o tosco). Bom, como afirma o próprio Homero Henry (ex-HTS) em entrevista ao documentário, o que a Hang the Superstars fazia não era nenhuma novidade, mas, para Goiânia, parecia ser.

O fato é que o projeto do filme acabou naturalmente ganhando proporções muito maiores do que inicialmente previstas e, ao propor-se um longa-metragem, passou a carregar a “responsabilidade” de ser o primeiro projeto desse porte a tratar de um período de efervescência do rock independente goiano, os anos 2000. Ou, pelo menos, era assim que os realizadores (inocentemente e/ou egocentricamente) viam esse projeto. Diante disso, mostrou-se mais viável buscar construir um documentário que falasse não apenas sobre a Hang the Superstars, mas que partisse dessa banda em específico para falar sobre a cena roqueira goiana de uma forma geral, buscando seu nascimento na cena punk/metal dos anos 1980 e 1990, na efervescência dos anos 2000 (com a consolidação dos selos e festivais) e no momento atual (anos 2010) – que alguns entrevistados apontam como um momento de crise ou, ao menos, de “crise do discurso”, de “crise estética”. Logo, a “segurança” do modelo *talking heads* virou bandeira – ainda que também camisa-de-força.

Portanto, ao selecionarmos a lista dos entrevistados que comporiam o filme, optamos por gravar entrevistas com todos os músicos que passaram pela banda (inclusive os que tiveram rápida atuação na mesma, antes de sua consolidação) e com pessoas que, além de haverem tido proximidade com a Hang the Superstars, são “personalidades” da cena do rock independente/*underground* goiano. Esse último grupo, especialmente, viria a cumprir majoritariamente o papel de *locutor auxiliar* na obra, traçando um panorama do desenvolvimento histórico dessa cena e o papel desempenhando pela Hang the Superstars nesse contexto. Dessa forma, o documentário seria construído de maneira o mais possivelmente linear, traçando um panorama da cena nos anos 1980 e 1990, o surgimento da HTS, a consolidação da banda em um período de efervescência do rock goiano e, finalmente, o fim do grupo (por motivos desconhecidos para muitos, ainda hoje) num momento que marcaria também o fim dessa efervescência da cena (ao menos, na visão de alguns).

Ao partirmos para a fase de gravação das entrevistas, fomos dispostos a deixar os entrevistados falarem a vontade, contando suas histórias pessoais de envolvimento com a música, com o rock, com a cena roqueira goiana – e não apenas com a Hang the Superstars – e buscando traçar e analisar esse desenvolvimento histórico da cena. Importante reafirmar que as mais de duas dezenas de entrevistas foram realizadas num período de aproximadamente um ano¹¹, o que permitiu com que nesse tempo fossem realizadas pesquisas paralelas sobre a história da banda e da cena, além de reflexões sobre os caminhos tomados ou possibilidades do projeto, propriamente. Com isso, houve oportunidades de redirecionamentos na conduta dessas entrevistas que estavam em fase de realização/gravação.

Depois de finalizadas as entrevistas e com mais de 70 horas de material disponível e decupado, sentei-me à ilha de edição com a meta de fazer (como dito anteriormente) um filme que usasse a história da Hang the Superstars como fio condutor de uma discussão sobre a própria história da cena roqueira independente/*underground* goiana. Dessa forma, a partir das discussões com Eduardo Kolody e das decisões coletivamente tomadas, tínhamos em

¹¹Como o projeto foi realizado com uma verba irrisória, o mesmo foi executado paralelamente às demais atividades pessoais (profissionais, acadêmicas etc) dos realizadores, ou seja, não foi possível tirar um período de dedicação exclusiva (ou mesmo preferencial) ao filme – o que fez com que o projeto fosse desenvolvido em um tempo de longa duração (em todas as suas fases).

mente iniciar o filme falando sobre um período pré-Hang the Superstars (ou pré-Monstro Discos), ou seja, a cena punk/metal dos anos 1980 e 1990 e que depois viraria uma espécie de cena *indie*¹² com a atuação marcante de bandas como Mechanics, Motherfish, MQN, entre outras (como a própria HTS), e a consolidação do selo Monstro Discos e Two Beers or not Two Beers (esse mais apegado a “tradição” *underground* dos anos 1980 e 1990) e de festivais como o *Goiânia Noise Festival*. Aliás, importante ressaltar que o próprio Maurício Mota (líder da HTS) tocou em bandas como Morte Lenta e Mechanics nos anos 1990, ou seja, passando por essas diversas “fases” da cena goiana. Além disso, Mota teve papel fundamental nos primórdios do selo Monstro Discos e do *Goiânia Noise Festival*, atuando com *designer gráfico*.

Em seguida, após o filme abordar esse surgimento da cena nos anos 1980 e 1990, a ideia era mostrar a importância da banda A Coisa (e do irmão mais velho de Maurício, o Marcelo “Sacolão”) na história da Hang the Supertars. Aqui, seria essencial resgatar o evento *Strip Rock Tease* (realizado por Marcelo “Sacolão”, com nove edições em nove anos) e o surgimento da HTS. Isso porque a banda tema do documentário nasceu em 1998 a partir de uma ideia de Túlio Fernandes em fazer um único show com *covers* de bandas como The Jesus and Mary Chain. Túlio fez um convite a Maurício – que aceitou. Assim, o primeiro (e que teria sido o único) show da HTS foi realizado na terceira edição do *Strip Rock Tease*, com Túlio no baixo e vocal, Maurício Mota na guitarra e uma bateria eletrônica (apelidada de Suzana).

A partir daí, Túlio abandonara o projeto, mas dera carta branca para Mota seguir com o nome Hang the Superstars e montar uma banda autoral. Assim, houve um momento de experimentações de formações da banda, com a entrada de Eline Ferreira e Carolina D’Ávila nos *backing vocals*, passagens de Vinicius Henrique (A Coisa) e Leonardo Morais na bateria e Little John (Mechanics) no contra-baixo, até a primeira consolidação definitiva da banda, com Maurício Mota nas guitarras e como vocalista principal, as duas anteriormente citadas garotas nos vocais de apoio, Fernando Tsokahara como baixista e Homero Henry (ex-Mandatory

¹² O termo *indie* vem do inglês *independent* (independente) e se aplica aos músicos, produtores e artistas que não tem contratos de publicação e distribuição com grandes empresas (*majors*) e lançam os seus projetos independentemente, fomentando uma cena independente/alternativa. É considerado também um estilo musical representado por bandas como Arctic Monkeys, The Strokes e outras. O termo entrou em uso no início da década de 1980, quando muitos músicos e produtores atuaram independentemente para entrar na indústria comercial, designando um gênero musical geralmente associado ao punk-rock, rock e pop, com origem no Reino Unido e crescimento/fortalecimento nos Estados Unidos (e, posteriormente, com difusão mundial).

Suicide) na bateria. Esse terceiro trecho do filme seria importante para mostrar essa consolidação da banda (no que diz respeito à formação, mas, principalmente, em termos de estética do grupo), passando pela gravação da primeira demo¹³ (lançada em fita k7) e encerrando com a polêmica saída de Homero. Nesse período crítico, haveria ainda uma participação de Léo Bigode (Monstro Discos) substituindo Homero temporariamente até a chegada definitiva do baterista Miguelângelo Carvalho. Mais do que o nascimento e consolidação da banda, esses primeiros momentos do filme seriam importantes para mostrar o nascimento e a consolidação da cena *indie* goiana.

Posteriormente, o filme chegaria ao momento de falar dos anos 2000 e do momento ápice da banda paralelamente ao período de efervescência da cena alternativa goiana e brasileira. Seria o momento ainda de falar da saída de Carol e da entrada de Janaína Guimarães em seu lugar e da substituição do baixista Fernando Tsokahara por Frederico Carvalho, antes de uma passagem temporária de Jorge Nascimento, marcando, assim, a formação que a Hang the Supertars teria até o seu final. Mais do que isso, seria o momento de falar da consolidação dos selos e dos festivais na cidade, dos diversos materiais lançados pela HTS, das participações em programas televisivos em rede nacional como *Musikaos* e *Gordo Freak Show*, além de diversas viagens e shows que a banda fizera para/em vários lugares do Brasil. Nesse grande trecho, haveria destaque ainda para o papel do Centro Cultural Martim Cererê (o “templo sagrado do rock goiano”) como palco dos grandes eventos da cena de então e, claro, para a atuação marcante de seu então gestor, Carlos Brandão (o “véi doido”).

Além de tudo isso, seria o momento em que o filme discutiria um “racha” que marcaria a cena dos anos 2000, com um debate ideológico acerca da própria cena, tendo por um lado a Monstro Discos e, do outro, o selo Two Beers or not Two Beers como contraponto. Esse seria um momento sintomático para o filme, pois se trata de um assunto marcante do cenário cultural de então e, de certa forma, determinante para o cenário contemporâneo. Teríamos Wander Segundo (Two Beers or not Two Beers) manifestando-se contra a política do selo Monstro Discos de apoiar-se em verba pública (editais de leis de incentivo a produção cultural) para manutenção dos festivais, gravação de discos e outras atividades – um fenômeno

¹³ Demo tape ou fita demo é uma gravação musical demonstrativa amadora, feita em estúdio ou não, sem vínculo com gravadoras.

nacional no meio artístico e não apenas do rock independente – e, mais importante ainda, teríamos a Hang the Superstars como uma banda que transitava tanto pelo ambiente “*hype*”¹⁴ da Monstro Discos como pelo cenário *underground* mais fiel às tradições da cena punk/metal dos anos 1980 e 1990, como defendido pela Two Beers or not Two Beers. Situação, aliás, que gerava constantemente conflitos da banda com seu próprio selo, a Monstro Discos.

Finalmente, partiríamos para o fim “inesperado” da Hang the Superstars, após uma decisão unilateral de Maurício Mota (líder do grupo e grande idealizador conceitual do projeto). Um término por motivos ainda misteriosos para muitos fãs do grupo e mesmo para algumas pessoas próximas aos integrantes da banda. Inclusive, um término que contrariou então os outros quatro membros da banda – embora nunca a ponto de gerar inimizades duradouras. Além disso, o fim da HTS (em 2007) refletiria como uma espécie de marco do fim dessa cena dos anos 2000 e o início de uma curva em declínio para aqueles que acreditam que Goiânia não tem mais a mesma qualidade criativa na cena musical independente, que não conta mais com festivais e bandas do nível estético ou criativo como nesse momento de efervescência – ou simplesmente o fim uma “geração” para aqueles que acham que “antigamente era mais divertido”¹⁵.

Ao analisar essa linha narrativa anteriormente descrita, podemos considerar uma evidência da afirmação anteriormente realizada: o projeto de um filme contém em cada uma de suas partes (roteiro, produção e montagem) o filme em si, pois, de maneira mais ou menos consciente, essa linha histórico-narrativa estava mais ou menos traçada em nossas cabeças em todos os momentos do projeto do documentário sobre a Hang the Superstars. Todavia, na fase de montagem, seria o momento de dar corpo a isso, ou seja, perceber que “[...] a montagem é na realidade um *amplo movimento temático em desenvolvimento*, progredindo através de um diagrama contínuo de junções individuais” (EISENSTEIN, 2002a, p.58, grifo do autor).

¹⁴ Gíria para algo que está em voga, na moda. Neste caso, usado muitas vezes com conotação negativa pelos defensores da “tradição” da cena *underground* para deslegitimar ou ironizar a cena independente (*indie*) nos moldes defendidos pelo selo Monstro Discos.

¹⁵ Por outro lado, há quem defenda que a cena atual (anos 2010) esteja melhor, com mais espaços para realização de show e eventos; com mais estúdios para gravação e/ou ensaio; com mais acesso a instrumentos e equipamentos de qualidade; com melhor qualidade técnica e profissional dos artistas; com mais acesso à mídia; com mais acesso a shows fora de Goiânia e mesmo fora do Brasil; etc.

Diante desse vasto *corpus* de entrevistas e material de arquivo, tomei a decisão de priorizar a linha narrativa do documentário por meio das entrevistas – visto que, como explicado anteriormente, o filme em questão tratar-se-ia de um modelo *talking heads*. Portanto, optei por rever todas as entrevistas, cortando trechos de meu interesse e jogando-os em “pastas” específicas no projeto do *Final Cut* – o *software* de edição usado nesta montagem –, conforme as especificidades temáticas do momento da fala e/ou pensando em que “bloco” do filme essa fala se encaixaria (levando em consideração os “períodos históricos” da cena e/ou da banda, conforme anteriormente descrito). Ainda, criei uma linha paralela dedicada aos (ex-)integrantes da Hang the Superstars, visto que cada um havia nos contado na entrevista como havia entrado na banda e os motivos da saída (ou da vivência do término do grupo, para aqueles da formação final).

Depois de rever todas as cerca de cinquenta horas de entrevistas e selecionar os trechos, jogando-os nessas pastas específicas, passei para a fase de rever esses trechos selecionados, buscando organizá-los numa linha narrativa linear (embora, ainda, deixando-os como blocos separados, ou seja, ainda sem buscar uma unidade para o filme). Ao fazer isso, deparei-me com um material selecionado de mais de cinco horas de entrevistas. A partir daí, entrou o momento decisivo da montagem. Depois de exaustiva seleção do que poderia entrar no filme (considerando um total de cinquenta horas de entrevistas), chegara o momento decisivo (e de tomadas de decisões mais difíceis): delimitar o que cortar, o que ficaria de fora do filme. Afinal, como afirma Murch, “é preciso mais trabalho e mais discernimento para decidir onde *não* cortar” (2004, p.26, grifo do autor).

Analisando esses blocos temáticos organizados de maneira linear, percebi que, como previsto inicialmente, havia uma linha do tempo organizada da seguinte maneira: 1) a cena do rock independente/alternativo de Goiânia nos anos 1980 e 1990 (com predominância do punk e do metal, mas com apontamento do *indie*); 2) a banda A Coisa, o evento *Strip Rock Teasee* e o surgimento da Hang the Superstars; 3) as primeiras experiências de formação da HTS; 4) discussões sobre a estética da banda e seus primeiros materiais gravados; 5) um vasto tempo dedicado à polêmica saída do baterista Homero; 6) o projeto *The Planets*¹⁶; 7) a consolidação

¹⁶Projeto realizado por Maurício Mota (guitarra e vocal), Little John (baixo) e Homero Henry (bateria), culminando na gravação de um disco estilo *stoner rock*.

da HTS e as experiências em shows e programas televisivos fora de Goiás; 8) a consolidação da cena independente/*underground* de Goiânia eo conflito entre os selos Monstro Discos e Two Beers or not Two Beers; 9) o Centro Cultural Martim Cererê e Calos Brandão; 10) o fim da HTS; 11) uma análise conclusiva desse percurso e discussões sobre a cena atual. Ainda, havia blocos anexos, como a descrição de um “histórico” show no Birita em meio a uma tempestade que alagou o lugar, uma fatídica viagem para um show em Taguatinga (DF) em que tudo deu errado, entre outras histórias inusitadas da banda. Além disso, claro, os trechos dos (ex-)integrantes falando sobre a entrada e a saída na banda e algumas passagens acerca de gravações em estúdio (ou caseiras) da HTS e materiais lançados.

A primeira decisão foi a de cortar essas histórias de bastidores da banda. Afinal, eram histórias que, com o passar do tempo e das re(visualizações) e comparando às histórias de outras bandas de maior relevância na história do rock (nacional e/ou mundial), não tinham absolutamente nada de excepcional. Nada de briga feia entre integrantes, tretas pesadas, drogas, acidentes ou mortes. Apenas histórias banais (embora divertidas, de certa forma) que poderiam estar no “currículo” de qualquer banda de turminha de ensino médio. Valorizar essas histórias seria “romantizar” a trajetória de uma banda que fez história justamente por não buscar esse papel. Uma das grandes qualidades da HTS está em justamente fugir dessa proposta *rock star* (mesmo que local) que muitas bandas almejam ou almejaram. Além disso, seria “desperdiçar” um tempo que poderia ser dedicado à trajetória da cena como um todo – e da qual a HTS fez parte e teve papel atuante e marcante. Em relação aos trechos sobre gravações e materiais lançados, achei que seriam informações meramente enciclopédicas e que não seriam interessantes para o filme, como um todo. Além disso, eram informações dispersas e que não atendiam com eficiência e completude a carreira da banda.

Feitos esses cortes, optei também por cortar praticamente tudo que correspondia ao período da cena punk/metal dos anos 1980 e 1990, embora deixando algumas coisas implícitas em outras falas e que acabavam estabelecendo uma relação direta entre o período dos anos 2000 (ou mesmo o atual) com essas décadas passadas. Manter esse “bloco” seria “gastar” tempo demais no começo do filme buscando uma análise de um contexto pré-Hang the Supertars e, portanto, atrasar demais a “entrada” no filme da banda-personagem propriamente. Ao analisar esses primeiros grandes cortes estabelecidos, ressalto uma

afirmação de Eisenstein: “[o exercício da montagem] é ainda mais necessário a partir do momento em que nossos filmes enfrentam a missão de apresentar não apenas uma narrativa *logicamente coesa*, mas uma narrativa que contenha o *máximo de emoção e de vigor estimulante*” (2002a, p.14). Portanto, era cortar um trecho que, apesar de riquíssimos em conteúdos históricos, corria o risco de ser excessivamente “didático” e “contextualizante”. Ainda, era um gesto feito para privilegiar o papel de protagonista da HTS no filme. Assim, optei também pelo corte das falas relativas ao projeto *The Planets*, visto que era uma história paralela à história da HTS – ainda que protagonizada por (ex-)integrantes dessa banda.

Contudo, apesar dessas decisões e desses cortes, o projeto de montagem do filme ainda contava com uma linha do tempo com mais de três horas só de entrevistas, ou seja, mais do que o dobro do ideal – ou do buscado, para ser mais exato. Considerando que pretendia montar um filme de, no máximo, 90 minutos (uma hora e meia) e que eu ainda não havia utilizado as imagens de arquivo disponíveis, eu precisava chegar a um tempo máximo de uma hora de entrevistas e, portanto, deveria cortar ainda pelo menos duas horas de falas. Um trabalho difícil, pois implicava mais desgastantes decisões relativas ao que “deixar de fora”. E, aqui, vale ressaltar uma análise de Murch sobre o processo de montagem de um filme.

[...] o trabalho de edição não é tanto o de *colar pedaços*, mas muito mais o de *achar o caminho*, de modo que um editor gasta muito pouco tempo cortando e colando. Obviamente, quanto mais material houver para trabalhar, mais alternativas têm de ser consideradas, uma vez que um maior leque de opções exige naturalmente mais tempo de consideração (2004, p.15-16, grifo do autor).

Diante dessa situação de “encruzilhada”, o que me salvou foi parar de pensar no filme apenas com um documentário longa-metragem isoladamente, mas percebê-lo como um projeto transmidiático que estava sendo realizado não apenas para exibição em salas de cinema, por exemplo, mas que também contaria com DVD e poderia (e deveria) vir a ser integrado à visualização na internet. Portanto, percebi que a grande questão agora era decidir o que “funcionava” para o filme que estava sendo construído e o que poderia ser mais interessante como material “extra” em um DVD, por exemplo. Dessa maneira, dei-me conta de que poderia privilegiar uma história da HTS e sua contextualização dentro de um cenário

mais amplo (a cena independente/*underground* de Goiânia), deixando suas especificidades ou curiosidades de trajetória particular como material extra, ou seja, que talvez fosse ter interesse unicamente para os fãs da banda ou seus (ex-)integrantes.

Assim, tomei a “radical” decisão de montar as seguintes narrativas paralelas, a serem destinadas aos “extras” de um possível DVD ou mesmo para serem lançadas separadamente na internet: 1) a trajetória do surgimento da Hang the Superstars, com a entrada e saída de cada um dos integrantes que fizeram parte da banda contada por eles mesmos; 2) o polêmico fim da banda; 3) o “histórico” show no Birta; 4) um trecho dedicado exclusivamente a uma entrevista com Carlos Brandão, falando sobre sua atuação no Centro Cultural Martim Cererê, durante os anos 2000; 5) uma coletânea de diversos entrevistados falando sobre os termos “Goiânia Rock City” e “Goiânia, a Seattle brasileira” – discussões muito em voga nos anos 2000, mas desde então controversas e causadoras de discórdias (trecho esse nunca previsto para entrar no filme). Todavia, importante ressaltar que essa tomada de decisão não necessariamente eliminou totalmente esses assuntos na narrativa do filme. Aliás, muitos trechos de falas repetem-se tanto no filme como nos “extras”.

Essa “radical” decisão acabou criando uma coletânea de aproximadamente duas horas de extras e me deixou com cerca de uma hora de entrevistas para o filme, propriamente. Assim, a partir daí, fiz uma revisualização do material de arquivo disponível (shows, participações em programas televisivos, cenas de bastidores entre outros), pré-selecionando trechos de interesse. Depois, finalmente, fui fazendo uma montagem “definitiva”, encaixando trechos de arquivos na linha narrativa geral do filme, construída por meio das falas. Assim, finalmente, cheguei a um filme de aproximadamente 90 minutos com a seguinte linha-narrativa: 1) o surgimento da Hang the Superstars (citando A Coisa e o *Strip Rock Tease*); 2) a formação da HTS e discussões sobre a estética da banda; 3) a consolidação da HTS e as experiências em shows e programas televisivos fora de Goiás paralelamente à consolidação da cena independente/*underground* de Goiânia (citando o Martim Cererê) e o conflito entre os selos Monstro Discos e Two Beers or not Two Beers; 4) o fim da HTS (sem grandes explicações) e uma análise conclusiva desse percurso da banda e da cena e uma relação com a cena independente/*underground* atual (anos 2010).

Portanto, depois de um processo de montagem que durou mais de seis meses, cheguei finalmente a um primeiro corte (uma versão bruta), atingindo finalmente um longa-metragem de aproximadamente 90 minutos, em modelo *talking heads* – como previsto. Após isso, assisti o filme com Eduardo Kolody (co-diretor), Maiara Dourado (produtora) e Rodolfo Machado (montador/finalizador), entre outras pessoas, em sessões separadas. Evidentemente, essas três pessoas opinaram e, a partir de discussões acerca do resultado até então alcançado na montagem, ainda fiz outras alterações – cortando pedaços que “não funcionavam” à narrativa; inserindo trechos de entrevistas que haviam ficado de fora, mas que eram importantes e “funcionavam” à narrativa; rearrajando cenas ou trechos de entrevistas dentro da própria narrativa fílmica etc. Assim, finalmente, cheguei à versão final de um corte bruto que, agora (no momento da redação deste artigo) está em fase final de montagem e finalização nas mãos de um editor de vídeo profissional, Rodolfo Machado – que não realizará grandes alterações estruturais, mas deve melhorar a dinâmica do filme, trabalhando melhor, principalmente, com as imagens de arquivos, animações, grafismos e trilha sonora.

Considerações finais

Após a conclusão da montagem do filme *Hang the Superstars* e a redação deste artigo, consigo enxergar de maneira talvez mais clara do que até então conseguia de que mais do que uma narrativa cinematográfica, realizei a montagem de uma narrativa histórica. Da mesma forma, mais do que uma pesquisa apenas ligada à produção do cinema documentário, ao pesquisar sobre a Hang the Supestars e a cena independente/*underground* goiana, realizei uma pesquisa histórica, efetivamente – ainda que com fragilidades metodológicas. De maneiras ora semelhantes com a prática historiográfica e ora delimitadas em suas especificidades enquanto produção cinematográfica, o filme em questão trata-se de um discurso construído que tem como base fontes das mais diversas e uma pesquisa realizada, de fato.

No entanto, não foi minha pretensão aqui buscar comparações entre história e cinema. Contudo, chego à conclusão apontada por Barros (2007) de que obras cinematográficas são mais do que possíveis “fontes históricas” ou “representações históricas”, mas também, entre

outras possíveis classificações, “agentes históricos”, “sujeitos históricos” e detém linguagem e modo de imaginação aplicáveis à história. Porém, se por um lado eu construí – por meio da prática historiográfica/cinematográfica e da montagem – uma narrativa, uma história possível, o fiz consciente (ou teria apenas agora consciência disto?) de que se trata de um discurso sobre o passado que se dá no presente. E, como diz Certeau,

o discurso sobre o passado tem como estatuto ser o discurso do morto. O objeto que nele circula não é senão o ausente, enquanto o seu sentido é o de ser uma linguagem entre o narrador e seus leitores, quer dizer, entre presentes (2011, p.41).

Ainda, outro ponto importante a ser observado é que houve de nossa parte (os realizadores) uma decisão prévia – e que acredito ter sido mantida no resultado “final” da montagem – de fazermos um filme com conflitos. E, quando afirmo isso, não me refiro unicamente ao conceito *eisensteiniano* da obra de arte como uma articulação entre a necessidade de exposição coerente e orgânica e o conflito, embora também leve isso em conta, refiro-me aqui a um conflito de “verdades” entre os próprios entrevistados. Por tratar-se de um filme com tema “histórico” e cuja fonte de pesquisa é predominantemente oral (ou seja, excessivamente subjetiva), em muitos momentos nos deparamos com situações em que diferentes entrevistados davam versões discrepantes de uma “mesma história”. Assim, houve momentos em que, depois de pesquisas “externas”, optei por decidir a “versão oficial” dessa história contada pelo filme. Por outro lado, houve momentos em que optei por deixar duas ou mais versões sobre “uma mesma história” no filme – aliás, evidenciando essas contradições. O mesmo vale para divergências de opiniões.

Ao refletir sobre isso, tomo cada vez mais a consciência de que um filme documentário é uma *construção de realidade*. Lazzarato (2008) relaciona a montagem com a memória e, analisando o processo de montagem do filme *Hang the Superstars*, percebo muito claramente como montar um documentário de abordagem histórica é, sobretudo, montar uma memória. Como afirma Agamben (2008), ao manipular-se a imagem, manipula-se também a memória. E se a imagem é memória e memória é poder, logo, montagem é poder. Dessa forma, tomo consciência de que, ainda que dotado de uma pretensão de verdade histórica, a objetividade é um mito que não cabe mais ao documentarismo. Ao dirigir e montar um filme sobre a Hang

the Superstars e sobre a história da cena independente/*underground* do rock goianiense, eu construí uma realidade possível – ainda que tenha tido pretensão de verdade.

Portanto, numa sociedade do espetáculo, como afirma Debord (1997), em que a experiência deixa de ser o vivido e torna-se a representação, em que a imagem é autônoma e a experiência é espetacularizada, o espetáculo é ao mesmo tempo representação da sociedade e a sociedade em si. Logo, ao lançar o filme ao público, estarei lançando mais do que um documentário, mas uma experiência espetacularizada; uma construção histórica; uma realidade criada, montada; uma representação possível; mas, também, uma possibilidade de verdade. Como disse certa vez o cineasta Jorge Furtado, numa conferência do festival *É Tudo Verdade*: “documentário é um trabalho sujo, mas alguém tem que fazer.” (MOURÃO e LABAKI, 2005, p.118).

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. Difference and repetition: on Guy Debord's films. In: LEIGHTON, Tania (org). *Art and the moving cinema. A critical reader*. Tate: 2008.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história. Entre expressões e representações. In: BARROS, José D'Assunção (org.). *Cinema-história*. Ensaios sobre a relação entre cinema e história. Rio de Janeiro: Laboratório de Estudos Sobre Sociedades e Culturas, 2007.

BELLOUR, Raymond. Of an other cinema. In: LEIGHTON, Tania (org). *Art and the moving cinema. A critical reader*. Tate: 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Cinema brasileiro*: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

GALLIE, W. B.. Narrative and historical understanding. In: ROBERTS, Geoffrey (org.). *The history and narrative reader*. London and New York: Routledge, 2001.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

KRAUSS, Rosalind. Video. The aesthetics of narcissism. In: LEIGHTON, Tania (org.). *Art and the moving cinema. A critical reader*. Tate: 2008.

LABAKI, Amir. *É tudo verdade: Reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.

_____. *É tudo cinema. 15 anos de É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

LAZZARATO, Maurizio. Video, flows and real time. In: LEIGHTON, Tania (org.). *Art and the moving cinema. A critical reader*. Tate: 2008.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Cinema, televisão e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MINK, Louis O. Narrative form as a cognitive instrument. In: ROBERTS, Geoffrey (org.). *The history and narrative reader*. London and New York: Routledge, 2001.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário. Da pré-produção à pós-produção*. 2ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2009.

RAJCHMAN, John. Deleuze's time, or how the cinematic changes our idea of art. In: LEIGHTON, Tania (org.). *Art and the moving cinema. A critical reader*. Tate: 2008.

RAMOS, Fernando Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

_____. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *História do cinema brasileiro*. Art Editora: São Paulo, 1987.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa. Volume 1. A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000a.

_____. *Tempo e narrativa. Volume 2. A configuração do tempo na narrativa histórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000b.

_____. *Tempo e narrativa. Volume 3. O tempo narrado*. São Paulo: Martins Fontes, 2000c.

_____. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

_____. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 253-287.

(Vários autores). *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.



O DIREITO COMO LITERATURA: A CULTURA JURÍDICA E AS PALAVRAS.

Heloisa Selma Fernandes Capel.

Professora do Programa de Pós Graduação em História da
Universidade Federal de Goiás. Goiânia - GO.



*

Anna Paula Teixeira Daher.

Mestranda do Programa de Pós Graduação em História da
Universidade Federal de Goiás. Goiânia – GO. Bolsista CAPES.
E-mail: aptd78@gmail.com



**Cultura Jurídica,
Direito como
Literatura, Ronald
Dworkin.**

RESUMO: Os estudos de Direito e Literatura têm seu início nos primeiros anos do século XX, mas passaram a ter maior relevância a partir dos anos 1960, com grande influência dos estudiosos estadunidenses, que passaram a trabalhar as relações entre as decisões judiciais e a literatura, como por exemplo, as categorias estéticas contidas nas decisões judiciais. Mas cabe esclarecer, como lembra Ost (2004), que há uma diferença de porte entre a Literatura e o Direito. Enquanto ela libera os possíveis ele codifica a realidade. Portanto, inexistindo um padrão de interpretação, cabe lembrar que a interpretação literária é mais livre, com limites menos determinados que a interpretação jurídica.

LAW AS LITERATURE: JURIDICAL CULTURE AND THE NOUNS.

***Juridical Culture,
Law as Literature,
Ronald Dworkin.***

ABSTRACT: Studies of law and literature began in the early years of the twentieth century, but gained greater relevance in the 1960s, with great influence of American scholars whom worked relations between judicial decisions and literature, as for example, the aesthetic categories contained in judicial decisions. But, as noted by Ost (2004), there is a relevant difference between literature and law. As the first one set everything possible free, the second one codifies reality. Therefore, in the absence of a standard interpretation, it should be remembered that literary interpretation is freer, with limits lesser certain than those of the legal interpretation.



Envio: 23/06/2015 ♦ Aceite: 10/11/2015

A prática jurídica é cercada de mistérios que parecem ser insondáveis ao público em geral, e isso não está circunscrito ao fato de que os operadores do Direito trabalham com uma quantidade enorme de leis. As personagens que movimentam as engrenagens da justiça apresentam a lei ao grande público, discutem-na fazendo uso das estruturas do Poder Judiciário em um exercício de retórica que soa como latim – e muitas vezes de fato o é – ao ouvido do leigo. Vêm de longe as discussões sobre a hermenêutica do Direito e já não há dúvida sobre a importância da acessibilidade de todos aos meandros do judiciário, em um sentido muito mais singelo do que aqueles garantidos pela Carta Magna, que abrangem o acesso a justiça, por exemplo. Os que não frequentaram os bancos das faculdades de Direito dependem de quem traduza a justiça para si: defensores, promotores, advogados, juízes. Para fazer parte desse sistema, é preciso um representante legal¹, é preciso alguém que tenha conhecimento dessa linguagem tão peculiar.

Historicamente, no Brasil², sempre houve uma grande relevância cultural e social dada tanto ao Direito como a Literatura. De fato, vários dos maiores literatos da história do país eram também bacharéis em Direito: Gregório de Matos Guerra, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Monteiro Lobato, José de Alencar, Raul Pompéia, Oswald de Andrade, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Teles... A lista é enorme. Se hoje a produção jurídica não detém, no seu dia a dia, a poesia de outrora, isso não significa que ambas não sigam juntas, entrelaçadas de fato, e a constante produção de pesquisas e estudos usando o Direito e a Literatura bem como a História corroboram essa visão. No Brasil, as pesquisas nesse campo já existem há vários anos, há grupos de estudo, associações, pós-graduações, uma produção consciente, de peso, que só cresce. Isso é natural, diante da necessidade de compreensão de um discurso que, embora jurídico na construção, na linguagem, no seu nascedouro, reflete a necessidade de uma sociedade que vai muito além do Direito.

¹ A Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) e a Lei nº 9099/95, conhecida como Lei dos Juizados Especiais, prevê a possibilidade de proposição de ação judicial sem intervenção de um advogado em alguns casos específicos, mas são exceções à regra geral.

² Isso também aconteceu, por exemplo, nos Estados Unidos, como informa Hursh (2013, p. 7).

A ciência do Direito não existe divorciada de outras ciências³, ela é construída e desenvolve-se em constante diálogo com a Sociologia, a Antropologia, a Filosofia, entre outras; e a linguagem é engrenagem fundamental para o funcionamento desse sistema, “a ciência jurídica é *corpus* da linguagem; um discurso de ordem linguística” (NOGUEIRA *apud* GOMES, 2009, p. 45). Os estudos de Direito e Literatura contemplam essas questões de forma a traduzir as restrições da retórica jurídica em questões comuns a todos os homens. Não há nada que explique e traduza tão bem a natureza humana como a Literatura⁴ que, exprimindo visões de mundo “traduz o que a sociedade pensa sobre o Direito. A Literatura de ficção fornece subsídios para compreensão da Justiça e de seus operadores” (GODOY, 2003, p. 134). Umbilicalmente ligada à interpretação - um exercício perene de interpretação (DWORKIN, 2005), assim é a prática jurídica. As construções das narrativas processuais refletem essas interpretações. Ora, dela dependem! Andam juntas a interpretação e a narrativa, explicitando relações de poder⁵ e refletindo expectativas de uma sociedade, um panorama de uma cultura.

Os estudos de Direito e Literatura têm seu início nos primeiros anos do século XX, especialmente nos Estados Unidos, mas também na Europa, e ao longo do período atravessam várias fases. Estudos acerca do Direito na Literatura foram originariamente desenvolvidos nos Estados Unidos, por John Henry Wigmore (especialista em assuntos relacionados às provas judiciais, lançou o ensaio *A List of Legal Novels* em 1908) e Benjamim Nathan Cardoso (juiz da Suprema Corte americana, que lançou *Law and Literature* em 1925), e por Louis Gernet na França, por volta de 1917 (COSTA, 2008, p. 17). Na Alemanha, destacam-se os estudos de Hans Ferh, publicados ao longo da década de 1930 (SILVA NETO, 2010, p. 14). Esses estudos jurídicos contemplando o Direito e as Artes, as suas relações, passaram a ter maior relevância a partir dos anos 1960, com grande influência dos estudiosos estadunidenses, que passaram a trabalhar as relações entre as decisões judiciais e a literatura, como por exemplo, as categorias estéticas contidas nas decisões judiciais. Um importante trabalho decorrente desse período é *The Legal Imagination* (1973), de James Boyd White.

³ Como ciência social aplicada, o Direito busca abranger todos os aspectos individuais e sociais com relevância jurídica.

⁴ Otto Maria Carpeaux chama a Literatura de “expressão total da natureza humana”.

⁵ “A relação entre linguagem e poder é uma relação ambígua. Observada sob a perspectiva do direito, ela parece focalizar-se no poder: o direito é a linguagem do poder. Portanto, a linguagem não é senão um instrumento que o direito coloca a serviço do poder”. (VESPAZIANI, 2015, p. 69).

No Brasil, dois dos primeiros trabalhos de fôlego a contemplarem essa perspectiva foram *Literatura & Direito, uma outra leitura do mundo das leis* (1998), de Eliane Botelho Junqueira e *Direito & Literatura - anatomia de um desencanto: desilusão jurídica em Monteiro Lobato* (2002), de Arnaldo Sampaio Moraes Godoy, aos quais se seguiram várias outras obras, inobstante nossa forte tradição positivista. Mas cabe esclarecer, como lembra Ost (2004), que há uma diferença de porte entre a Literatura e o Direito. Enquanto ela libera os possíveis ele codifica a realidade. Portanto, inexistindo um padrão de interpretação, cabe lembrar que a interpretação literária é mais livre, com limites menos determinados que a interpretação jurídica:

Richard A. Posner, Juiz do Tribunal de Apelações do Sétimo Circuito da Justiça Federal Norte-Americana, tem se dedicado ao estudo do Direito na perspectiva literária. Segundo o autor, a análise não sustenta o projeto de fazer do Direito um campo determinado e autônomo do pensamento e da ação social, sendo, por isso, desconcertante para os pensadores jurídicos convencionais. Contudo, a literatura pode ajudar a resolver parte de problemas da filosofia do Direito, não somente permitindo a humanização do aplicador da lei, mas auxiliando a interpretação da norma e a fundamentação das decisões judiciais. (MADEIRA, p. 151, 2013).

Os campos essenciais do estudo desse encontro do Direito com a Literatura, segundo Malaurie (1997, p. 7), são: o Direito na Literatura, que pretende buscar a identificação das questões jurídicas em peças literárias; o Direito comparado à Literatura, que abrange a comparação entre métodos jurídicos e literários; o Direito da Literatura, que estuda as questões jurídicas ligadas diretamente à produção literária e aos direitos autorais; e, finalmente, o Direito como Literatura, que pretende a identificação de aspectos literários do texto jurídico.

No que tange ao Direito como Literatura⁶, este se liga à hermenêutica, à retórica, à narrativa. É a partir desses parâmetros que se observa a qualidade literária do Direito, e a possibilidade de aplicação dos métodos de análise e de interpretação elaborados pela crítica literária, para a compreensão da racionalidade das construções realizadas no âmbito das

⁶ “[...] a investigação do Direito como Literatura inclui o emprego de técnicas e princípios da teoria, da crítica e dos métodos de interpretação literária para melhor compreender o discurso, o pensamento e as práticas sociais que constituem os sistemas jurídicos.” (GOMES, 2009, p. 10).

decisões judiciais (TRINDADE E GUBERT, 2008, p. 11-66). Portanto, o Direito como Literatura visa especialmente à observação do Direito a partir de conceitos eminentemente literários, ou seja, lê-se uma peça jurídica como uma peça literária – uma crônica ou um romance, por exemplo, o Direito como prática interpretativa, “na descrição e análise fática jurídica do caso objeto de julgamento existe narrativa, interpretação e fundamentação como forma de formulação da argumentação jurídica, com utilização de raciocínio persuasivo amparado em verossimilhança” (MADEIRA, 2013, p. 152).

Um dos mais relevantes trabalhos tratando dessa vertente surgiu da pena de Ronald Dworkin (2005, p. 175-251), para quem o Direito é interpretação⁷, e a partir dessa proposição ele se divorcia dos positivistas, defensores do Direito como um conjunto de proposições descritivas, existentes para o simples cumprimento da lei⁸. Ao defender o Direito como prática interpretativa⁹, ele o reconhece como atividade política e, como tal, sujeita a subjetividades que devem ter balizas, limites. Dados os parâmetros e estabelecido o ponto comum entre Direito e Literatura – a possibilidade de interpretação¹⁰, é preciso perguntar-se qual a interpretação da lei permite a sua aplicação mais justa; qual interpretação da lei faz dela uma boa obra política¹¹: a lei existe para intermediar relações, assegurar justiça; à lei e à produção literária cabem interpretações distintas. O papel do juiz é assegurar que a

⁷ Para quem há um ponto comum evidente entre o Direito e a Literatura: a busca do significado dos textos interpretados (GODOY, 2013).

⁸ Embora não seja o objeto desse trabalho em específico, é salutar lembrar que a grande proposição de Dworkin é a Teoria do Direito como Integridade, para a qual há sempre uma resposta correta oferecida pelo Direito, que advém da reconstrução das decisões proferidas no passado (o que ele chama de cadeia do Direito), por meio de interpretação construtiva, culminando com o melhor ângulo das práticas sociais.

⁹ Dworkin (2005, p. 175-251) relaciona a corrente interpretativa intencionalista (na literatura), que pretende determinar a intenção do autor ao produzir a obra, com o papel dos juízes ao interpretarem outras decisões referentes a casos similares aos que eles estão a julgar e, assim, criar um direito que vá de encontro às necessidades do caso concreto. Dworkin parte da ideia do romance em cadeia (vários escritores podem escrever cada um capítulo de um livro, mas embora cada capítulo seja particular de cada autor, este deve se atentar para o que foi escrito antes dele, mantendo a coerência da obra) para descrever a função do juiz, que deve buscar sempre a melhor continuação para o caso pelo qual é responsável.

¹⁰ Dworkin trabalha com a premissa da hipótese estética: uma interpretação literária mostra um caminho de leitura de um texto, um modelo para mostrar da forma mais artística possível o conteúdo do que se interpreta (GODOY, 2013). Diante dessa hipótese, a interpretação é a capacidade de mostrar um objeto sob sua melhor luz, dando a ele o melhor valor possível no contexto no qual se encontra.

¹¹ Para Dworkin (2005) essa é a hipótese política do Direito.

interpretação aplicável ao caso seja a que possa assegurar a justiça da decisão, respeitadas as circunstâncias nas quais está inserido o imbróglio jurídico¹²:

O direito não pode ser estudado apenas como um produto acabado, criado por uma ação legislativa, mas como processo no qual se analisa como se chega à decisão judicial. O processo de decisão precisa ser fundado em uma ótica racional do conjunto de ideias que o compõe para oferecer respostas aos operadores do Direito. (DORICO, 2013).

Cabe aqui um importante parêntese. Dworkin produz sua obra nos Estados Unidos, que utiliza o sistema¹³ da *Common Law*. O Brasil, por sua vez, segue o sistema da *Civil Law*. Enquanto a *Common Law* se fundamenta no direito jurisprudencial e consuetudinário, a *Civil Law* tem como base a lei positivada¹⁴. Não há que se falar, com isso, que não caberia no sistema brasileiro a interpretação ligada aos estudos do Direito e Literatura. Ao contrário. Com efeito, a jurisprudência tem tido uma importância cada vez maior para o sistema brasileiro, portanto, só é preciso lembrar que, em regra, no sistema da *Common Law* o conjunto de interpretações e decisões cria um novo direito, e na *Civil Law* à lei positivada¹⁵ cabe o papel de criar novo direito¹⁶, ainda que, frise-se mais uma vez, o papel da jurisprudência seja cada vez mais importante na aplicação da lei.

¹² Segundo Coelho (2012), para Dworkin seria inevitável que uma interpretação inserida numa prática contivesse e se baseasse ao mesmo tempo numa interpretação desta mesma prática, mesmo que o intérprete não se dê conta disso. Ou seja, o jurista em questão, que considera que está apenas interpretando uma norma em particular, está na verdade interpretando aquela norma (isto é, privilegiando um entre os vários sentidos que se pode atribuir a ela) porque já carrega consigo uma concepção sobre que tipo de prática é o Direito e que tipo de norma satisfaz melhor os critérios desta prática.

¹³ No mundo, hoje, há cinco sistemas jurídicos em uso: o Direito Romano-Germânico (*Civil Law*), o Direito Anglo-Saxão (*Common Law*), o Direito Consuetudinário, o Direito Muçulmano, e o Sistema Jurídico Misto (*Common Law e Civil Law*).

¹⁴ “A concepção positivista do Direito apenas como um sistema de normas é reconhecida pela doutrina como uma abordagem que ainda prevalece para os operadores jurídicos”. (GOMES, 2009, p. 49).

¹⁵ A tradição positivista não dá as costas à necessidade de interpretação dos fatos, “o direito é positivo se, mas também somente se, ele é interpretado, e é positivo só na medida em que for interpretado” (PERLINGIERI, 2002, p. 67).

¹⁶ “Sob o paradigma liberal, cabe ao Estado, através do Direito Positivo, garantir a certeza nas relações sociais através da compatibilização dos interesses privados de cada um com o interesse de todos, mas deixa a felicidade ou busca pela felicidade nas mãos de cada indivíduo [...] o Direito é uma ordem, um sistema fechado de regras, de programas condicionais, que tem por função estabilizar expectativas de comportamento temporal, social e materialmente generalizadas, determinando os limites e ao mesmo tempo garantindo a esfera privada de cada indivíduo” (OLIVEIRA, 2002, p. 55-57).

De fato, vê-se que ao Direito é impossível divorciar-se da realidade sócio-cultural que o cerca, que o determina, porque a lei nada mais é senão a resposta ao clamor social. O viver em sociedade pressupõe a observância de uma série de regras que possibilitam a convivência entre as pessoas, gerando o que se chama de comportamento socialmente aceitável. A lei surge da necessidade de regulamentar relações e situações postas no dia a dia, na vida das pessoas e na convivência social, o que possibilita observar o Direito como narrativa e não somente como descrição. Cabe aqui recordar que a necessidade de determinar o que é crime depende do contexto e tem tido várias abordagens ao longo do tempo, uma vez que a sua noção está invariavelmente ligada à forma pela qual a sociedade classifica as condutas sociais. Mas, ao final, é preciso ter em mente que o que se considera crime é o que a lei prevê e ela reflete, como destaca Pesavento (2004) as expectativas e os valores das sociedades por elas regidas, tornando-se fruto de uma vontade e de um acordo entre os homens. Esse entendimento é corroborado por Nucci:

[...] o conceito de crime é artificial, ou seja, independe de fatores naturais [...]. Em verdade, é a sociedade a criadora inaugural do crime, qualificativo que reserva às condutas ilícitas mais gravosas e merecedoras de maior rigor punitivo. (NUCCI, 2007, pg. 115).

Ost (2004, p. 16-17) defende que o Direito produz pessoas e a Literatura personagens. Contudo, no dia a dia, não encarnam as pessoas personagens que são, por si só, sujeitos de Direito? Não estão os indivíduos encobertos por uma máscara que ocultam comportamentos, digressões? Contudo, sabe-se que na Literatura todos os papéis estão a serviço de uma interpretação humana. Ao homem cabe ser outrem. No que tange ao Direito, ao homem cabe ser si próprio, respeitados limites pessoais e leis que atingem a todos.

Ao abordar a produção jurídica sob uma perspectiva literária, há disponibilidade de novos instrumentos para interpretar a narrativa jurídica. Pois o que é o processo senão a narrativa do conflito judicializado? A solução final desse conflito encontra-se, sim, na lei. De forma peremptória, mas até encontrar a previsão legal que solucione o pedido, cabe ao operador do Direito interpretar a história, a narrativa, a argumentação, compreender os meandros, as particularidades, os fatos que levaram aquela relação ao Judiciário. Aqui, salutar lembrar o que argumenta Streck (2013, p. 345), que é muito importante considerar como se

interpreta, como se aplica e se é possível alcançar condições interpretativas capazes de garantir uma resposta constitucionalmente adequada.

Estabelecer essas decisões judiciais como as narrativas¹⁷ que são é permitir o enfoque em uma nova dimensão destas, buscando na retórica jurídica os ecos do humano, de seu cotidiano, de suas escolhas políticas, suas autoridades, suas bondades, maldades e percepções, justamente porque muito mais do que regular um conflito, o que se pede de um juiz é que ele seja justo e dê às partes o que elas precisam – o que nem sempre é exatamente o que elas pleiteiam¹⁸. A narrativa jurídica é obra coletiva (sua escrita advém de várias mãos, a da defesa, a da acusação, do juiz, dos servidores da justiça, de documentos periciais, de testemunhos, entre outros) que tem uma determinação muito clara, a sua construção procura descrever os acontecimentos que culminaram no entrevero jurídico e o seu objetivo final é indiscutível: o de persuadir o juiz. A prática interpretativa do juiz garante a eficácia de sua decisão final, a “melhor resposta possível¹⁹” defendida por Dworkin (2014, p. 109 e ss.) que, note-se, defende que o juiz, diante da dificuldade do caso, não deve inventar o Direito, mas sim descobrir o Direito por meio de interpretação da história de uma sociedade, da sociedade em que o caso se insere:

A superação, assim proposta, do positivismo (simplesmente) lingüístico evidencia a contínua remissão do direito positivo a elementos extrapositivos: são eles, seja o elemento social (a necessária correlação entre norma e fato, a consideração do contexto, do direito como elemento de uma realidade global), seja o ‘direito natural’ ou, nos sistemas jurídicos modernos, as exigências de justiça racionalmente individuadas, mas não adequadamente

¹⁷ "O texto narrativo consiste num tipo de redação em que o enunciador tem por objetivo relatar fatos e acontecimentos, numa perspectiva temporal, indicando que 'os eventos são marcados por estados que se transformam sucessivamente'" (GOMES, 2010, p. 71).

¹⁸ Cabe frisar a ciência de que no sistema jurídico brasileiro há limites a esta discricionariedade do juiz, sob pena de incorrer em um julgamento *ultra, citra* ou *extra petita*. A sentença *ultra petita* é aquela na qual o juiz vai além do pedido do autor; na *extra petita*, por sua vez, o juiz concede provimento jurisdicional não requerido pela parte e, por fim, a *citra petita*, que fica aquém da apreciação solicitada, pois o juiz não analisa determinado pedido.

¹⁹ Ou resposta correta. E a explicação para essa tese advém da analogia da prática jurídica ao exercício literário. A partir daí Dworkin apresenta a ideia de “cadeia do Direito” (*chain of law*), a qual ele liga à metáfora do “romance em cadeia” (*chain novel*). Nessa metáfora, Dworkin compara juízes de Direito a escritores e críticos, que acrescentam e interpretam respectivamente as tradições (precedentes). E o que isso significa? Que, ao decidir, deve o juiz entender-se como um elo em uma cadeia: “deve considerar-se como parceiro de um complexo empreendimento em cadeia, do qual essas inúmeras decisões, estruturas, convenções e práticas são a história; é seu trabalho continuar essa história no futuro por meio do que ele faz agora. Ele deve interpretar o que aconteceu antes porque tem a responsabilidade de levar adiante a incumbência que tem em mãos e não partir em alguma nova direção”. (DWORKIN, 2005, p. 238).

traduzidas em textos legislativos. A ampliação da noção de direito positivo e a sua abertura para noções e valores não literalmente e não explicitamente subsuntos nos textos jurídicos permite a superação da técnica da subsunção e a prospectação mais realística da relação dialética e de integração fato-norma, em uma acepção unitária da realidade. (Por técnica de subsunção — que num tempo representava a única técnica possível correta de interpretação normativa — entende-se o procedimento de recondução do caso concreto à *fattispecie* abstrata prevista na norma, como operação puramente lógico-formal.) A ideologia da subsunção consentiu mascarar como escolhas neutras, necessariamente impostas pela lógica, as escolhas interpretativas do jurista, desresponsabilizando a doutrina. (PERLINGIERI, 2002, p. 68)

Igualmente, é digno de nota que a linguagem²⁰ do Direito, ainda que remota em tantos aspectos, já faz parte do dia a dia das pessoas. Por exemplo, é comum que as pessoas digam que “têm direito a...”. Expressão jurídica completamente absorvida pelo dia a dia. E essa percepção é importante na medida em que esta reflexão volta-se à possibilidade de uma visão literária da produção jurídica, tendo-se em conta de que é preciso ter em mente que o uso de uma linguagem técnica, adequada aos trâmites legais não pode excluir aquele que busca o acesso à justiça²¹. O grande dilema dos operadores do Direito é – ou deveria ser, a importância de apresentar o discurso jurídico adequado ao caso sem excluir os interessados de sua compreensão, é preciso haver comunicação. E comunicação é encontro (MARCONDES FILHO, 2008, p. 08). Essa compreensão é garantia de justiça, de democracia, pois a linguagem é, e isso é sempre importante lembrar, parte do Direito²².

Esse intérprete do Direito garantidor de justiça deve, além da formação técnica, especificamente jurídica, valer-se de conhecimentos mais gerais, ligados à sua formação cultural e sua personalidade, como bem lembra Nader (2002, p. 254), além de uma personalidade eivada de equilíbrio, serena. Esse arcabouço ampliado garante, por si só, maiores chances de uma interpretação verdadeiramente justa e adequada ao caso, que

²⁰ "O conhecimento atual está profundamente marcado e mediado pela linguagem, de maneira que conhecer algo é conhecer a linguagem que torna esse algo compreensível." (NOGUEIRA *apud* GOMES, 2010, p. 43).

²¹ Cabíveis, nesse caso, em momento oportuno, pois aqui o espaço não torna isso possível, a reflexão acerca do poder contido na linguagem jurídica, na criação e manutenção de espaços exclusivos dos operadores do Direito, corroborando a sua elevada importância social, por exemplo.

²² "Para Rizzatto Nunes (2007), Direito e linguagem se confundem, uma vez que pela linguagem se consubstancia a lei, os conhecimentos doutrinários são absorvidos e os pronunciamentos e atos processuais realizados" (GOMES, 2010, p. 45).

embora seja uma questão jurídica, insere-se em um mundo bem maior do que as questões legais que o norteiam e cercam.

O que se vê é que há sempre esse esforço em trabalhar o Direito em conjunto com outras ciências sociais e humanas²³, e a justaposição dessas visões constrói um painel de uma sociedade²⁴, sua história, e é a tradução do que busca o culturalismo jurídico²⁵, noção fundamental nos estudos de Direito e Literatura, a qual decorre da produção cultural de uma sociedade, o seu processo histórico, a construção de sua civilização, e também, é claro, as normas que a regem. A busca da compreensão do surgimento dos aspectos normativos que regulam a vida em sociedade não pode se divorciar do estudo da História²⁶. E aqui cabe a ressalva de Telles Junior (TELLES JUNIOR, 1980, p.416), para quem o homem, que se determina pela cultura e pela inteligência, é, ele próprio, um fenômeno histórico, “separar o homem de sua história é desconhecê-lo e falsificá-lo.” A busca do Direito na Literatura, a busca da compreensão do Direito por meio da Literatura não só é uma das faces mais visíveis dessa relação, mas de grande probabilidade de compreensão pelo público em geral; a Literatura reflete emoções e situações que todos enfrentam.

O Direito vai muito além de questões puramente formais, jurídicas²⁷, o que parecer fazer muito sentido quando se recorda que o discurso jurídico advém da comunidade que o profere. Ele reflete as aspirações, as noções e os preconceitos daqueles que o criaram. Essa distinção é importante para estabelecer o que até aqui se discutiu: que embora o Direito como objeto de uma ciência positivista possa ser reduzido apenas ao significado gramatical,

²³ Como já foi apontado no início do texto. Não é possível tratar da ciência jurídica ou de qualquer outra sem levar em conta a questão da interdisciplinaridade. É fundamental que se valha do conhecimento atrelado a outro conhecimento diante da realidade na qual vivemos, onde as áreas de atuação se misturam invariavelmente.

²⁴ [...] a inteligência submeteu a sociedade às pessoas, isto é, fez da sociedade, um meio a serviço de cada ser humano. Nesses agrupamentos, a sorte de seus componentes é o que, sobretudo, interessa. A sorte da sociedade também interessa, mas na medida em que a sociedade é instrumento de cada ser humano (TELLES JUNIOR, 2006, p. 282).

²⁵ Segundo Miguel Reale, o maior expoente dessa corrente de estudos, iniciados com Tobias Barreto e a Escola de Recife, o culturalismo é “uma concepção do Direito que se integra no historicismo contemporâneo e aplica, no estudo do Estado e do Direito, os princípios fundamentais da Axiologia, ou seja, da teoria dos valores em função dos graus de evolução social”. (REALE, 2003, p. 08).

²⁶ Lembrando que a lei surge para regulamentar um comportamento que é prévio, muitas vezes arraigado na sociedade.

²⁷ “[...] A ciência do direito é uma ciência histórico-cultural e compreensivo-normativa, por ter por objeto a experiência social na medida, enquanto esta normativamente se desenvolve em função de fatos e valores, para a realização ordenada da convivência humana”. (REALE apud DINIZ: 1999, p.143).

semântico, das palavras que usa, ele vai muito além disso²⁸, vai além desse elemento normativo, e deve sempre ser analisado sob essa perspectiva, o que a articulação do discurso jurídico com a narrativa literária torna possível.

REFERÊNCIAS

CARDOZO, B. Law and Literature. In *The Yale Law Journal*, v. 48, nº 3, jan. 1939.

COELHO, André. *Exposição e crítica a Ronald Dworkin: a hipótese estética*. 17/10/2012. Disponível em < <http://aquitemfilosofiasim.blogspot.com.br/2012/10/exposicao-e-critica-ronald-dworkin.html>>. Acesso em 30 set 2015.

COSTA, César Vergara de Almeida Martins. *Direito e Literatura: a compreensão do Direito como escritura a partir da tragédia grega*. Data da defesa: 29/10/2008. Dissertação (Mestrado). 146 fl. Universidade Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós Graduação em Direito, 2008. Disponível em <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2434>>. Acesso em 20 jul 2015.

DINIZ, Maria Helena. *Compêndio de Introdução à Ciência do Direito*. 11ª ed. atual. – São Paulo: Saraiva, 1999.

DORICO, Eliane Aparecida. A teoria da argumentação jurídica como instrumento para a solução justa dos casos. In: *Âmbito Jurídico*. Rio Grande, XVI, n. 116, set 2013. Disponível em: <<http://ambito-juridico.com.br>>. Acesso em 02 set 2015.

DWORKIN, Ronald. *Uma questão de princípio*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O império do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 3ª ed. 2014.

GODOY, Arnaldo Moraes. Direito e Literatura. In: *Revista do Centro de Estudos Judiciários (R. CEJ)*, Brasília, n. 22, p. 133-136, jul./set. 2003. Disponível em < <http://www.jf.jus.br/ojs2/index.php/revcej/article/viewFile/573/753>>. Acesso em 02 set 2015.

_____. Direito e interpretação jurídica em Ronald Dworkin. In: *Embargos Culturais* (coluna). 10 de fevereiro de 2013. Disponível em <http://www.conjur.com.br>. Acesso em 25 set 2015.

GOMES, Silvano. *Direito e Literatura*. Aporte metodológico literário como recurso para compreensão e ampliação do Direito. Belo Horizonte: Mandamentos, 2009.

²⁸ Benjamin Nathan Cardozo (1939, p. 506) entendia que o que fazia de um caso judicial um grande caso não era a sua natureza intrínseca, mas sim o que dele era feito pelos operadores do Direito.

HURSH, John. *A Historical Reassessment of the Law and Literature Movement in the United States*. In *GRAAT – Anglophone Studies*. On-Line issue, nº14, June 2013. Disponível em <<http://www.graat.fr/1hursh.pdf>>. Acesso em 02 out 2015.

MADEIRA, Camila Duce. Direito, Literatura, Richard Posner e o reconhecimento da união homoafetiva pelo STF. In: *Revista da AJURIS*. v. 40, nº 130, junho de 2013, p. 149-169. Disponível em <<http://www.ajuris.org.br>>. Acesso em 8 jul 2015.

MALAUURIE, Philippe. *Droit et Literature: une anthologie*. Paris: Cujas, 1997.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Para entender a comunicação: contatos antecipados com a nova teoria*. São Paulo: Editora Paulus, 2008.

NADER, Paulo. *Introdução ao Estudo do Direito*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2002.

NUCCI, Guilherme de Souza. *Código Penal Comentado*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 6ª Edição, 2007.

SILVA NETO, José Rodrigues da. *Direito como literatura: o “romance em cadeia” de Ronald Dworkin. A retórica “lítero-interpretativa” do Direito*. Data da defesa: 27/10/2009. Dissertação (Mestrado). 121 fl. Universidade Federal de Pernambuco, CCJ Direito 2010. Disponível em <http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/3717/arquivo1174_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 05 out 2015.

OLIVEIRA, Marcelo Andrade Cattoni de. *Direito constitucional*. Belo Horizonte: Mandamentos, 2002.

OST, François. *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico*. Editora Unisinos. Coleção Dike. 2004.

PERLINGIERI, Pietro. *Perfis de Direito Civil*. Rio de Janeiro: Renovar, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Sensibilidades no Tempo, Tempo das Sensibilidades*. Jornada de Estudos: Representações e Sensibilidades nas Américas e no Caribe (séculos XVI-XXI). Memórias singulares e identidades sociais. EHESS. Paris. 2004. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index229.html>>. Acesso em 15.nov.2012.

REALE, Miguel. *Teoria do Direito e do Estado*. 5ª ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

STRECK, Lênio Luís. Porque a discricionariedade é um grave problema para Dworkin e não o é para Alexy. In Dossiê Ronald Dworkin. *Revista Direito e Práxis*. Vol. 4, n. 7, 2013, pp. 343-367. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br>>. Acesso em 05 jul 2015.

TELLES JUNIOR, Goffredo. *Direito Quântico* – Ensaio sobre o Fundamento da Ordem Jurídica. São Paulo: Max Limonad, 1980.

_____. *O Povo e o Poder*. 2ª ed. São Paulo. Editora Juarez de Oliveira. 2006.

TRINDADE, André Karam e GUBERT, Roberta Magalhães. Direito e Literatura: aproximações e perspectivas para se repensar o direito. In: TRINDADE, André Karam; et. al. *Direito e Literatura: Reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008, p. 11-66.

VESPAZIANI, Alberto. O poder da linguagem e as narrativas processuais. In: *Anamorphosis* - Revista Internacional de Direito e Literatura. v. 1, n. 1, p. 69-84, janeiro-junho 2015. Disponível em < <http://seer.rdl.org.br/index.php/anamps/article/view/44/82>>. Acesso em 20 set 2015.



CINE-TEATRO CUIABÁ E A SIMBOLIZAÇÃO DA MODERNIZAÇÃO CULTURAL EM MATO GROSSO NOS ANOS 1940

Antonio Ricardo Calori de Lion

Graduado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso – Câmpus de Rondonópolis e Mestre em História pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (FCL UNESP/Assis). Membro do grupo de pesquisa Arte.com. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) processo nº 2014/16749-3.

E-mail: antonio_calori@hotmail.com



**Modernização;
Cine-Teatro
Cuiabá;
Progresso;
Cultura.**

Resumo: Neste artigo, tem como tema o projeto cultural de modernização e progresso urbano no estado de Mato Grosso durante a intervenção de Júlio Müller, na década de 1940. As políticas desenvolvidas pelo governo federal – presidido por Getúlio Vargas – e por Müller logo após a instauração do Estado Novo tiveram um forte caráter urbano-modernizador, além de incentivarem, por meio do jornal *O Estado de Mato Grosso*, a produção agrícola impulsionada pelo programa “Marcha Para Oeste”. Os ideais construídos adjacentes a “melhorias” para o estado de Mato Grosso tiveram investimentos principalmente em sua capital, Cuiabá - nosso cenário para a presente reflexão. Neste contexto, surgiram as “Obras Oficiais” que fizeram parte de um plano modernizador da capital mato-grossense e que são parte importante para compreendermos a ligação entre estética, arquitetura e progresso almejados naquele momento. Analisou-se alguns editoriais e propagandas do período no jornal *O Estado de Mato Grosso*, ligado ao governo do Estado de Mato Grosso e ao DEIP pela figura de seu dirigente estadual – o qual também comandava o jornal - Archimedes Lima, donde constitui nossa fonte documental.

Cine-Teatro Cuiabá and the symbolization of the cultural modernization in Mato Grosso in the 1940s

**Modernization;
Cine-Teatro
Cuiabá;
Progress;
Culture.**

Abstract: This article focuses on the discussion about the projects of modernization and urban progress in the State of Mato Grosso during the intervention of Júlio Müller, in the 1940s. The policies pursued by the federal Government- chaired by Getúlio Vargas – and by Müller shortly after the establishment of the New State had a strong urban character-moderniser, and addition to encouraging the publications analysed in the newspaper *O Estado de Mato Grosso* crop production driven by program "Westward March". The ideals constructed around of the "improvements" to the State of Mato Grosso had investments primarily in its capital, Cuiabá, which is our scenario for the present reflection. In this context, the "Official Works" that were part of a modernization plan of Mato Grosso and your capital that are important part for we understand the connection between aesthetics, architecture and progress desired on that moment. We analyze some editorials and advertisements of the period in the newspaper *O Estado de Mato Grosso*, periodic connected to the Government of the State of Mato Grosso and DEIP by your state leader - and who also ran the newspaper - Archimedes Lima, which constitute our documentary source.



Envio: 23/04/2015 ♦ Aceite: 18/10/2015

Esta pesquisa foi realizada com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso (FAPEMAT) e é parte do resultado do projeto *Arte e Cultura em Mato Grosso: a construção de um discurso de identidade mato-grossense entre o Moderno e a Tradição*, tendo sido orientado e coordenado pela Prof.ª Dr.ª Thaís Leão Vieira.

Em poucas palavras, para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antigüidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere.
Charles Baudelaire «Sobre a Modernidade»

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o processo de modernização vivido em Cuiabá nos anos 1940 abordando a valorização da cultura na busca pela urbanização de Mato Grosso durante o período do Estado Novo. Nota-se que houve um desejo das elites locais em equiparar Cuiabá aos grandes centros em “desenvolvimento” presentes no Brasil e ligados aos grandes centros urbanos do mundo, principalmente às cidades referenciais da Europa.

A ideia de “progresso” propagada por esses grupos da classe dominante local trazia consigo a simbolização de desenvolvimento econômico frente a uma massa incipiente de consumo, ou seja, o ideal de modernizar o espaço urbano também provinha da criação de estratégias para adesão da população.

Isso pôde ser observado a partir do jornal *O Estado de Mato Grosso*, no qual há o forte apelo propagandístico sobre o desenvolvimento urbano e agrícola no estado e como Getúlio Vargas tornava Cuiabá uma sociedade modernizada. Porém, os locais que desejavam equiparar-se ao ideal de modernidade europeu estavam imersos em outra cultura, implicando também na intenção de promover mudanças de hábitos, de costumes.

Com a inserção da região Centro-Oeste no panorama político-econômico ligado à produção agrícola e industrial nos anos 1940 e com a Marcha Para Oeste, a preocupação do Estado se ligava a várias questões de ordem urbano-social.

A integração nacional proposta por Getúlio Vargas não visava apenas à necessidade de colonizar terras “desabitadas” ou propor uma expansão territorial para regiões mais isoladas do país; o Estado almejava integrar as fronteiras agrícolas com as políticas, levar o Brasil para um novo modelo de produção e, principalmente, unificar hábitos, costumes, cultura e expressões do povo brasileiro.

Os ideais modernizadores intentados pelo Estado de Mato Grosso dirigido pelo Interventor Federal Júlio Strübing Müller e presentes na imagem de “progresso” urbano em Mato Grosso, neste período, expressam-se nas construções das “Obras Oficiais”, algumas em *art déco*, incluindo o Cine-Teatro Cuiabá, o qual será analisado como parte fundamental da simbolização da modernização cultural.

A modernidade, tão discutida e abordada pelas teorias envolvidas em processos realizados ao longo do século XX, embasa-se aqui nas discussões presentes nas obras de Marshall Berman e Antony Giddens¹.

Para Giddens (1991, p. 13) “a ‘modernidade’ pode ser entendida como aproximadamente equivalente ao ‘mundo industrializado’, desde que se reconheça que o industrialismo não é sua única dimensão institucional”.

A modernidade poderia ser compreendida como uma criação, um modo de ver a realidade e transformá-la pela ação do homem e pela necessidade inventada de “melhorar” lugares, coisas e aspectos na perspectiva da emergência de um grande projeto burguês nascente. Segundo Giddens (1991, p. 123):

[...] a modernidade é vista como um monstro. Mais claramente talvez do que qualquer de seus contemporâneos, Marx percebeu o quão destruidor, e irreversível, seria o impacto da modernidade. Ao mesmo tempo, a modernidade era para Marx o que Habermas chamou com precisão de um “projeto inacabado”. O monstro pode ser domado, na medida em que os seres humanos sempre puderam submeter ao seu próprio controle o que eles criaram.

Mesmo estando envolvido com transformações ditadas pelo modo capitalista de produção, a modernidade e os “abismos” criados por ela conservam, em suas fases, as suas particularidades, o que não se verifica a visão negativista detectada por Marx no século XIX.

Posteriormente, essas fases se expandiriam para as mais remotas partes do mundo, impondo padrões europeus como modelos a serem seguidos e descrevendo as áreas habitadas por grupos indígenas como sendo “vazias e inóspitas” justificando assim a modernização desses espaços. Apesar disso, Giddens mantém o seu otimismo, argumentando que “tanto Marx como Durkheim viam a era moderna como uma era turbulenta. Mas ambos acreditavam que as possibilidades benéficas abertas pela era moderna superavam suas características negativas” (GIDDENS, 1991, p. 13).

¹ É importante levar em conta as considerações de Latour (1994, p. 15) de que o termo “‘Moderno’ é assimétrico, pois, ao mesmo tempo, assinala uma ruptura na passagem regular do tempo e também assinala um combate, no qual há vencedores e vencidos”.

Dentre os processos modernizadores, existiriam também trâmites que possibilitariam a melhora na qualidade de vida da população e maior exploração de recursos advindos da industrialização; encontra-se também neste momento o cerne dessa ideia de *progresso* oriundo das formas capitalistas já enraizadas no cotidiano de grandes cidades.

Contudo, um outro viés analítico considera que essa modernização passaria a integrar a cultura da população mais “artesanal” contribuindo para a decadência de modos de produções considerados atrasado. Para Marshall Berman (1986, p. 09), o “ser moderno” traça possibilidades e perigos na vida:

[...] encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.

Vista por muitos, no século XIX, como a “salvação da humanidade” , no século XX a modernidade passou a ser apresentada sob a perspectiva sombria de grandes guerras e disputas. Sobre isso, Claudio Tadeu Cardoso Fernandes diz que:

[...] a modernidade do século XX trouxe perspectivas jamais imaginadas sobre formas de extermínio da espécie humana, como as guerras mundiais, a ameaça nuclear química e bacteriológica, a constante eclosão de guerras regionais, a destruição e ameaça de ecossistemas, agressões ao meio ambiente. O século XXI vem apresentando uma continuidade destas perspectivas sombrias, onde mesmo equipamentos pacíficos, como aviões comerciais passam a ser utilizados como armas de guerra, ameaçando e aniquilando inocentes. (FERNANDES, 2004, p. 22)

Com a passagem dos séculos, a modernidade tornou-se cada vez mais voraz e passou servir a diferentes propósitos, fazendo com que os processos de modernização tivessem um caráter multifacetado. A modernização - transformadora de tempos e espaços - foi e é ainda constituída de planos e projetos de políticas públicas que abrangeriam a todo o Ocidente e o Oriente.

Um exemplo disso são os projetos governamentais que foram traçados para Mato Grosso durante o Estado Novo que almejavam reforçar fronteiras e levar o “progresso” ao Centro-Oeste do Brasil. Nesse sentido, como aponta Adilson José Francisco, no final do século

XIX, “a mais vigorosa transformação decorrente deste processo foi a implantação da indústria moderna na região, uma vez que neste momento Mato Grosso presenciou e viveu a transição do período manufatureiro para o de maquinaria industrial” (ALVEZ *apud* FRANCISCO, 2010, p. 46). Neste contexto, nota-se que o marco da modernização do estado foi a construção da Usina Itaicy nas margens do Rio Cuiabá.

Após a abertura da via fluvial pela Bacia do Prata que ligava Cuiabá ao Rio de Janeiro, houve um significativo aumento da população por parte do estabelecimento de estrangeiros, sobretudo nas regiões da fronteira brasileira com os países platinos na faixa que compreendia a região sul do Estado de Mato Grosso, hoje atual Estado de Mato Grosso do Sul.²

A construção dessas interpretações em torno dos marcos modernizadores de Mato Grosso, desde a segunda metade do século XIX, é vista como uma tentativa de afastar a imagem de *atraso socioeconômico* e equiparem-se a modelos que estavam sendo aplicados no Sudeste do país para urbanizarem-se. Deste modo, percebe-se, que nos anos 1940, havia a ideia de transformação de uma realidade que deveria ser nacional, apresentando mudanças em diversas regiões. Deste processo amplo, discutir-se-á a especificidade de em Mato Grosso.

A MARCHA PARA OESTE E AS “OBRAS OFICIAIS” EM MATO GROSSO

Na década de 1940, nota-se a intenção do governo Vargas (no período que abrange o Estado Novo) de expandir o capitalismo para a região Centro-Oeste, com a chamada Marcha Para Oeste, responsável por trazer, para as regiões “ermas” de Mato Grosso, expressivos contingentes populacionais. Com isso, além de uma política de integração nacional agrária, projetava-se a urbanização de cidades antigas, como Cuiabá. As intenções políticas em torno da *Marcha Para Oeste* estavam ligadas a

[...] uma diretriz estatal, centralizada e nacionalista, nos seus ambiciosos projetos de ocupação dos “espaços vazios” do oeste e da Amazônia. Tal opção era politicamente orientada para criar no “novo” espaço do país, a nova ordem social, lastreada no fazer coincidir as fronteiras políticas com as

² Dentre estes símbolos modernos que dariam caráter para a legitimidade do progresso, estava a escola. A construção do primeiro colégio estadual em Mato Grosso revela a intenção do ideal de progresso, pois “[...] as escolas trabalhavam conteúdos e estratégias formativas objetivando retirar as crianças e, conseqüentemente, suas famílias do estágio de ‘barbárie’, conduzindo-as à ‘civilização’” (SIQUEIRA e SÁ, 1997, p. 319).

econômicas no estabelecimento de uma ordem original de relações sociais, ancoradas na pequena propriedade e na organização cooperativa dos associados – uma realidade nova e oposta às formas sociais da exploração do trabalho e do trabalhador no campo. (LENHARO, 1986, p. 46)

A expansão agrícola no Brasil durante o Estado Novo, com a interiorização da produção para o Centro-Oeste, produziu um outro olhar para o interior do país. A *Marcha Para Oeste* trouxe para as regiões tidas como “desabitadas” um grande contingente populacional provindo das outras regiões mais populosas do país e, no seio desta migração colonizadora, fez crescer cidades, tal como Rondonópolis³. Cuiabá, então, passa por um momento de reorganização urbana proveniente de vários projetos.

O jornal *O Estado de Mato Grosso* aborda o programa “Marcha Para Oeste”, citando exemplos de como a região *progrediu* sob o comando de Getúlio Vargas. No ano de 1941, o jornal traz uma nota sobre a viagem de Vargas pela estrada de ferro Brasil-Bolívia e uma palestra dado pelo próprio presidente a operários. Destaca-se a seguinte passagem:

A um deles o Chefe do Govêrno perguntou donde era e o operário respondeu que nascera na zona da Mata, em Minas Gerais. Perguntado então, pelo Presidente sôbre o que fora fazer tão longe de sua terra, o trabalhador respondeu o seguinte: - “Segui o conselho de V. Excia.: -“Rumo ao Oéste!”. (*O Estado de Mato Grosso*, 1º de agosto 1941, p. 01)

Ao trazer este exemplo de patriotismo e obediência ao “Chefe do Governo”, o jornal mostra-se favorável ao programa *Marcha Para Oeste* e ao seu *ideal progressista*:

O slogan “Marcha para o Oeste” visava, entre outros alvos, criar um clima de emoções nacional de modo a que todos os brasileiros se vissem marchando juntos, e, conduzidos por um único chefe, consumassem coletivamente a conquista, sentindo-se diretamente responsáveis por ela. (LENHARO, 1986, p. 14)

O jornal *O Estado de Mato Grosso* possui fortes vínculos com os ideais varguistas, destacando notícias sobre a vida política, social e pessoal de Getúlio Vargas. Concebe a

³ Sobre a expansão urbana de Rondonópolis e o desenvolvimento a partir da Marcha Para o Oeste ver: ALVES, Laci Maria Araújo. *História da educação em Rondonópolis*. Cuiabá: EdUFMT, 1995.

Marcha como a política de Vargas que tirará Mato Grosso do “esquecimento”, levando progresso ao Oeste brasileiro.

No discurso proferido por Getúlio Vargas quando chega a Corumbá, há a clara imagem do contraste entre o agrário (como passado) e do urbano-industrial (como futuro). Getúlio faz a seguinte fala:

Brasil e Bolívia, pela própria determinação geográfica, são regiões que se completam. O vosso país é capitalmente um produtor de minérios – metais preciosos uns, raros outros – tudo que é de grande importância para as indústrias da paz e da guerra. O meu, pela extensão, pela população e pelas facilidades do tráfego marítimo, baseia a sua economia nas culturas agrícolas. Fomos até bem pouco exclusivamente agrários, mas caminhamos, a passos firmes, para a industrialização, mercê da abundância de energia hidráulica e das crescentes possibilidades como mercado consumidor de produtos manufaturados. (*O Estado de Mato Grosso*, 1º de agosto 1941, p. 01)

As táticas políticas de Getúlio Vargas mostram-se, pelas análises desempenhadas nos editoriais do jornal *O Estado de Mato Grosso*, como um imenso trabalho de construção de imagem, pela publicidade e propaganda, utilizando as ferramentas do cinema, do rádio e da mídia impressa.

Diante deste “ideal de progresso”, pela entrada do Brasil na modernização industrial e a intenção das elites locais de tornar os espaços da cidade de Cuiabá “mais modernos”, ve-se que o projeto de modernização da capital mato-grossense foi trabalhado pela publicidade de *O Estado de Mato Grosso* afinado com o ideal de Vargas em seus textos diários.

Na metade da década de 1940, o jornal dividia as notícias da Segunda Guerra na Europa com as políticas de “progresso” do governo Vargas. Em uma coluna do jornal, escrita por Amaro Falcão, nota-se como há o enaltecimento de Getúlio Vargas, quanto ao seu trabalho de levar “o país para frente”:

O Presidente Getúlio Vargas arrogou-se a tarefa sublime, grandiosa e tremenda de reconstruir o Brasil, fundamentando-o de novo nos alicerces da unidade nacional, dádiva incomparável e algo miraculosa dos nossos maiores e que por um determinismo inexplicável resistiu inquebrantável aos mais desconhecidos acontecimentos da nossa história. [...] E na sementeira do coração da mocidade o Estado Novo vai florindo para as bênçãos de suas

promessas de glória, de prosperidade e de grandeza. (*O Estado de Mato Grosso*, 1º de agosto de 1941, p. 02)

A discussão em torno das políticas progressistas do Estado Novo traz à baila uma concepção de espaço vazio (as terras do Centro-Oeste do país eram vistas desta forma, como já foi apontado anteriormente), desconsiderando os inúmeros grupos indígenas localizados há séculos nestas regiões.

A Expedição Roncador-Xingu – nos anos 1940 - chefiada pelos irmãos Villas-Bôas e financiada pela Fundação Brasil Central, colocou a questão da colonização dessas áreas tidas como desabitadas em discussão. Alcir Lenharo apresenta em seu estudo o ponto de vista de Caio Prado Júnior que discute a tese da *recolonização* desses espaços:

Isto vai de encontro a uma palavra de ordem muito em voga, e que se repete o mais das vezes sem maior reflexão: a famosa “marcha para o oeste”. Parece lógico que antes de ir adiante, devassando sertões meio inacessíveis, se deva tratar do que ficou para trás. Há muito que fazer aí. A “marcha para o oeste”, preconizada assim como uma política de estímulo à penetração do interior, é evidentemente reincidir no nosso êrro de séculos: a dispersão e instabilidade do povoamento. Os territórios ainda desocupados do Brasil, e os meio-ocupados apenas, devem esperar, e servir unicamente como reservas futuras a serem oportuna e progressivamente aproveitadas. Quando o crescimento vegetativo da população brasileira, e o fluxo de novas e grandes correntes imigratórias elevarem as regiões já ocupadas a um ponto de efetiva saturação, então será ocasião oportuna de nos estendermos para áreas indevassadas. Por enquanto, cuidemos do que já existe de feito, recolonizando estas áreas apenas meio exploradas, parcamente habitadas, cheia de vácuos que tantos transtornos causam à nossa vida econômica e social; procuremos fixar aí uma população densa e estável, capaz de aproveitar todos os recursos da terra e viver uma vida digna da espécie humana. Precisamos encerrar definitivamente a nossa secular e tão onerosa caça ao “húmus”. (PRADO JR. *apud* LENHARO, 1986, p. 39.)

Não só o campo era a prioridade dos planos que estavam sendo articulados neste momento, mas “[...] era também apreciada como suporte de sustentação para o “novo” implantado nas cidades, e sua extensão para o campo era tida como um movimento natural inerente de acabamento da nova ordem estabelecida” (LENHARO, 1986, p. 39).

A visita do então presidente à capital mato-grossense, em 6 de agosto de 1941, marca a ligação do Estado Nacional com a proposta da integração do Centro-Oeste à região do litoral

brasileiro. “O primeiro presidente da República a visitar Cuiabá” (como é creditada a famigerada visita de Vargas) demonstra que o presidente, mais do que a intenção de conhecer Mato Grosso, procurava reforçar os elos políticos com a elite local.

A excursão de Vargas tem um viés propagandístico, reforçando a sua popularidade que servia de “liga” entre sua política e os ideais da burguesia que almejavam a modernização do sertão. Esta visita ao Estado de Mato Grosso rompeu com o “isolamento” mato-grossense face aos outros estados da federação:

O contentamento do povo de Cuiabá nesta recepção de toda a sua alma de todo seu coração ao grande Chefe Nacional, ao Presidente Getúlio Vargas benemérito creador do Estado Novo e salvador insigne do Brasil, não traduz somente a hospitalidade cavalheiresca de uma população civilizada e culta. Tem algo de mais profundo e significativo. Ela traduz, ela representa, ela exhibe e manifesta toda a acrisolada gratidão do Estado de Mato Grosso, ao Chefe incomparável, vigilante e esclarecido, que o libertou cá, [ilegível], de amplo e luminoso descortino, que o libertou do ostracismo e o integrou nobilitado e engrandecido à comunhão fecunda da vida nacional. (*O Estado de Mato Grosso*, 6 de agosto de 1941, p. 01)

Não se pode deixar de mencionar que o jornal que dá suporte documental à pesquisa, fora dirigido por Archimedes Lima, que também era diretor do DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda) órgão fundamental para a manutenção política desempenhada por Getúlio Vargas.



Figura 01 - Jornal *O Estado de Mato Grosso*, julho de 1943. Acervo do Arquivo Público de Mato Grosso (APMT)

O jornal *O Estado de Mato Grosso* era o de maior circulação do estado. Havia outros periódicos de circulação estadual como o jornal *A Cruz*, *O Republicano*, *A Tribuna*, *A Penna*

Evangélica, jornal *Diário Oficial* entre outros, mas *O Estado de Mato Grosso* representaria por muito tempo os interesses da elite cuiabana e da política do Estado Novo.

No período em que esta pesquisa se propõe a discutir, estava ocorrendo a Segunda Guerra e o jornal pregava a repulsa ao Nazismo e ao Fascismo, deixando explicitamente em suas matérias de capa que o presidente da República, Getúlio Vargas, não tinha ligação com os regimes políticos alemão e italiano.



Figura 02 - *O Estado de Mato Grosso*, 19 de dezembro de 1943, p. 05. Acervo do Arquivo Público de Mato Grosso (APMT)

Durante o Estado Novo, um periódico que não apoiasse o regime ditatorial teria dificuldade em sobreviver. O jornal *O Estado de Mato Grosso* – como já foi mencionado acima – era administrado pelo mesmo homem que dirigia o DEIP.

O editorial, por ocasião da visita de Vargas a Cuiabá, d’*O Estado de Mato Grosso* menciona algumas vezes o programa Marcha Para Oeste:

[...] esse culto tão grande que enche até o transbordamento todas as almas, o Presidente não o alcançou pelos simples imperativos de suas funções. Fê-lo com um complexo de benemerências de toda sorte, entre as quais avulta a “Marcha para o Oeste”, que por si só bastaria para imortalizar o seu nome

na memória reconhecida de Mato Grosso e na recordação imperecível do Brasil. (*O Estado de Mato Grosso*, 6 de agosto de 1941, p. 01)

Em 6 de agosto de 1941, por ocasião de sua visita, Vargas profere um discurso, o qual fora publicado no jornal *O Estado de Mato Grosso* no dia 07 do mesmo mês. Nele, o então presidente da república traz a grandiosidade da natureza de Mato Grosso e do centro do Brasil e suas riquezas.



Figura 03 - Presidente Getúlio Vargas e Interventor Júlio S. Müller. Cuiabá, agosto de 1941. Fonte: Acervo Agência Nacional/Cópia – Acervo Arquivo Público de Mato Grosso (APMT).

Elogia-se a história do estado trazendo a memória das bandeiras que capturavam indígenas, reforçando a *Marcha Para Oeste* como estratégia para ocupar a região:

O problema da ocupação econômica do nosso território é um postulado da própria criação do ESTADO NACIONAL. Estamos fazendo a estruturação dos núcleos básico do nosso crescimento, não apenas ao longo da faixa marítima, mas abrangendo a totalidade do país. E essa obra que ha ser o maior título de glória da geração atual, porque significa unir e entrelaçar as forças vivas da Nação, retomou o sentido dos paralelos e renovou o lema bandeirante da marcha para o Oeste. (*O Estado de Mato Grosso*, 07 de agosto de 1941, p. 01)

Desempenhando sua ação da integração nacional, Getúlio Vargas consegue a atenção do povo mato-grossense não só por ser o primeiro presidente a visitar o Estado, mas também pelo seu discurso valorizando os elementos da história “ativa” dos povos do centro do país, as riquezas naturais e os braços laboriosos de seus habitantes. Nas palavras de Vargas: “a minha visita a Mato Grosso, como a outras regiões centrais do Brasil, revela a ação essencialmente nacionalizadora do nosso regime” (*O Estado de Mato Grosso*, 7 de agosto de 1941, p. 1).

As mudanças na política nacional desde 1930, quando Getúlio Vargas ascende ao poder federal, colocam um “fim” em alguns grupos políticos locais que disputavam seus interesses entre as famílias que detinham grandes extensões de terras pela região. Como exemplo, cita-se o caso da companhia Mate Laranjeira, que após anos (desde a segunda metade do século XIX) impondo o seu domínio sobre a política local para defender os interesses da empresa, teve o seu poder enfraquecido pelo Estado Novo⁴.

O vosso Estado deixou de ser, felizmente, terra esquecida, feudo eleitoral sem exigências e reduto de infindáveis rixas partidárias. Pelos informes colhidos verifico quanto tem sido auspicioso o seu desenvolvimento nos últimos anos. E se o Governo Nacional sempre encorajou as iniciativas que para isso tem concorrido, mais o fará ainda quanto maior seja o vosso esforço construtivo. (*O Estado de Mato Grosso*, 7 de agosto de 1941, p. 01).

Segundo seu discurso, o que era de imediato para os planos de “progresso” da região era:

[...] a necessidade de estabelecer comunicações permanentes e seguras entre os vossos centros de trabalho e os mercados do litoral. É por isso que apesar de todas as dificuldades conhecidas oriundas da guerra européia, continuamos a construir as estradas de ferro que, atravessando o Estado, irão alcançar a Bolívia e o Paraguai. Os benefícios esperados dessas ligações ferroviárias não podem ser aferidos, presentemente, em todo o seu alcance prático. (*O Estado de Mato Grosso*, 7 de agosto de 1941, p. 01)

⁴ Sobre este tema ver: SILVA, Jovam Vilela da. Um truste encravado no Sul de Mato Grosso (1882 a 1950): a multifase da empresa Mate Laranjeira. IN: *Coletâneas do Nosso Tempo*, v. 1, n. 01, Rondonópolis, 1997.

A ligação realizada até então entre o litoral e Mato Grosso, principalmente no transporte de pessoas, era por via fluvial, entre o porto do Rio de Janeiro e a Baía do Prata. Ainda nos anos 1930 passam a ter voos para Cuiabá, aumentando a quantidade e qualidade na década de 1940. Eram necessárias estradas e transportes de cargas para ligar os portos e as unidades produtoras, já que a incipiente industrialização se concentrava na região Sudeste do país. Júlio Müller no início da década de 1940 providenciara a abertura de uma estrada passando pela serra de São Vicente que ligaria Cuiabá a Campo Grande – e assim poderia seguir para São Paulo ou Rio de Janeiro pela via ferroviária que passava pela “Cidade Morena”. Anterior a esta estrada, a ligação terrestre entre a capital mato-grossense com o Sul do Estado era feita por uma via que contornava a Chapada do Guimarães e seguia para Goiás.

Cuiabá, no final dos anos 1930 e começo dos anos 1940, passa a receber as “Obras Oficiais”⁵ planejadas no governo do Interventor Federal Júlio Müller, inseridas em um plano de urbanização da capital mato-grossense que abrangeria todos os eixos desta sociedade: a cultura, a educação, o saneamento básico, a segurança pública etc. Segundo João Moreira de Barros:

A administração “estado-novista”, realizou obras em Cuiabá que acabaram por fixar definitivamente a Capital aqui respondendo aos reclamos dos sulistas que se queixavam de Cuiabá que não oferecia condições humanas para ser Capital, a começar pela falta de hotéis, acabando, assim, com o sonho da mudança da Capital para Campo Grande. (BARROS, 1984, p. 21)

Foi durante este período que o interventor Júlio S. Müller, em parceria com o Governo Federal, construiu, em Cuiabá, o Grande Hotel (hoje sede da Secretaria de Estado de Cultura) e o Cine-Teatro Cuiabá, ambas localizadas na Avenida Getúlio Vargas atendendo ao que corresponde a fala supracitada de João Moreira de Barros.

Estas obras foram realizadas na primeira metade dos anos 1940 pela construtora Coimbra Bueno, a qual na década anterior havia construído a cidade de Goiânia e contribuíram para que Cuiabá fosse “capaz de responder pela sua condição de Capital” (BARROS, 1984, p. 21).

⁵ As chamadas “Obras Oficiais” foram um conjunto de 15 obras construídas pelo Governo Estadual durante a Intervenção de Júlio S. Müller na tentativa de urbanizar e modernizar Cuiabá. Destaca-se a construção do Grande Hotel, Cine-Teatro Cuiabá, a Casa dos Governadores, a primeira ponte de concreto sobre o rio Cuiabá, o Palácio da Justiça, a Estação de Tratamento de Água, etc.

Havia uma necessidade de construir um novo olhar sobre a cidade pautado pela necessidade urgente de melhorias, pois a situação em que as suas bases foram forjadas não eram oportunas na proposta progressista das políticas traçadas naquele momento, nesse caso, a modernização e urbanização dos espaços da cidade, financiadas pelo Estado Novo. Cuiabá tentava se transformar de uma cidade com uma “herança colonial” em uma cidade “nova”.

A “modernização do sertão” era permeada pelo desejo de afastamento de lugar onde a barbárie imperava. Em sua obra, Lylia da Silva Guedes Galetti faz uma reflexão acerca das “imagens de Mato Grosso no mapa da civilização”, apresentando em sua tese, a construção de lugar de barbárie, lugar incivilizado e “ideia de sertão” que denominaria a Região. As representações que esta obra traz acerca do debate sobre o lugar de fronteira e a qualificação de lugar incivilizado em Mato Grosso são de suma importância para compreender como que estas imagens foram criadas e fizera parte do próprio cidadão mato-grossense. Para a autora:

Ao longo do século XIX e parte do XX, o termo sertão continuou a designar grandes áreas do interior do território brasileiro, fosse porque desconhecidas, insuficientemente povoadas e /ou não completamente integradas à dinâmica capitalista moderna que se implantava na região da economia cafeeira, fosse porque habitadas por nações indígenas arreadas ao contato com o progresso civilizatório em andamento no país. (GALETTI, 2012, p. 207)

Juntamente com a ideia de sertão, havia a projeção da barbárie, referindo principalmente ao não afloramento de uma sociedade branca, culta e urbanizada.

Assim, pela lógica inspirada no positivismo e no darwinismo social, deviam encarar como um fato plenamente estabelecido que Mato Grosso e sua população estavam num estágio atrasado na escala evolutiva do progresso. De outro lado, a aceitação deste “fato” sem questionamento punha esses indivíduos numa situação profundamente incômoda, pois jogava-os na vala comum da barbárie, denegando sua experiência como um grupo diferenciado, homens cultos do sertão que se esforçavam para projetar uma autoimagem de fomentadores da civilização nos grandes sertões do Oeste brasileiro. (GALETTI, 2012, p. 294)

A Marcha Para Oeste fez com que não só tivesse um grande fluxo migratório para as regiões “desabitadas” de Mato Grosso, mas também que a capital passasse por uma ampla

modificação e construção de novos espaços destinados as mais diversas finalidades. Assim como foi apontado anteriormente, houve a construção de várias obras com o intuito de (re)urbanizar a capital e construir novos espaços, com características estéticas diferenciadas das antigas construções que ali imperavam:

[...] Um exemplo seria a abertura de uma grande avenida partindo da Praça Alencastro, paralela à rua Cândido Mariano, no lugar da antiga rua Poconé, que na época era apenas um caminho, cruzando a Barão de Melgaço (antiga rua do Campo) e a Comandante Costa (antiga rua da Fé). A nova avenida recebeu o nome de Getúlio Vargas. Para estimular a ocupação da avenida, o Governo possibilitou às elites locais acesso aos lotes, com a garantia de construção de moradias de alto padrão [...]. (VASCONCELOS, 2009, p. 04)

As obras e os projetos na Avenida Getúlio Vargas obtiveram grande mudança e um longo projeto de obras fora traçado. Foram construídos nessa avenida o “[...] Grande Hotel, o Cine-Teatro e as repartições do serviço público que provocaram aumento na movimentação dos primeiros quarteirões, determinando à aptidão comercial no seu trecho inicial.” (VASCONCELOS, 2009, p. 04).

Nesse amplo processo de construções para uma cidade que até então não tinha “porte de capital”, Cuiabá tivera em 1941 a proposta da criação do Cine-Teatro que gerou a expectativa de mudanças para a cidade e, assim, uma simbolização da modernização cultural, baseado no modelo da capital nacional da época.

A CONSTRUÇÃO DO CINE-TEATRO CUIABÁ E A SIMBOLIZAÇÃO DE UMA MODERNIZAÇÃO CULTURAL

A construção do Cine-Teatro Cuiabá, localizada na Avenida Getúlio Vargas, foi calcada não só nos símbolos e representatividades que gerariam os espaços e a “ascensão” cultural de Mato Grosso vista não só pelo teatro, mas principalmente pelo cinema. De 1941 até a sua inauguração em 1942, o Cine-Teatro Cuiabá fora visto como um espaço que simbolizaria a clamada mudança pelo Estado Novo e publicizada pelo jornal *O Estado de Mato Grosso*:

A construção desse cinema fazia parte de um conjunto de obras oficiais empreendidas pelo município, estado e pelo Governo Federal, ao lado de outras obras consideradas mais importantes como a Residência dos Governadores e o Grande Hotel, durante o período ditatorial de Getúlio Vargas e Júlio Strubing Müller como Interventor em Mato Grosso. (SILVA, 2009, p. 4185).

Com a inexistência de um teatro e um cinema nos modelos cariocas, em 1941, começam a construir o prédio do Cine-Teatro Cuiabá e em setembro deste mesmo ano é publicado no Diário Oficial do Estado o arrendamento do espaço para construção e a locação para a empresa que fosse administrar. A vencedora da licitação foi a empresa do italiano Francisco Laraya:

SECRETARIA GERAL DO ESTADO

CONTRATO de locação do próprio estadual, denominado “Cine-Teatro Cuiabá”, situado à avenida “Presidente Vargas”, nesta capital, para sua exploração como Cinema, Teatro e Salão de Chá, com funcionamento contínuo.

Aos vinte e quatro dias do mês de janeiro do ano de mil novecentos e quarenta e dois, no Gabinete da Secretaria Geral do Estado, presente o respectivo titular, Excelentíssimo Senhor João Ponce de Arruda, compareceu o senhor Francisco Laraya, de nacionalidade italiana, casado, comerciante, domiciliado e residente nesta Capital, e disse que em face do despacho proferido em 17 de dezembro ultimo, pela mesma Secretária Geral, no respectivo processo de concorrência publica, o qual acolheu a sua proposta, por ser a mais conveniente aos interesses do Estado, vinha assinar o contrato de locação do próprio estadual denominado “Cine-Teatro Cuiabá” situado à avenida “Presidente Vargas”, nesta capital, para sua exploração como Cinema, Teatro e Salão de Chá, com funcionamento contínuo mediante as obrigações expressas nas seguintes cláusulas:

PRIMEIRA

O Estado de Mato Grosso, representado pelo titular da Secretaria Geral, loca, pelo prazo de dez (10) anos a contar da data da assinatura deste contrato, ao senhor Francisco Laraya, o próprio estadual denominado “Cine-Teatro Cuiabá”, nesta capital, para sua exploração como Cinema, Teatro e Salão de Chá, com funcionamento contínuo. (*Diário Oficial do Estado de Mato Grosso*, 04 de fevereiro de 1942, p. 05.)

Após todo o processo legal entre o Estado e a empresa que iria administrar o espaço do Cine-Teatro Cuiabá, passou-se a especular sobre a notória inauguração da então “majestosa casa de diversões local” (*O Estado de Mato Grosso*, 10 de Maio de 1942, p. 01).

No dia 10 de maio de 1942, o jornal *O Estado de Mato Grosso* divulga para a população que a película inauguradora da tela de projeções seria o filme *A Noiva Caiu do Céu*⁶, com Bette Davis e James Cagney. O palco do Cine-Teatro, entretanto, já havia sido inaugurado em 14 de abril de 1942 com a peça *Cala a Boca Etelvina* de Adhemir Gonzaga, adaptada por Zulmira Canavarros, sendo amplamente divulgado pelo mesmo periódico.

Anteriormente visto como grande forma de manifestação, o teatro “[...] com o objetivo de dominar Mato Grosso por meio da arte” (SILVA, 2008) já não desempenhava mais essa mesma função na primeira metade do século XX. Quando o Cine-Teatro Cuiabá foi inaugurado, o gênero artístico teatral voltou a ser prestigiado, mas a prioridade era o cinema, destacado no contrato de locação publicado no *Diário Oficial*.

Como a novidade artística neste período era vista pelo cinema, ao teatro, durante os anos de 1942-43, foi colocado em segundo plano, havendo uma única grande apresentação em junho 1943. A peça musicada, dirigida por Zulmira Canavarros, teve o título de *O Maluco da Avenida*.

O jornal *O Estado de Mato Grosso* veiculou vários anúncios da peça que seria encenada no palco do Cine-Teatro Cuiabá e também publicou algumas notas/colunas contendo informativos e/ou críticas. Nestas críticas foi ressaltado que o mesmo grupo cuiabano amador que representara em 1942 por ocasião da inauguração do Cine-Teatro com a peça *Cala a Boca Etelvina* também realizaria a produção teatral do ano de 1943, e assim como esta última, a peça *O Maluco da Avenida* foi uma adaptação de um texto encenado no Rio de Janeiro.

Com a ideia de ser um cinema do mais alto padrão de entretenimento artístico-cultural para a *Cidade Verde* nos anos 40, *O Estado de Mato Grosso* divulga a vinda de novos e modernos projetores para a abertura do espaço do Cine-Teatro Cuiabá para a reprodução de filmes Hollywoodianos, iniciando uma nova experiência de lazer social para os cuiabanos. Em várias colunas e editoriais do jornal *O Estado de Mato Grosso* o cinema é aclamado:

Houve quem dissesse que o teatro era a vida. Hoje podemos dizer que o cinema é mais do que a vida. O cinema nos ajuda a abrir um agradável parêntesis de uma ou duas horas depois de um fatigante dia de trabalho, e fugir da vida, dessa vida cheio de ódios e disputas. Fugir da vida e mergulhar no sonho... (*O Estado de Mato Grosso*, 17 de Maio de 1942, p.03).

⁶ Título original: *The Bride Came C.O.D.* Dir. de [William Keighley](#), Warner Bros. Pictures, EUA, 1941.

Com a abertura do palco do Cine-Teatro Cuiabá e o processo de interiorização cultural no Brasil, chega a Cuiabá, em 22 de novembro de 1942, a cantora gaúcha lírica Thaís d' Aita que tem sua apresentação divulgada pelos periódicos da cidade. Sobre isso, o jornal *O Estado de Mato Grosso* diz:

A presença de uma cantora lírica em Cuiabá é quase um acontecimento. E isso porque estamos distanciados dos centros artísticos do país e o espírito de intercambio cultural no Brasil todo ainda se encontra em sua fase embrionária. ((*O Estado de Mato Grosso*, 17 de Maio de 1942, p.03)

Essa possibilidade de diminuir a distância cultural do eixo Rio de Janeiro - São Paulo foi evocada muitas vezes no periódico, nas colunas, reportagens e coberturas de apresentações fílmicas e teatrais comparações. A apropriação do entretenimento como símbolo do processo modernizador ou do “progresso” da cidade de Cuiabá foi abordado por Jussara Alves da Silva, que aponta:

[...] em 1932, havia em Cuiabá oito cinemas com pequenas salas reproduzindo seriados e filmes e que o “atraso” de pelo menos, dez anos na construção de uma grande sala, dificultou o processo de modernização da cidade. [...] observa-se que o Cine Teatro era visto como símbolo do desenvolvimento e do progresso. (SILVA, 2009, p. 4186)

As ações propagandistas do governo do Estado, divulgando o processo modernizador da capital, demonstra claramente os principais atores por trás desse processo. Percebe-se que a então elite⁷ masculina cuiabana, ligada politicamente ao Estado Novo, era quem almejava a modernização e valia-se das colunas, propagandas e anúncios divulgados pelo jornal.

Com essas propagandas, nota-se também a grande ênfase dada ao Cine-Teatro Cuiabá que, nos inúmeros anúncios do jornal era denominado de “O Palácio Sonoro da Cidade”, uma referência à qualidade do som dos filmes ali apresentados.

⁷ O termo “elite” representa, dentro do contexto histórico tratado no artigo, o grupo de intelectuais ligado ao poder político mato-grossense, responsável pela produção e a promoção de eventos artísticos e culturais (teatro, música, bailes, recitais, etc).

Outro importante *símbolo moderno* para Cuiabá neste período foi a construção do Grande Hotel. Esta obra antecedeu a construção do Cine-Teatro Cuiabá e foi uma das primeiras Obras Oficiais do governo do Estado inaugurada.



Figura 04 - *O Estado de Mato Grosso*, 8 de julho de 1943, p. 08.
Acervo do Arquivo Público de Mato Grosso (APMT)

No jornal *O Estado de Mato Grosso* há propagandas do hotel com títulos e textos enaltecendo o quão “moderno” eram os espaços do prédio. Isto reforça ainda mais o desejo de se propagar as realizações modernizadoras de Júlio Müller e do presidente Getúlio Vargas em Mato Grosso.

Ainda com as propagandas e anúncios do Cine-Teatro Cuiabá no jornal *O Estado de Mato Grosso*, nota-se a veiculação de *slogans* remetendo ao projeto moderno. Em 29 de julho de 1943, foi publicado um anúncio pela empresa Laraya Ltda. com o *slogan* “Cine-Teatro Cuiabá – Luxo, elegância, modernismo”.



Figura 05 - *O Estado de Mato Grosso*, 29 de julho de 1943.

Antes da inauguração do Cine-Teatro Cuiabá, sabe-se que havia um espaço reservado para as artes (teatro e cinema) denominado “Amor à Arte”. Era espaço modesto, um galpão coberto por folhas de zinco:

A segunda obra, o *Grande Hotel*, na Avenida Joaquim Murtinho, foi erguida no local onde funcionava o *Cine Parisien*, cuja demolição foi adiada para que a sociedade local pudesse organizar uma festa de despedida para o antigo cinema e teatro, o que ocorreu no dia 31 de dezembro de 1939 com um baile de *Réveillon*. Dois dias depois, o teatro foi demolido. Sua destruição, contudo, [...], não gerou protestos: anunciava-se ao mesmo tempo, dentre as Obras Oficiais projetadas, a construção de um moderno Cine-Teatro. (SILVA, 2011, p. 61)

Em abril de 1943⁸, a primeira página do periódico estampa títulos como: “Nenhuma força mais conseguirá deter Mato Grosso (palavras do engenheiro Cássio Sá a propósito do atual surto de progresso de Mato Grosso)” e “O Ressurgimento impressionante de Mato Grosso”. As linhas que seguem na introdução deste segundo título deixam evidente a vontade de propagar que Cuiabá revivia seu tempo de áureo.



Figura 06 - Construção do Cine-Teatro Cuiabá, 1941. Fonte: SIQUEIRA, 2006.

⁸ Todas as citações de trechos neste parágrafo são de *O Estado de Mato Grosso*, 03 de abril de 1943.

A forma como foi divulgado o Cine-Teatro Cuiabá nos anúncios trazidos nas páginas do jornal demonstra o desejo de dar “ares modernos” no planejamento urbanístico realizado pelo Estado na capital mato-grossense.

A Fundação Brasil Central focava o “progresso” tanto do campo, quanto da cidade, como já foi ressaltado por Alcir Lenharo. O “progresso” das cidades estava vinculado ao “progresso” do campo. Sobre isso, Maria Helena Capelato (2009, p. 24) destaca que “na perspectiva da sociologia da modernização, o populismo foi caracterizado como um momento de transição de uma sociedade tradicional para a moderna (o que implica um deslocamento do campo para a cidade, do agrário para o industrial)”.

Quando se trata de desenvolvimento e/ou *progresso* no país (neste caso mais específico, Cuiabá e o estado de Mato Grosso como um todo), é preciso resaltar que a forma desempenhada pelo governo (e seu objetivo) foi pautada na expansão e na consolidação do capitalismo. A problemática desse artigo, então, procura analisar o desenrolar das estratégias governamentais usadas para conseguir aliar seus discursos aos das massas. Para tanto, percebe-se a cultura como meio e suporte dessas/nessas estratégias para incorporar a população cuiabana aos projetos urbanísticos desenvolvidos ao longo da intervenção de Júlio S. Müller. Capelato (2009, p. 24) afirma que:

A Política populista (mescla de valores tradicionais e modernos) correspondia ao momento de transição da sociedade tradicional para a moderna. Neste sentido, o populismo foi visto como etapa necessária de passagem para uma sociedade desenvolvida e democrática.

Getúlio Vargas, como grande “salvador” do povo brasileiro, usou o populismo para aliar seu discurso progressista à transformação do país de agrário em urbano, apropriando-se de uma *modernização cultural*. Esta ideia discutida aqui aborda a tentativa de mudar os hábitos cuiabanos com a construção do Cine-Teatro Cuiabá e o seu uso para as artes cênicas⁹ e cinematográfica.

⁹ Em pesquisas realizadas na Casa Barão de Melgaço, no acervo de Dunga Rodrigues e da família Mendonça, encontrou-se peças teatrais. No acervo da família Rodrigues, as peças encontradas estão todas escritas a mão

A modernização e o “progresso” são percebidos enquanto uma simbolização material por meio da inauguração de um espaço para uso das artes – O Cine-Teatro começa a funcionar em 1942. A construção do Cine-Teatro Cuiabá passa a simbolizar a chegada de “hábitos modernos”, em Mato Grosso. Contudo, há algo a mais que isso.



em um caderno que - aparentemente – fora composto com essa finalidade. A capa do livro com peças teatrais está identificada com o título “Comédias e Sketchs”.

A pesquisa nos jornais no ano de 1944 não revela nenhuma apresentação teatral de grupos cuiabanos na capital. O que se pode perceber, até o presente momento, é que houve apresentações no Cine-Teatro Cuiabá com as peças *Cala a Boca Etelvina* em 1942 e *O Maluco da Avenida* em 1943. Esta última tem seu texto no acervo de Dunga Rodrigues na Casa Barão de Melgaço. É preciso reconhecer também que no Clube Feminino havia apresentações, saraus e concertos com certa periodicidade (o que foi percebido nas propagandas do jornal *O Estado de Mato Grosso* no ano de 1944, sendo a coluna para esta finalidade denominada de “Violeta Falada”). Neste aspecto, as informações contidas no jornal *O Estado de Mato Grosso*, com referência ao convite do Clube Feminino à sociedade cuiabana para os saraus, mostram que sempre estavam presentes personalidades como Zulmira Canavarros, Dunga Rodrigues e em alguns casos a senhora Maria de Arruda Müller. A partir destes indícios, percebe-se que havia também muitas apresentações no Clube Feminino, mas não se sabe ao certo se as peças foram representadas neste espaço também. Há um “ocultamento” destes acontecimentos culturais. No próprio Clube Feminino havia muitas apresentações de piano, recitais, mas não há nenhum desses “convites” publicados pelo *O Estado de Mato Grosso* sobre representações das peças teatrais. Neste sentido, nota-se também uma forte vida cultural no âmbito musical, voltada – certamente – para a classe favorecida da Cuiabá dos anos 1940, que pode revelar talvez a intenção de viver uma “cultura modernizada”.

Figura 07 - Cine-Teatro Cuiabá, 2013. Fotografia do autor.

A construção de um novo cinema, com aparelhos tecnológicos novos está ligada às intenções populistas de Getúlio Vargas e o uso da propaganda para formar opiniões e controlar as massas. Seus discursos se tornaram parte do “entretenimento” daqueles que iam ao cinema para assistir as películas hollywoodianas. Jussara Alves da Silva (2011, p. 10), ao analisar o Cine-Teatro Cuiabá em sua dissertação, dando ênfase ao cinema, aponta que:

Para dar legitimidade e sustentação ao regime, Getúlio Vargas lançou mão de aparatos culturais, como os veículos de imprensa e propaganda – mantidos sob rígida censura – os quais foram responsáveis pela ampla difusão do projeto ideológico do Estado Novo e, portanto, pela incisiva intervenção estatal na esfera cultural. Para realizar o projeto de elaboração e difusão de uma ideologia que atraísse as massas para aceitar o novo regime, foi indispensável a presença da elite intelectual da época como mentora e produtora de discursos, responsáveis pela transmissão de valores morais e éticos.

Com a simbolização de *modernidade* - que o Cine-Teatro Cuiabá projetaria para a capital mato-grossense no período estudado – é possível compreender que a cultura teve um papel fundamental na construção da *ideia de progresso*. As propagandas, artigos de opinião e editoriais analisados no jornal *O Estado de Mato Grosso* demonstram que houve uma intensa produção intelectual sobre o processo de modernização e urbanização almejado para Mato Grosso pela elite da época.

Seja por meio da construção de prédios com estruturas estéticas diferentes das consideradas obsoletas, seja pela ampliação de ruas e avenidas ou pelo uso das artes, houve a intenção mudar os hábitos de uma população ainda em crescimento no coração do Brasil, conclamando o estabelecimento de novas práticas culturais, usando isso também, como canal de coerção das massas.

REFERÊNCIAS

Jornais:

Diário Oficial do Estado de Mato Grosso (1941-1942).

O Estado de Mato Grosso, Cuiabá, Jan. a Jun. de 1941. Arquivo Público de Mato Grosso/Prat. 01-A Caixa 006.

_____, Cuiabá, Jul. a Dez. de 1941, Arquivo Público de Mato Grosso/Prat. 03-A Caixa 005.

_____, Cuiabá, Jan. a Jun. 1942, Arquivo Público de Mato Grosso/Prat. 03-A Caixa 004/005

_____, Cuiabá, Jun. a Dez. de 1942. Arquivo Público de Mato Grosso/Prat. 03-A Caixa 007.

_____, Jan. a Dez. de 1943, Arquivo Público de Mato Grosso/Prat. 03-B Caixa 008.

_____, Jan. a Dez. de 1944, Arquivo Público de Mato Grosso/Prat. 03-B Caixa 009.

Bibliografia:

ALVES, Laci Maria Araújo. *História da educação em Rondonópolis*. Cuiabá: EdUFMT, 1995.

BARROS, João Moreira de. *Cuiabá de hoje*. Cuiabá: IHGMT, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no Varguismo e Peronismo*. 2ª. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FERNANDES, Claudio Tadeu Cardoso. A crítica da modernidade: breves reflexões de Anthony Giddens, Emmanuel Wallerstein, David Harvey, Milton Santos e Edgar Morin. *Revista Universitas - Relações Internacionais*, Brasília, v. 2, n.2, jul./dez. 2004.

FRANCISCO, Adilson José. *Educação e modernidade: os salesianos em Mato Grosso 1884-1919*. Cuiabá: EdUFMT, 2010.

GALETTI, Lylia da Silva Guedes. *Sertão, fronteira, brasil: imagens de Mato Grosso no mapa da civilização*. Cuiabá: Entrelinhas: EdUFMT, 2012.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LENHARO, Alcir. *Colonização e trabalho no brasil: Amazônia, Nordeste e Centro-Oeste*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1986.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. Teatro mato-grossense: história, cultura e ideologia. *Revista Conexão Letras*, nº 3, Porto Alegre, pp. 53-60, 2008.

SILVA, Jovam Vilela da. Um truste encravado no Sul de Mato Grosso (1882 a 1950): a multiface da empresa Mate Laranjeira. *Coletâneas do Nosso Tempo*, v. 1, n. 01, Rondonópolis, 1997.

SILVA, Jussara Alves da. Cine-Teatro Cuiabá: representações, práticas e sociabilidades na década de 1940. Congresso Nacional de História, 2009, Maringá. *Resumos...* Maringá, 2009.

_____. *O Cine-Teatro Cuiabá: um estudo de práticas e representações (1942-1950)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2011.

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira (Org.). *Cuiabá: de vila a metrópole nascente*. Cuiabá: Entrelinhas, 2006.

_____; SÁ, Nicanor Palhares. Educação em Mato Grosso: memória e história. *Anais do IV Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas "História, Sociedade e Educação no Brasil"*, Universidade Estadual de Campinas, pp. 318-332, Campinas, 1997.

VASCONCELOS, Laura Cristina da Silva. O processo de Expansão urbana de Cuiabá: Mato Grosso, Brasil. *12º Encontro de Geógrafos da América Latina – EGAL*, 03 a 07 de abril de 2009, Observatorio Geográfico de América Latina, Montevideu, 2009.



Um estudo sobre a arte palestina:

Abdel Tamam e os desdobramentos do Massacre de Kafr Qasim

Carolina Ferreira de Figueiredo

Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Av. Bento Gonçalves, 9500 – Prédio 43311, Campus do Vale. Porto Alegre/RS – Brasil. CEP: 91509-900. Bolsista CNPq. E-mail: carolina.ferreirafigueiredo@gmail.com



**História, Arte
Palestina,
Massacre Kafr
Qasim,
Abdel Tamam.**

Resumo: Este estudo tem por objetivo apresentar parte da produção do artista plástico palestino Abdel Tamam, a partir da análise de três pinturas realizadas na década de 1990, e de um momento histórico marcante, a qual atravessa sua biografia, o Massacre de Kafr Qasim, ocorrido em 1956. Como parte de um desdobramento da constituição histórica peculiar da Palestina, visto que em 1948 se estabeleceu o Estado de Israel, data conhecida como Nakba, a catástrofe em árabe, o artista pinta como forma de externalizar suas experiências em uma localidade específica na Palestina. Com uma trajetória singular, em que Abdel transpore a dificuldade de pintar, o artista revela suas reflexões acerca da violência e os impactos dessa percepção podem ser percebidas na sua produção; além disso, o artista dimensiona questões sobre o global e o local, e em que lugares a Palestina se insere. Outra questão fundamental é a relação identitária palestina a partir da significação da terra, que será apresentada no estudo a partir de uma representação simbólica específica, o cacto. Essas temáticas serão aprofundadas a partir dos estudos das obras, em um diálogo entre história e arte e atentando para os aspectos da visualidade palestina.

A study of Palestinian art: Abdel Tamam and the unfolding of the Kafr Qasim Massacre¹

**History,
Palestinian Art,
Kafr Qasim
Massacre,
Abdel Tamam.**

Abstract: This work aims to present part of the production of Palestinian artist Abdel Tamam, by analysing three paintings produced in the 1990s, and a remarkable historical moment, which passes through Abdel's biography, the Kafr Qasim Massacre, occurred in 1956. As part of an offshoot of a peculiar historical constitution of Palestine, considering that in 1948 was established the State of Israel, date known as the Nakba, catastrophe in arab, the artist paints as a means to externalize his experience in a specific locality in Palestine. With a singular trajectory, in which Abdel shines the difficulties of painting, the artist reveals his reflections on violence and the impacts of this perception is observable in his production; also, the artist dimension matters of the global and local spheres, and in which spaces Palestine in inserted. Another important matter is the Palestinian identity in its relation with the land, which will be presented in the article from a symbolic and specific representation, the cactus. This themes will be discussed with depth starting from the study of his artwork, in a dialogue between history and art and noticing the aspects of a Palestinian visuality.



Envio: 18/03/2015 ◆ Aceite: 14/10/2015

Este artigo é parte do resultado de pesquisa realizada para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), defendido em 2013 na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), intitulado: Persistências e ressignificações de Nakba: narrativas palestinas segundo as artes de Ismail Shammout, Abdel Tamam e Manal Deeb. Disponível em: <<http://pergamumweb.udesc.br/dados-bu/00001a/00001a9d.pdf>>.

O estudo da visualidade palestina parte de uma perspectiva de que é fundamental e enriquecedor analisar diferentes aspectos da cultura, que por sua vez remetem à uma compreensão mais ampla da sociedade, onde o campo visual não encontra-se dissociado. Em se pensando na constituição histórica da Palestina, o século XX foi acompanhado de rupturas abruptas na região, especialmente a partir de 1948, ano da criação do Estado de Israel, acontecimento chamado de *Nakba*, catástrofe em árabe. A partir desse acontecimento desestabilizador na vida dos palestinos e seus desdobramentos até a contemporaneidade, reflexões acerca do nacionalismo, do direito a terra, do pertencimento e da identidade foram inflamados (não de forma linear e unívoca), reverberando na produção artística também, a qual Abdel encontra-se inserido, e o objetivo deste trabalho está justamente na compreensão de aspectos externalizados pelo artista em seu contexto.

Abdel Tamam (1944 -) nasceu em Kafr Qasim, uma cidade localizada nas montanhas, perto da Linha Verde que separa Israel e West Bank, ou seja, uma zona de fronteira. Ainda jovem, o artista vivenciou o que foi chamado de Massacre de Kafr Qasim, que aconteceu em 1956. Nesta época, a cidade havia se dividido em distritos, em função de desentendimentos entre as populações que viviam na região. A localidade, considerada um ponto estratégico, foi constantemente policiada por Israel nas fronteiras perto de Tel Aviv, afirmando a existência de militantes árabes. No dia 29 de outubro, o exército israelense decidiu estabelecer um toque de recolher para o final da tarde. Relatos apontam que os trabalhadores palestinos foram avisados somente meia hora antes do horário do toque de recolher². Nesse contexto conturbado, alguns palestinos foram impedidos de voltar para suas casas, sendo o resultado desse confronto 49 civis mortos, a maioria deles crianças e mulheres. Uma testemunha, Jamal Farij³, conta o que presenciou: “Nós falamos com eles. Nós perguntamos se eles queriam nossas carteiras de identidade. Eles não queriam. De repente, um deles disse, ‘Elimine-os’ – e eles atiravam na gente como uma inundação”⁴.

² As informações acerca do Massacre de Kafr Qasim foram pesquisados no sítio eletrônico do “Occupied Palestine”. Disponível em: <http://occupiedpalestine.wordpress.com/2010/10/29/remembering-the-54th-anniversary-of-the-israeli-massacre-in-kafr-qasim/>. Acesso: out./2015.

³ Idem.

⁴ Idem. Tradução livre do original: “We talked to them. We asked if they wanted our identity cards. They didn’t. Suddenly one of them said, ‘Cut them down’ – and they opened fire on us like a flood”.

É possível observar que nos relatos de Abdel Tamam⁵, os discursos que aparecem de forma mais nítida são exatamente aqueles veiculados ao Massacre, especialmente pela dimensão engajada que o conflito gerou nele: “eu comecei a desenhar sobre o Massacre de Kafr Qasem de 1956, imediatamente depois do ocorrido. Nós fazíamos posters e escrevíamos nas paredes. Eu fui politizado pelo massacre” (TAMAM, 1999, s/p)⁶. Considerando sua idade, o artista ainda frequentava a escola, sendo acompanhado por seus colegas. Abdel afirmou que os professores os desencorajavam por medo. Assim, mesmo jovem, com apenas 14 anos, o Massacre tornou-se algo marcante em sua vida, e também gerou uma produção artística de protesto.

Além da dificuldade de publicizar o massacre, os impedimentos de produção do artista começavam na própria compra de materiais para produção de sua arte. O artista, que usava lápis e empregava a técnica aquarela (tinta dissolvida em água), comprava seus materiais numa cidade israelense e para chegar até o local, precisava de uma autorização. Abdel afirma que ia “...sem tarsreeh [permissão oficial das autoridades israelenses para a locomoção que todo palestino tinha que ter] até Petah Tikva [uma cidade israelense] para comprar uma caixa de aquarelas e duravam por um ano” (TAMAM, 1999, s/p)⁷.

Embora tenha começado a produzir desde muito cedo, Tamam não teve estudos formais e acadêmicos até o ano de 1972, quando participou de um curso em Tel Aviv em um local chamado Estúdio Cesar⁸. O curso durou sete meses e envolvia design gráfico. Assim como em outros episódios de sua vida, Abdel Tamam foi ameaçado pela polícia secreta israelense e não pôde conseguir o certificado deste curso. O acirramento de relações com a polícia já havia ocorrido em 1968, quando o artista foi preso por suspeita de terrorismo. Abdel passou dois anos na prisão, criando saídas para sobreviver no local, como será possível observar ao longo deste estudo.

⁵ As falas de Abdel Tamam foram extraídas da entrevista realizada por Samia Halaby com o artista em novembro de 1999. A entrevista está disponível na internet, e com autorização de Halaby, utilizo a entrevista ao longo do capítulo. Disponível em: <<http://www.art.net/~samia/pal/kafqasem/art/kqart.html>>. Acesso: out./2015.

⁶ Tradução livre do original: “I began drawing about the Kafr Qasem massacre of 1956 immediately after it happened. We did posters and wrote on the walls. I was politicized by the massacre” (TAMAM, 1999, s/p).

⁷ Tradução livre do original: “...without tarsreeh (official written permission from the Israeli authorities for movement that all Palestinians had to have) to Petah Tikva [an Israeli town] to buy a box of water colors and it lasted me for a year” (TAMAM, 1999, s/p).

⁸ Não foram encontradas informações acerca desse estúdio. A menção do “Estúdio César” provém da entrevista de Abdel Tamam.

Em suas obras mais recentes, as quais analiso neste capítulo, as temáticas remetem à todo esse processo violento e repressivo, que se fundou a partir do Massacre de Kafr Qasim. O artista utiliza diferentes materiais e trabalha com obras coloridas e preto e branco. Utilizando esta última técnica, a *Imagem 01*, produzida em 1999, mostra uma cena do massacre em que o exército israelense executa palestinos, sendo que “*Harvest them*” (“*Ceifem-los*”)⁹, título da pintura, era a ordem dada para abrir fogo. De forma menos literal e mais generalizada, as outras três obras do Abdel que serão analisadas a seguir também são perpassadas por questões do Massacre, nas quais prevalecem impressões sentimentais e sensoriais do tema, como é possível observar na *Imagem 01*. Para esta, a natureza agreste serve de moldura aos fuzilados, cujas expressões, corporalidade e gestos são nitidamente uma referência à situação de exploração e tristeza a que eram submetidos. A representação de crianças e mulheres denuncia a brutalidade do ataque à civis. Os braços fortes dos soldados, junto das armas, sugerem a ausência de humanidade e solidariedade. Como não pertencentes dali, os soldados não alcançam a terra, não tem contato com a mesma, elemento que contrasta radicalmente aos fuzilados. Abdel enfatiza, portanto, a ligação dos palestinos com a terra, cujo sentido de pertencimento persiste até em momentos de extrema violência.



Imagem 01. *Harvest Them* (“*Ceifem-los*”). Abdel Tamam. 1999. Dimensões: 21 cm x 30 cm.

⁹ É interessante pensar sobre a palavra em inglês *harvest*, que normalmente está ligada às terminologias do cultivo e colheita de elementos da terra. Na maior parte das vezes é traduzida como colheita, mas também pode estar ligada à ideia de ceifar, sinônimo do ato de se retirar da terra. Para a conotação utilizada pelos israelenses, a palavra é deslocada para o sentido de tirar a vida, colher e retirar do local que pertencem.

A cena do fuzilamento lembra, em certa medida, a pintura do espanhol Francisco Goya intitulada “*O três de Maio de 1808*” ou “*Os fuzilamentos de Príncipe Pio*”. A pintura, *Imagem 02*, produzida em 1814-1815, trata da Guerra de Independência Espanhola, sendo conhecida como uma das mais notáveis representações do conflito. Apesar do distanciamento temporal e local, tanto Goya quanto Abdel apresentam uma cena horizontal que segue dos fuzileiros aos fuzilados, cujo retrato amplia a dramaticidade da execução.



Imagem 02. *O três de Maio de 1808* ou *Os fuzilamentos de Príncipe Pio*. Francisco de Goya y Lucientes. 1814-1815.

Para Goya, “o pelotão de fuzilamento se coloca imediatamente diante das vítimas e age friamente como uma máquina de guerra” (HAGEMEYER, 2011, p. 259). De maneira similar, Abdel retrata o exército sem cabeça, como se fossem indivíduos que não pensam, só cumprem ordens: algo muito parecido à máquinas, que são apenas acionadas. Ao caracterizar os fuzileiros dessa forma, ambos artistas revelam o compromisso de lembrar os conflitos sob a perspectiva da injustiça. As *Imagens 01 e 02* apresentam um cenário pouco reconhecível, de modo que Abdel e Goya dão prioridade à generalidade da violência em relação a elementos específicos de cada conflito. Sobre a *Imagem 02*, “...o cenário ao fundo é praticamente

irreconhecível, os personagens se entrelaçam em meio às suas ações e envolvem o espectador na batalha. Essa inespecificidade aumenta a conotação simbólica das imagens” (HAGEMEYER, 2011, p. 263). São justo estes elementos que concedem a ambas um caráter atemporal, colocando-as em relação. Como veremos mais adiante, a universalização dos temas constituir-se-a como traço importante da personalidade artística de Abdel Taman.

Como interpretações do Massacre de Kafr Qasim, analiso três imagens que foram expostas na cidade em 1999, no dia dedicado à memória das vítimas. A *Imagem 03, Untitled* (“Sem título”), não tem data de produção. A semelhança com as demais obras da exposição, em termos temáticos e formais, nos sugere uma datação semelhante (década de 1990, por volta de 1996).



Imagem 03. *Untitled* (“Sem título”). Abdel Tamam. Sem data.

Nela apresenta-se um complexo cenário no qual paisagens e sujeitos misturam-se e desmantelam-se juntos. O céu bem delineado, com tons de azul marcantes, e a terra é representada com tons de vermelho e laranja, criando uma moldura contrastante nas extremidades superior e inferior da obra. Toda a pintura parece seguir essa dualidade cromática, o azul e o vermelho, sendo que os sujeitos também ganham vida a partir desses

tons. Embora haja uma linha no horizonte que delineia o espaço de cada um desses elementos, a terra parece invadir o azul por formas que parecem chamas. O céu é mais homogêneo (mostrando apenas algumas variações nas pinceladas), ao passo que a terra ressalta um local caótico, onde impera uma multiplicidade de movimentos e elementos conflitantes. É na terra que ocorrem fisicamente os conflitos. No céu, sob uma perspectiva, encontra-se a promessa – vivamente azul – de dias melhores. Ou, por outro lado, teria o Massacre acontecido sob tal luminosidade encantadora? Trauma e paisagem encontram-se em algum lugar entre o passado e o futuro, entre a memória e a promessa.

No centro da imagem, repousa uma mulher acolhendo um homem, que está ferido ou morto. Eles se unem pelo abraço. A força desse movimento indica que há uma proximidade, uma relação cuidadosa. Seus corpos parecem se fundir à terra a partir dos membros, pernas e braços. Os pés emergem da terra, e na contrapartida, do pé da mulher escoa algo. Para o homem, além dos pés, os músculos nos braços apresentam-se como ondas no solo. E a árvore, torta, luta pela permanência na terra.

No caso de Abdel Tamam, é possível problematizar a implicação da escolha da narrativa visual em detrimento da escrita ou da fala. O artista fala sobre o Massacre em entrevista, porém é a partir da imagem que Abdel consegue expressar uma série de sentimentos – como angústia, tristeza, dor. A narrativa visual, ainda que beirando a abstração, é capaz de gerar identificações, isto porque a imagem mobiliza a subjetividade do receptor. A fala e a escrita, ao narrar um trauma, podem prender palavras em conceitos, estreitando nosso (des)entendimento sobre o ocorrido. A palavra proferida pode não condizer com o sentimento, inclusive porque muitas vezes não há palavras capazes de definir a experiência do trauma. A imagem, por sua vez, tem poder (e eficácia) comunicativa, pois expressa uma violência mais do que narra. Ela choca ao criar artimanhas visuais para agredir o espectador que simulam a violência do evento. Embora o modo com que lemos imagens seja um fator cultural, podemos dizer que as imagens são mais ‘universais’ nesse sentido, de modo que a cultura visual tem um apelo maior no entendimento que a escrita. O horror não é somente imaginado pela fala ou escrita, mas ele é visto e fixado na mente de quem olha. Ainda, em termos visuais, a criação narrativa nunca apresenta-se como uma totalidade do acontecido, em função do testemunho configurar-se a partir de uma parcialidade. Além disso, a criação,

ou a retemporalização da narrativa sofre deslizes discursivos, seja pelo realce, distorção ou mesmo apagamento de elementos presentes na memória do testemunho, mas que são deixadas de lado ou superestimadas. Para tanto, a mente humana processa e cria histórias, que juntamente com a imaginação ganham sentidos diversos (SELIGMANN-SILVA, 2008).

O historiador Márcio Seligmann-Silva (2008) trabalha com a dimensão do trauma a partir das experiências nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Embora o teórico aborde um momento histórico específico, sua preocupação centra-se em pensar nas dimensões conceituais e psicológicas do trauma e de experiências violentas. Assim, estas podem ser pensadas para outros contextos, como as experiências do Massacre de Kafr Qasim. O paradoxo dos sobreviventes, que não conseguem dizer, mas precisam narrar o trauma, fazem uso da imaginação para externalizar a agressão vivida:

A *imaginação* apresenta-se a ele como o meio de enfrentar a crise do testemunho. Crise que, como vimos, tem inúmeras origens: a incapacidade de se testemunhar, a própria incapacidade de se imaginar (...) o elemento inverossímil daquela realidade ao lado da imperativa e vital necessidade de se testemunhar, como meio de sobrevivência. A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Este auxílio simbólico parece estar presente na pintura produzida por Abdel Tamam, que utiliza da imaginação para criar temas relativos a sua experiência de vida. Além disso, a imaginação apresenta-se como uma grande aliada às experiências visuais, que são mais abertas quanto à constituição e possíveis significações. O aspecto surrealista da *Imagem 03*, não preocupado com a cópia física da realidade, ajuda a simular a intraduzível experiência do trauma. A *Imagem 03* encena uma realidade vivida, que em última instância deseja contar algo do artista, de modo que “dentro dos sonhos obsessivos dos sobreviventes consta em primeiro lugar aquele em que eles se viam narrando suas histórias (...) este desafio de estabelecer uma ponte com os outros, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Esta ponte é estabelecida pela imagem, quando o artista aproxima sujeitos que vivenciaram traumas parecidos. Ele pode se ver como o outro, na perspectiva do sobrevivente.

Na *Imagem 04, Untitled ("Sem título")*, produzida em 1996, Abdel mantém a mesma terra, vermelha e ondulada. O solo é apresentado como base para todos os outros elementos da pintura, como a parede, o túnel e a cabeça do sujeito. Estes emergem e são sustentados pelo solo, mas são conectados a partir da figura central, um homem com olhar sereno. Pelas feições e o turbante poderia ser Maomé, o profeta que uniu os povos árabes e que obteve a palavra sagrada de Allah para escrever o Alcorão. A possível alusão a Maomé esbarra na incógnita acerca da postura religiosa de Abdel Tamam, identificando, todavia, sua região como islamizada. De fato o Islã apresenta-se, nesta imagem, como um elemento cultural evidente. É destacado por Abdel, uma vez que este coloca os outros elementos derivando de seu corpo. Seu braço esquerdo é a metaformose de uma árvore, representada através de um galho. Caso seja Maomé, este é visto como o próprio território, ligado pelo solo e pela cultura islâmica. Seria o islamismo a justificativa para o enraizamento dos palestinos naquele local (especificamente da região de Kafr Qasim)?



Imagem 04. *Untitled ("Sem título")*. Abdel Tamam. 1996.

O galho é apontado para cima, como se estivesse dirigindo aos céus, assim como a pessoa, que sobe este galho. O galho, confundindo-se com um braço, traz as ideias de remembramento e conexão. Este membro conecta-se à cabeça do sujeito que está no chão, que parece estar morto. O homem também apresenta-se como membro da figura central, saindo da lateral de (possivelmente) Maomé. Seu rosto é rígido e gélido, congelado, com olhos

abertos fixos, insinuando uma morte abrupta, violenta. Não morreu em vão, seu corpo foi martirizado, sua luta deu frutos, pois dele nascem outras coisas. O sujeito se funde com a terra, o seu corpo é matéria-prima da Palestina. É o fluxo em que o homem fez brotar a árvore, e a água do galho rega a terra. O galho também tem filetes, onde corre vida, fluxo de sangue e seiva.

Há, ainda, um túnel em destaque, que encontra-se na parte central da pintura, como se fosse o tronco do (possível) Maomé. Como um espaço de refúgio e encontro, o túnel cria uma passagem. Como sujeitos mortos, estes estão seguindo o caminho para chegar até o galho e ascender, transportados para um lugar melhor. Como vivos, retornam para ocupar o lugar do homem morto.



Imagem 05. *Untitled* (“Sem título”). Abdel Tamam. 1996.

A *Imagem 05, Untitled ("Sem título")*, difere das duas anteriores, pois não apresenta violência explícita, mas provoca um sentido de nostalgia pelo que foi perdido. Produzida em 1996, seus elementos dialogam, num fluxo, a partir da fusão da terra, do céu, dos cactos e da canção que rega. A viola é tocada pelo sujeito, mas não há cordas. O rosto do homem é pacífico e atento, como se fechasse os olhos para escutar a música, ou mesmo, lembrar da paisagem sugerida pela memória auditiva. O braço direito toca a viola, quase que agarrando o sol: há um fenômeno natural que são as presenças do sol e da água, e um movimento físico, mecânico, de tocar o violão. Da paisagem do por-do-sol, a água escorre pelo braço do instrumento e rega a planta.

Os cactos são grandes fontes de água, elemento primordial para a sobrevivência em um deserto. O pintor sugere que a canção colhe da própria natureza aquilo que necessita para regá-la, de modo que tocando sobre um cacto, inspira-se e transfere essa inspiração para uma outra natureza, que tem raízes no mundo real, mas que se estende até uma paisagem de sonho, onde a promessa de um futuro mais digno parece se concretizar.

Os cactos apresentam-se como um dos elementos mais marcantes da obra. São retratados como continuações do corpo do sujeito. O homem é uma metamorfose dos cactos, sendo este as próprias pernas do mesmo, de forma que os cactos seriam a sustentação do corpo: na parte para a natureza, o cacto traz a força que vem da terra, e na dimensão dos membros, a perna direciona o caminhar. Ele é uma extensão, pois nasceu dali, pertence àquele local.

A representação do cacto parece ser um elemento recorrente aos artistas palestinos, que por sua vez, redimensionam significados da própria cultura. O artista plástico palestino Ismail Shammout (1930-2006) também se utiliza desse elemento para compor sua pintura de 1973, *Imagem 06*, intitulada "*Crucified at sunset*" ("*Crucificado no por-do-sol*"), onde o cacto ocupa o primeiro plano diferenciando-se nitidamente do amarelo da areia. Apesar de separado, articula-se com todo o cenário, em que acima há duas pernas de um sujeito sendo crucificado. Apesar de não interagir com alguém ou algum elemento especificamente, o cacto apresenta-se como um elemento cultural presente na paisagem da Palestina, e convive no cotidiano das pessoas. Em relação a *Imagem 05*, produzida por Abdel, o símbolo do cacto presente entre os palestinos é apresentado como uma extensão do sujeito, enquanto

Shammout o coloca como um elemento paisagístico, que acompanha a vida de palestinos, inclusive nos momentos dolorosos, como a ‘crucificação’.

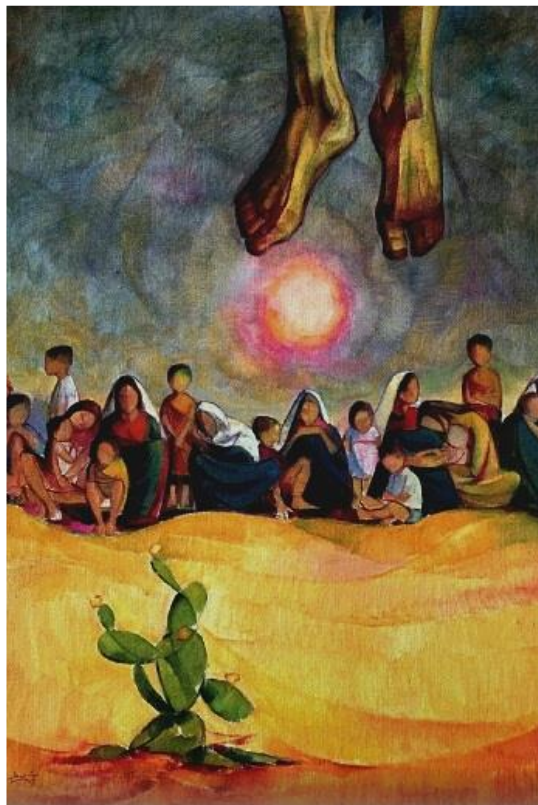


Imagem 06. *Crucified at Sunset* (“Crucificado no por-do-sol”). Ismail Shammout. 1979

Outro artista que traz perspectivas para a representação de cactos é do também artista palestino ‘Asim Abu Shaqra (1961-1990), apresentado por Kamal Boullata em seu estudo¹⁰. Tendo suas obras produzidas no final da década de 1980, Shaqra ambienta a discussão de identidade e pertencimento através dos cactos (*Imagens 07 e 08*). A primeira, intitulada *Cactus Hedge* (“*Parede de cactos*”), de 1987, mostra os cactos de maneira mais caótica, apresentados com proporções grandes e volumosas, além das cores vivas utilizadas. O título também pode ser traduzido como “barreira de cactos”, “cerca de cactos”, em que a planta pode ser interpretada como uma cerca viva, de modo que o artista sugere que a natureza em si é uma barreira à invasão, como se ela, alegorizada pelos cactos, protegesse (ou impedisse) os estrangeiros de avançar. Do mesmo ano, a *Imagem 08*, intitulada *Cactus* (“*Cactos*”), mostra

¹⁰ Ver mais: BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: From 1850 to the present*. Saqi, 2009.

cactos inseridos em vasos, sendo a cena mais ‘organizada’, e inserida num contexto doméstico, apoiados em uma janela.



Imagem 07. *Cactus Hedge* (“*Parede de Cactos*”). ‘Asim Abu Shaqra. 1987.



Imagem 08. *Cactus* (“*Cactos*”). ‘Asim Abu Shaqra. 1987.

Kamall Boullata teoriza sobre a incorporação de cactos na representação pictórica de artistas palestinos. A partir da historicização da utilização deste símbolo, o teórico afirma que já no começo do século XX, durante o período do Mandato Britânico – que durou entre 1923 a 1948 - o “cacto já tinha sido estabelecido para o camponês como uma metáfora diária para resistência (BOULLATA, 2009, p. 186)¹¹, provavelmente porque fornece o mais importante para uma caminhada no deserto. Em conflito com esta constituição do cacto como um elemento palestino, o símbolo foi apropriado pelos primeiros judeus que já se assentavam no início deste mesmo século, de modo que perceberam o cacto como um emblema do nascimento de um novo estado (BOULLATA, 2009). Vale atentar para a relação tênue entre os grupos de palestinos e judeus (mais tarde israelenses), cuja construção de identidade perpassa por memórias e por criações de símbolos comuns. Esses meandros transcendem os conflitos propriamente ditos, e redimensionam problemáticas sobre relações, contatos e convivências ainda antes do Nakba (relativo a criação do Estado de Israel propriamente dito).

Sendo um elemento presente nas narrativas desses artistas, é possível inferir que há uma relação que envolve a utilização deste símbolo como própria da cultura e identidade palestina. Além dos cactos, outros tipos de frutas e plantas são enfatizadas na pintura palestina, como as laranjas, romãs, e oliveiras. Podemos considerar que essa ligação com plantas e frutos ganha impacto na medida em que constituem-se a partir da necessidade de fixação, de lembrar e fazer um solo palestino, como é possível observar na *Imagem 05* de Abdel Tamam.

Para as atribuições de significados aos cactos, é possível destacar dois: o primeiro ressalta o cacto como parte de uma memória coletiva, por estabelecer um vínculo simbólico com os palestinos. Este caso parece se relacionar com a *Imagem 05* de Abdel, em que o mesmo, além de lembrar, se funde (fisicamente) ao cacto, considerando o mesmo como as próprias pernas, portanto sustentação do sujeito. O segundo diz respeito à domesticação da natureza, por meio da colocação do cacto no vaso, como é perceptível na *Imagem 08*, de ‘Asim Abu Shaqra. Entretanto, mais que um domínio propriamente, a domesticação demonstra a

¹¹ Tradução livre do original: “cactus was already established as the peasant’s everyday metaphor for defiance” (BOULLATA, 2009, p. 186).

experiência de não ter mais a terra, e, portanto, o cacto no vaso é um repositário da experiência palestina. Dessa forma, o cacto atua tanto na positividade quanto no trauma, que paradoxalmente convivem: o cacto é um símbolo nacional e uma lembrança do desprovimento nacional. A identidade nacional, portanto, é fundada, no pós Nakba, na ausência e na lembrança.

De maneira simbólica ou explícita, as três obras de Abdel Tamam (*Imagens 03, 04 e 05*) apresentam reverberações de violência, bem como sentimentos, consequências experienciadas a partir do trauma. Nas *Imagens 03 e 04*, o diálogo com a violência é literal, a partir da sugestão da morte ou ferimento para os sujeitos que compõem as pinturas. Na primeira delas, como foi analisado, um homem recai sobre a mulher, enquanto na segunda obra, um rosto fixo está caído no chão, paralisado. Na *Imagem 05*, a violência se faz presente a partir do emprego de símbolos, que por sua vez, enfatizam conceitos como memória e perda. A utilização do cacto e da terra através da paisagem ‘tocada’, reforçam a ideia de que tudo foi retirado forçosamente, ou seja, um ato violento, e o que resta é a lembrança e o apego aos elementos culturais palestinos.

Partindo dessas obras analisadas, amplio a problemática para os conceitos já mencionados, os quais podem ser aprofundados a partir de outras experiências do artista, que transcendem sua produção artística da década 1990. Como fio condutor que estabelece diálogo entre as obras, e estas últimas, com as experiências de Abdel, está a ideia da violência *in abstracto*, que constitui fundamentalmente numa perspectiva ampla e não concreta da violência. Como parte da ação humana, utilizando meios forçosos e agressivos, a violência é algo presenciada e sentida por sujeitos independente de ligações culturais. Ela também extrapola os sentidos físicos, tendo consequências psicológicas e morais.

Em consonância à essas problemáticas, Abdel Tamam afirma: “eu não posso voltar para aquele lugar. Eu tive muita dor lá e é impossível para mim voltar para lá voluntariamente”¹² (TAMAM, 1999, s/p). E a força dessa dor parece estar transposta para o presente, quando o artista afirma que não quer ninguém da família voltando para o lugar: “aqueles são tempos passados e eles já passaram e é melhor esquecer deles” (TAMAM, 1999,

¹² Tradução livre do original: “I cannot go back to that place. I had a lot of pain there and it is impossible for me to go back to it voluntarily” (TAMAM, 1999, s/p).

s/p)¹³. A vaga referência acerca do ‘*aquela*’, tanto para o tempo quanto para o espaço indicam memórias doloridas por parte do artista, que externaliza o trauma do mesmo modo que busca esquecê-lo.

Aquela lugar para o qual o artista não consegue voltar – nem deseja seus familiares retornarem – diz respeito ao seu tempo preso pela polícia israelense, sob a suspeita de trabalhar para organizações terroristas palestinas. Abdel Tamam passou dois anos de sua vida encarcerado, durante os anos de 1968 a 1970. A hostilidade com a polícia israelense ocorria desde os 14 anos, quando desenhos feitos pelo artista sobre o Massacre de Kafr Qasim foram confiscados, tendo a polícia entrado 3 ou 4 vezes em sua casa. Quando foi preso em 1968, Abdel Tamam continuou a desenhar, mas por sobrevivência, o artista mudou o foco de seus desenhos:

Na prisão eu fiz vários desenhos e os carcereiros israelenses não deixavam eu mandar sem permissão e eles não davam essa permissão. Eles vieram e pegaram todos os desenhos que eu fiz. Eles prometeram devolver a mim, mas no final, quando eles me soltaram, eles se negaram a devolvê-los para mim. Meus desenhos não foram retornados. Eles ainda os tem. Eu não desenhava o Massacre nem sobre a política palestina porque eles teriam tornado a vida impossível para mim. Então, eu desenhei sobre o Vietnã (TAMAM, 1999, s/p)¹⁴.

Há uma série de elementos significativos em sua fala. Primeiramente, Abdel reforça que seus desenhos foram roubados, portanto o artista tem recordações das suas produções da época, mas não as tem consigo. Esta perda material e simbólica para o artista também levam questionamentos em relação as pesquisas: Que elementos Abdel ressaltou ao pintar *in locus*, exatamente na época em que o Massacre e sua prisão aconteceram? Embora sejam questionamentos interessantes, o trabalho aqui é focado nas obras disponíveis, que são produzidas mais recentemente, na década de 1990. Abdel afirma categoricamente que “eles

¹³ Tradução livre do original: “Those are past roman and they are gone and it is best to forget them” (TAMAM, 1999, s/p).

¹⁴ Tradução livre do original: “In prison I did a lot of drawings and the Israeli jailers would not let me send them out without their permission and they did not give such permission. They came and took all the drawings which I made. They promised to give them back to me but at the end, when they let me out, they refused to give them back to me. My drawings were not returned. They still have them. I did not draw about the massacre or about Palestinian politics because they would have made life impossible for me. So I drew about Viet Nam” (TAMAM, 1999, s/p).

ainda os tem”, de modo que a preciosidade dos desenhos existam, como um imaginário de uma caixa preta que abriga o tesouro, e estão lá os desenhos. É bem possível que depois de tanto tempo, não se tenha mais conhecimento acerca desses desenhos. Mesmo assim, Abdel mantém esse olhar romantizado e consciente de que suas obras tem valor de resistência e de protesto.

Uma das partes mais instigantes de seu relato diz respeito ao uso do artifício de pintar o Vietnã, portanto (teoricamente) um tema divergente da Palestina. Aqui é possível retomar novamente as problemáticas acerca da universalidade da representação da violência, sendo que Palestina e Vietnã poderiam se aproximar através dos conflitos. Na mesma época, a Guerra do Vietnã (1955-1975) emergia como um conflito midiaticamente visibilizado, que se constituiu a partir de conflitos regionais e de disputa de forças internacionais. Abdel pode ter desenhado sobre o Vietnã como uma fuga, uma maneira pela qual o artista encarcerado pudesse ter a ‘liberdade’ de desenhar. No entanto, é possível problematizar outras motivações do artista com relação a escolha do Vietnã: será que consegue aproximar os contextos da Palestina e do Vietnã, talvez pela temática comum do Imperialismo que esses dois países atravessaram? Será que eles viveram situações parecidas? Será que o que foi pintado pode relembrar de fato o conflito na Ásia? Ou foi só uma fuga (uma estratégia)? E nesse sentido, é possível caracterizar as pinturas que analiso aqui como sendo exclusivamente sobre a Palestina?

Assim, na tentativa de estabelecer relações com suas obras mais contemporâneas, é possível apontar especificamente para a *Imagem 03*. Não há referências claras ao cenário da Palestina. Nesse sentido, possui uma característica atemporal, ou melhor, poderia servir para vários elementos traumáticos, de outros conflitos, como o próprio Vietnã. O véu da mulher pode ser um indicativo cultural, mas mesmo assim é uma característica ampla. No restante, tudo em alguma medida pode ser ‘universalizado’. Isso mostra que ele entende que o efeito da obra transcende o tema, que mesmo se estiver referindo a outro contexto, Abdel consegue dar vazão a sentimentos ligados à sua própria experiência.

A possível universalização do contexto palestino permite problematizar as dimensões de documento e testemunha, em que Abdel se propõe a criar narrativas imagéticas como sobrevivente de uma experiência radical, de uma ruptura não remendável. A categoria do

testemunho envolve os aspectos do trauma e violência, os quais atravessam as perspectivas de trabalho do pintor. Como depoente, a narrativa testemunhal ocorre no presente, na medida em que o próprio trauma ocorre com efeito do tempo. Portanto, Abdel, através de sua arte, trabalha com a dimensão da retranscrição, em que o trauma e a memória são combinados para uma construção *a posteriori*, de modo que “...após o trauma ocorre um rearranjo, um efeito de tempo, através do qual os eventos traumáticos adquirem significação para o sujeito, significação, portanto, ‘só-depois’” (MALDONADO; CARDOSO, 2009, p. 51).

Esta convivência entre dois tempos, da produção anacrônica marcada pela ruptura do trauma, modifica a narrativa de um futuro para um futuro do pretérito, em que o ‘será’ é alterado para ‘o que poderia ter sido’ (MALDONADO; CARDOSO, 2009). Esta mudança discursiva é percebida diversas vezes na fala de Abdel Tamam, especialmente quando o pintor menciona que suas produções foram roubadas pela polícia israelense, provocando uma alteração discursiva, ‘o que poderia ter sido’ se ainda tivesse essas obras. Embora a possível posse dessas obras não reduza os significados do trauma do Massacre, Abdel parece clamar por justiça como forma de (re)memoração, como meio de retorno de parte do artista daquela época. Em relação ao Massacre de Kafr Qasim, o artista vive este trauma em sua forma integral, já que esta experiência excessiva, que produz uma descontinuidade histórica, não é passível de esquecimento. A carga traumática passou do limite de ser substituída por outras coisas da vida cotidiana (que seriam modos de encobrir a catástrofe, o horror), tornando-se o centro e modelador da personalidade de Abdel Tamam. Por sua vez, afeta suas narrativas visuais, sendo que

[...] nenhuma imagem, ou sequência de imagens, pode capturar adequadamente uma experiência humana. Ao contrário, a imagem pode ser somente entendida como “traumática” a partir de suas associações com outras imagens e narrativas, pelo qual daí pode ser vista como participante da dimensão virtual da memória (...) a narrativa de um trauma nacional é fixado para o choque como uma imagem de morte. Mas o choque desta imagem, que registra a história como um processo de ruína e catástrofe, retém o potencial para ativar uma diferente maneira de ler a história (ALLEN, 2007)¹⁵.

¹⁵ Tradução livre do original: No image, or sequence of images, can ever adequately capture a human experience. Rather, the image can only be understood as “traumatic” by way of its association with other images and narratives, by which it can then be seen to participate in the virtual dimension of memory (...) the narrative of national trauma is fixed to the shock of an image of death. But the shock of this image, which registers history as

As produções de Abdel, portanto, podem ser consideradas como arte testemunhal. Para Giorgio Agamben (2008), que estuda a relação do trauma com os campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, a testemunha convive com o paradoxo da culpa por sobreviver e a paz por testemunhar. Nesse sentido, a testemunha é o sobrevivente, porque ele viveu a todo processo, ou seja, ele conta por aqueles que não podem contar. Para aqueles que sobrevivem, a ambivalência se manifesta a partir da impossibilidade da palavra e da necessidade de contar o que foi vivido. Como o trauma transgride qualquer situação humana comum, esta impossibilidade está incutida nos modos com que se pode testemunhar, de modo que a língua (o sistema linguístico) não é suficiente. Assim, “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 147).

A partir do que foi discutido até o momento, é possível inferir que Abdel Tamam localiza suas experiências por meio de uma arte-testemunho: “eu estive lá...”. Mas a forma com que constrói esse testemunho tem aspectos universalizantes, ou seja, serve para pensar a experiência do trauma, seja no Vietnã, na Palestina, ou ainda, num canto específico da Palestina, em Kafr Qasim. A definição geográfica desses locais com os quais Abdel dialoga, permite aprofundar a problemática para a ambivalência (e simultânea complementariedade) entre o global e o local – conceitos que redimensionam a questão das identidades.

Para Stuart Hall (2006), as identidades estão intimamente relacionadas ao processo de representação, de modo que “a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas (HALL, 2006, p. 71). Isto que dizer que toda produção (e porquanto, todo meio de representação) está alocada num espaço e tempo específico. Abdel Tamam, portanto, insere-se nas relações de espaço-tempo ao produzir pinturas que trabalham com a representação de identidades, no qual seu modo de produção é nitidamente marcado por processos de globalização, a exemplo da própria relação com o

a process of ruination and catastrophe, retains the potential to activate a different reading of history (ALLEN, 2007).

Vietnã. Esta inserção do global na percepção de identidades não provoca um processo de substituição do local, mas redimensiona os dois conceitos. Dessa maneira,

[...] seria mais acurado pensar numa nova articulação entre “o global” e “o local”. Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações “globais” e *novas* identificações “locais” (HALL, 2006, p. 78).

Aparte do termo “identidades nacionais”, que deve ser problematizada com mais profundidade¹⁶, porque esbarra em discussões sobre o pertencer especificamente palestino, Hall enfatiza o caráter heterogêneo e mutacional do ‘global’ e do ‘local’. E nesse sentido, estas ideias do teórico podem ser transpostas ao pintor em questão.

Em relação as imagens especificamente, a *Imagem 03* trabalha mais com a dimensão abstrata e ampla conceitualmente, embora as próprias indicações do artista nos incitem a pensar que é sobre o massacre. Já para as *Imagens 04 e 05*, ambas produzidas por Abdel também em 1996, tem mais indicativos culturais, portanto remete a questões mais locais de Kafr Qasim/Palestina, como a questão da terra e dos indivíduos que compõem a obra.

Abdel Tamam não fala ou utiliza o local como um tradicionalista, ou a partir de um projeto ideológico identitário, como é o caso de outros artistas, a exemplo do já citado Ismail Shammout. Este local que Abdel (re)trata já é marcado por intervenções de um novo tempo-espço, sendo percebido a partir de suas próprias experiências. Os sentidos do “global” igualmente não sugerem uma onda engolfante do lugar. Ele é projetado como um modo de reflexão e identificação. Assim, global e local se encontram nas telas e na mente do artista, que aproxima a (1) Palestina (global) de Kafr Qasim (local); (2) o Vietnã (global) da Palestina (local); (3) e o trauma (global) de suas experiências com violência (local).

Não há menção do artista ter sido desalojado de seu lugar, cujos eventos estariam ligados ao ano 1948. As definições e produções acadêmicas relativas ao Nakba normalmente são voltadas ao ano da catástrofe e de relatos sobre a expulsão. Abdel Tamam trata de um contexto específico, do Massacre em 1956. Ele está dentro da perspectiva dos

¹⁶ Ver mais: ANDERSON (2005); DUARA (2005).

‘desdobramentos’ do Nakba, e ressalta uma história local na Palestina. Nesse sentido, as histórias da Palestina se tornam mais difusas, múltiplas, e com isso, amplia-se a ideia de que o Nakba foi iniciado em 1948, envolvendo uma série de outros eventos, desdobramentos. Assim, a dimensão do Nakba também apresenta particularidades dentro da própria Palestina, a partir da inferência das especificidades dos locais, bem como das possíveis ressignificações e interpretações dos conflitos.

Na segunda perspectiva, Palestina e Vietnã são aproximados e, mesmo que como estratégia de sobrevivência, as reapropriações são pertinentes. As duas seriam aproximadas pela experiência da violência, como se fosse um elemento de vivência mundial, e daí a importância da percepção globalizante. Isto não só enfatiza o processo da globalização, mas ampara que na Palestina, um lugar midiaticamente pensado como marginal e pobre, os sujeitos já no final da década de 1960 tinham informações e percepções sobre acontecimentos mundiais. E em relação a isto, como os mesmos se apropriaram.

Na terceira perspectiva, Abdel parece utilizar e trabalhar com conceitos e sentimentos de uma maneira geral, discutidos com mais aprofundamento no tópico anterior, sobre traumas. O artista utiliza a ideia ampla de massacre e da violência *in abstracto*, de modo que, se na década de 1960 se apropriou para que não esbarrasse na censura, em sua fase mais recente (correspondentes às obras analisadas neste capítulo), utiliza este artifício como reflexão em torno de sua própria experiência. A violência que ele sofreu seria algo local, mas a violência, algo global. É possível reparar, que nessa divisão das três perspectivas entre global e local, alguns dos elementos englobam os dois, dependendo como são comparados. A Palestina é global em um sentido e local em outro, assim como a violência. Isto reforça a complexidade das relações entre o global e o local, especialmente no que concerne a construção de identidades culturais, múltiplas, fluídas e complexas, que ajudam a forjar os sujeitos no seu tempo.

REFERÊNCIAS

Referências das imagens:

Imagem 1. *Harvest them ("Ceifem-los")*. Abdel Tamam. 1996. In: HALABY, Samia. *Abdel Tamam: artist of Kafr Qasem*. Disponível em: <<http://www.art.net/~samia/pal/kafqasem/art/kqart.html>>. Acesso em: out./2015.

Imagem 2. *O três de Maio de 1808 ou Os fuzilamentos de Príncipe Pío*. Francisco de Goya y Lucientes. 1814-1815. In: WEB MUSEUM. Disponível em: <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/goya/goya.shootings-3-5-1808.jpg>>. Acesso: out./2015.

Imagem 3. *Untitled ("Sem título")*. Abdel Tamam. Sem data. In: HALABY, Samia. *Abdel Tamam: artist of Kafr Qasem*. Disponível em: <<http://www.art.net/~samia/pal/kafqasem/art/kqart.html>>. Acesso em: out./2015.

Imagem 4. *Untitled ("Sem título")*. Abdel Tamam. 1996. In: HALABY, Samia. *Abdel Tamam: artist of Kafr Qasem*. Disponível em: <<http://www.art.net/~samia/pal/kafqasem/art/kqart.html>>. Acesso em: out./2015.

Imagem 5. *Untitled ("Sem título")*. Abdel Tamam. 1996. In: HALABY, Samia. *Abdel Tamam: artist of Kafr Qasem*. Disponível em: <<http://www.art.net/~samia/pal/kafqasem/art/kqart.html>>. Acesso em: out./2015.

Imagem 6. *Crucified at Sunset ("Crucificado no por-do-sol")*. Ismail Shammout. 1979. In: BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: From 1850 to the present*. Saqi, 2009.

Imagem 7. *Cactus Hedge ("Parede de cactos")*. 'Asim Abu Shaqra. 1987. In: BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: From 1850 to the present*. Saqi, 2009.

Imagem 8. *Cactus ("Cactos")*. 'Asim Abu Shaqra. 1987. In: BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: From 1850 to the present*. Saqi, 2009.

Referências

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

ALBANO, Caterina. *Fear and art in the contemporary world*. London: Reaktion books, 2012.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Ed. 70, 2005.

ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. California Press: 2006.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG 1998.

BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: From 1850 to the present*. Saqi, 2009.

DESSOUKI, Ali E. Hillal. Arab Intellectuals and Al-Nakba: The Search for Fundamentalism. *Middle Eastern Studies*, Vol. 9, No. 2 (Maio, 1973), pp. 187-195.

DUARA, Prajensit. Historicizing National Identity, or Who Imagines What and Then. In: *Rescuing History from the Nation: Questioning narratives of Modern China*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

HALABY, Samia. *Artwork of Samia A. Halaby*. Disponível em: <<http://www.art.net/~samia/samia.html>>. Acesso em: out./2015.

_____. *Abdel Tamam: artist of Kafr Qasem*. Disponível em: <<http://www.art.net/~samia/pal/kafqasem/art/kqart.html>>. Acesso em: ago./2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
_____. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. 1a edição atualizada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. Compondo imagens para recompor a Nação: as pinturas de Goya e a iconografia da Guerra de Independência na Espanha. *Anuário Brasileiro de Estudos Hispânicos XXI*. Madrid, 2011.

HOBBSAWN, E.J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito, realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

JABRI, Vivienne. Shock and Awe: Power and the Resistance of Art. *Millenium: Journal of International Studies*, 2006.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, pp. 151-168, dez. 2008.

MALDONADO, G; CARDOSO, M. R. O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, Vol. 21, n. 1, pp. 45-57, 2009.

MATAR, Dina. *What it means to be Palestinian: stories of Palestinian peoplehood*. New York: I.B. Tauris, 2011.

MEEK, Allen. Benjamin, Trauma and the Virtual. In: *Journal Transformations*. Issue No. 15: Walter Benjamin and the Virtual: Politics, Art, and Mediation in the Age of Global Culture. Disponível em: <http://www.transformationsjournal.org/journal/issue_15/article_02.shtml>. Acesso: out./2015.

MENEZES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, pp 11-36, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, v. 19, n. 37/38, pp. 25-56, jan./dez. 2011.

_____. Fontes Audiovisuais. In: PINSKY Carla Bassanezi; BACELLAR, Carlos de Almeida Prado. *Fontes históricas*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2006.

OCCUPIED PALESTINE. Disponível em:

<<http://occupiedpalestine.wordpress.com/2010/10/29/remembering-the-54th-anniversary-of-the-israeli-massacre-in-kafr-qasim/>>. Acesso: out./2015.

_____. Disponível em:
<<http://occupiedpalestine.wordpress.com/2013/06/20/ethnic-cleansing-of-palestine-the-map/>>. Acesso: out./2015.

POLLAK, M.. Memória e identidade social.. *Revista Estudos Históricos*, América do Norte, 5, jul. 1992. Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso: ago/2013.

RESISTANCE ART. Disponível em: <<http://www.resistanceart.com/>>. Acesso: out./2013.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Vol. 20, N. 1, p. 65-82, 2008.

_____. *O local da diferença: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SHABOUT, Nada M. *Modern Arab Art: formation of Arab Aesthetics*. University Press of Florida: 2007.

TAMAM, Abdel. *Entrevista concedida a Samia Halaby*. 1999. Disponível em: <<http://www.art.net/~samia/pal/kafqasem/art/kqart.html>>. Acesso em: out./2015.

TURKI, Fawaz. To be a Palestinian. *Journal of Palestinian Studies*, Vol. 3, No. 3 (Spring 1974), pp. 3-17.



O DISCURSO HISTÓRICO NO *MANIFESTO REGIONALISTA*

DE GILBERTO FREYRE

Gustavo Mesquita

Doutorando em História Social na Universidade de São Paulo.

E-mail: gustavormesquita@gmail.com



**Regionalismo,
Tradição,
História,
Subjectividade,
Poder.**

RESUMO: O primeiro encontro do movimento regionalista ocorrera no Brasil em 1926, quando Gilberto Freyre e outros intelectuais leram um manifesto inspirado nas reflexões, feitas em todo o mundo, sobre região no sentido de sustentação da identidade moderna. Mas o manifesto propriamente, entendido como texto na íntegra, só aparecera em 1952. Este artigo discute a narrativa do *Manifesto regionalista*, partindo do trânsito entre o primeiro e o segundo marco. A narrativa é aqui abordada como estrutura discursiva do regionalismo, representando as regiões do Brasil como lugar da tradição patriarcal e da memória social do ruralismo. O *Manifesto*, além disto, traz um conjunto de lembranças de tempos passados. Freyre voltara, de forma subjetiva e parcial, ao início mesmo do movimento. Estas lembranças também constituem o objeto da análise, já que pretendiam atribuir sentido à aliança dos anos 1920 em torno do regionalismo e da reabilitação dos valores tradicionais no Nordeste e no restante do país.

The historical discourse in Gilberto Freyre's *Manifesto regionalista*

**Regionalism,
Tradition,
History,
Subjectivity,
Power.**

ABSTRACT: The first meeting of the regionalist movement happened in Brazil in 1926, when Gilberto Freyre, among other intellectuals, read a discourse inspired by reflections, made all over the world, regarding the concept of *region* as a basis for modern identities. However, the *Manifesto*, seen as a full-length text, was published only in 1952. This paper aims to discuss the narrative present in *Manifesto regionalista*, starting from the passage between the first and the second landmark. Narrative is considered here as the discursive structure of regionalism, which has represented Brazilian regions as places for the patriarchal tradition and the ruralist social memory. The book, moreover, brings many memories of past times. Freyre has returned, in a subjective and partial way, to the very beginning of his movement. Those memories are also an object of analysis, since they intended to ascribe meanings to the regional alliance of the 1920's in benefit of regionalism and the rehabilitation of traditional values in Brazilian Northeast and the rest of the country.



Envio: 10/06/2015 ◆ Aceite: 26/09/2015

É perigoso falar-se de gerações intelectuais e artísticas como de blocos compactos que atravessam o tempo, assim monolíticas ou inteiriças. Raramente se verifica tal fenômeno. A geração intelectual e artística que surgiu no Brasil revolucionariamente, na década [de] 1920, teve, pelo menos, dois grupos divergentes que o historiador de hoje precisa considerar: o chamado “Modernista” (Rio-São Paulo) e o “Regionalista-Tradicionalista-Modernista” (Recife). O que não significa que não houvesse regionalismo e tradicionalismo nuns tantos “modernistas” de Rio-São Paulo, nem “modernismo” em quase todos os “regionalistas-tradicionalistas” do Recife. Estes, porém, talvez tenham sido, mais do que aqueles, renovadores atentos ao Brasil, como situação, e ao Homem brasileiro, como situado. Mais existenciais, portanto, que abstratos. Decorre, possivelmente, daí, vir o “Regionalismo” do Recife se prolongando até hoje como força, nos últimos anos, já oblíqua, de atuação não só sobre intelectuais e artistas como sobre homens de governo, homens de ação, líderes religiosos, reorganizadores do sistema federal de ensino no Brasil (FREYRE, 1967, p. 17).

Este é um excerto do *Manifesto regionalista*, livro originalmente publicado em 1952. Seu ideário, entretanto, estava sendo pensado desde 1926, quando foi realizado, na cidade do Recife, o I Congresso Regionalista do Nordeste, reunindo intelectuais, autoridades políticas e funcionários públicos de Pernambuco e estados vizinhos para difundir os interesses do movimento que se denominava como “novo regionalismo”. No texto, Freyre rememorava muitas vezes o primeiro tempo, já distante, em que os especialistas no tema se juntavam para debater os problemas regionais. Notadamente, os problemas estavam centrados na integração econômica e intelectual dos estados nordestinos.

A promoção do I Congresso, entre os dias 7 e 15 de fevereiro de 1926, resultou do cumprimento de um dos objetivos estabelecidos pelo Centro Regionalista do Nordeste, cuja comissão deliberativa era composta por Aníbal Fernandes, Odilon Nestor, Moraes Coutinho, Gilberto Freyre, entre outros. O Congresso foi dividido em duas partes: 1ª) Problemas econômicos da região; 2ª) Vida artística e intelectual. Os membros participantes aventaram a necessidade da redação e leitura pública de um manifesto que estabelecesse as diretrizes de atuação do Centro Regionalista do Nordeste. A leitura pública e o Congresso como um todo, apesar de terem acontecido, não geraram repercussão tão significativa do ponto de vista do debate público de ideias (LARRETA&GIUCCI, 2007).

A narrativa do *Manifesto* foi composta com as recordações subjetivas do autor. Ele escreveu o texto na íntegra sob uma situação distinta daquela vivida nos anos 1920. De sua representação do passado emergem questões válidas para o historiador interessado, sobretudo, nas mudanças do regionalismo, ao se adaptar às transformações do regime político no Brasil. Freyre foi um intelectual que praticamente atravessou o século XX. Viveu a crise da Primeira República e seu modelo de democracia liberal, assim como a ditadura do Estado Novo, e, por conseguinte, a conquista da legalidade democrática na Quarta República, justamente quando o *Manifesto Regionalista* fora escrito. A primeira consideração a ser feita, portanto, é que o projeto do sociólogo acompanhou *pari passuas* transformações na história brasileira. Este projeto sempre esteve ligado aos próprios projetos de poder para o país.

Nos anos 20, a disputa entre o regionalismo nordestino e o modernismo paulista tem a ver com o fato de que o primeiro sempre esteve ligado ao Estado-nação. Este pacto político, discutido pelo autor em outro texto, surgira logo na década seguinte, com a ascensão do Estado Novo ao poder (MESQUITA, 2015). Desde então, o pacto alimenta a representação de símbolos de brasilidade e da identidade nacional. No *Manifesto*, está claro o peso enorme da memória deste tempo para Freyre, cuja ressonância é encontrada muitas vezes em seu texto. O sociólogo se esforça para que os leitores não se esqueçam da reação de seu movimento ao pioneirismo artístico-cultural dos paulistas. Para tanto, registra algumas lembranças a respeito de tão antiga disputa. Esta estratégia discursiva traz um único ponto de vista sobre a questão: a suposta superioridade e a vida longa do regionalismo em detrimento do modernismo.¹

¹ Segundo Lafetá, o modernismo pode ser dividido em duas fases que, embora diferentes, não passaram por mudanças estruturais. Houve menos mudanças que transição gradual. A primeira, iniciada nos anos 20, emergira como um projeto estético. A segunda, já nos anos 30, mudara para um projeto ideológico. O experimentalismo estético é uma constante revolucionária ao longo da fase heroica. Os modernistas propuseram a mudança radical da concepção de obra literária, a qual deixa de ser compreendida como mimese da natureza. A literatura passaria a se preocupar com a realidade humana, suas vicissitudes e relativa autonomia. Isto, para Lafetá, teria subvertido os princípios tradicionais da narrativa literária. Tratava-se de buscar inspiração nos tempos modernos, visando à ruptura com a estética do passado. Ao final da segunda dobra do tempo, o modernismo adquiriu sua expressão máxima de maturidade e equilíbrio entre o estético e o ideológico, de modo que produz obras mais seguras do ponto de vista discursivo. Na fase política, equilibrou-se a relação entre o estético e o ideológico por meio da renovação da consciência de classe da aristocracia paulista. Os modernistas estariam preocupados com temas como o progresso e a modernidade do século 20, dadas às profundas transformações científicas, tecnológicas e socioculturais em curso.

Os prefácios das sucessivas edições do *Manifesto*, por terem sido escritos várias vezes, deram ensejo à difusão da memória freyriana. A análise dos prefácios permite ver as alterações feitas intencionalmente, como acréscimos e exclusões, no registro das lembranças freyrianas sobre a experiência da geração de 1920-1930. O controle da memória, a sua gestão, estava firme nas mãos do autor. A acusação de desprendimento e abstração como características dos modernistas, sobretudo em relação à postura ante os problemas nacionais, só fora feita graças à representação do passado *a posteriori*. A ideia de intelectuais abstratos resulta, portanto, do controle da memória e da narrativa sobre o passado, mas era válida só na zona de influência do regionalismo, como em alguns grupos de intelectuais nordestinos.

O embate de ideias entre Norte e Sul era caracterizado, de modo geral, como sintoma de uma polarização ainda mais ampla, que seria intrínseca à cultura brasileira: o urbanismo *versus* o ruralismo. Se esta visão estiver correta, então é possível dizer que o projeto de nação do regionalismo, que valorizava a tradição patriarcal, entrou em conflito com os esforços pela constituição de uma ambiência urbano-industrial, com raízes cosmopolitas. Regionalismo e modernismo nasceram com projetos diametralmente opostos. Cada movimento intelectual se posicionou a favor de uma proposta e contra a outra. Levada ao limite, a corrida pelo *ethos* cultural equivalente aos ideais de brasilidade culminara numa competição entre concepções distintas. Gilberto Freyre, para Larreta & Giucci (2007), vencera o adversário dizendo que a herança patriarcal formava a base de sustentação da cultura brasileira moderna, pois ela ainda se manteria ruralista, mestiça e híbrida, ou seja, valores harmônicos à sociedade brasileira.

Se admitir que o discurso e a ideologia são dois elementos conceituais fundantes do regionalismo, pode-se dizer que o agrarismo constitui o elo entre aqueles dois elementos. Não por acaso, desde *Casa-grande & senzala*, e até mesmo no *Manifesto*, Freyre apostou na recuperação de valores e tradições formados pelo patriarcado rural. Combate, a um só tempo, a tendência do mimetismo no Brasil, isto é, a cópia de padrões que ele diz serem estranhos à realidade nacional. Ele surge no texto de 1952 como intelectual engajado, cuja luta teria sido levada adiante ininterruptamente, sem mudanças ou concessões, mas com sérias intervenções na realidade do país. Entre a fundação do regionalismo, em meados da década de 1920, e o lançamento do *Manifesto*, diversas reivindicações regionalistas foram feitas pelos intelectuais aliados ao movimento. Eles apostavam na conservação do patriarcalismo como

estrutura estabilizadora da ordem social, recusando outra estrutura de poder pela burguesia industrial. A luta *sinequa non* – e Freyre a recorda no *Manifesto* – era reverter a decadência do *status quo* e da economia canavieira nordestina, procurando impedir que as usinas sucroalcooleiras forçassem a erradicação dos antigos engenhos banguê. A ruptura com o arcaísmo, ou seja, aquilo que está incrustado na tradição, mas precisa ser superado, surge nas lembranças de Freyre como outra característica de seu movimento. Em 1952, o sociólogo organizou, por meio de sua memória, a representação do passado de tal forma que o regionalismo parece ter sido constituído de maneira absolutamente organizada, coerente e linear.

Freyre lembra em muitos momentos do texto a geração intelectual que fizera parte de seu movimento. Ela foi rememorada do ponto de vista dos objetivos aceitos em comum pelos membros, razão pela qual eles teriam se unido em torno do regionalismo. Teria havido, segundo ele, diversas circunstâncias favoráveis à formação de uma visão de mundo em comum, partilhada por todos de sua geração. Afastando qualquer possibilidade de ter havido cisões ou dissidências no interior do movimento – afastando, portanto, a dimensão subjetiva da ideia de geração –, o discurso e a ação dos intelectuais regionalistas são rememorados com alto grau de homogeneidade, como se caminhassem numa só direção: o projeto regionalista. A atualização destes intelectuais em relação aos novos anseios, interesses e demandas, que vão surgindo com o passar do tempo, fora ignorada. Ao invés de acompanhar a contemporaneidade, eles teriam permanecido ligados às origens do regionalismo. Em suas lembranças expressas no *Manifesto*, Freyre representou o passado de modo a atribuir sentido de unidade ao grupo de intelectuais nordestinos, mesmo que isto não tenha acontecido da forma como narra em 1952.

Homens, todos esses, com o sentido de regionalidade acima do de pernambucanidade – tão intenso ou absorvente num Mário Sette – do de paraibanidade – tão vivo em José Américo de Almeida – ou de alagoianidade – tão intenso em Otávio Brandão – de cada um, e esse sentido por assim dizer eterno em sua forma – o modo regional e não apenas provincial de ser alguém de sua terra – manifestado numa realidade ou expresso numa substância talvez mais histórica que geográfica e certamente mais social que política [...] Toda terça-feira, um grupo apolítico de “Regionalistas” vem se reunindo na casa do Professor Odilon Nestor, em volta da mesa e de chá com sequilhos e doces tradicionais da região – inclusive sorvete de Coração da

Índia – preparados por mãos de sinhas. Discutem-se então, em voz mais de conversa que de discurso, problemas do Nordeste. Assim tem sido o Movimento Regionalista que hoje se afirma neste Congresso: inacadêmico, mas constante. Animado por homens práticos como Samuel Hardman e não apenas por poetas como Odilon Nestor; por homens politicamente da “esquerda” como Alfredo Morais Coutinho e da extrema “direita” como Carlos Lyra Filho (FREYRE, 1967, p. 28-29).

A ideia de região, de acordo com a concepção freyriana, está acima do pertencimento ao estado natal das pessoas. Ela consiste mais na regionalidade que provincianismo, ou seja, a ligação entre os indivíduos e a tradição cultural de sua região. Esta não possui características rigidamente geográficas ou estanques, antes permanece numa dinâmica contínua de formação de valores; está em contínua transformação. No trecho em que expressa sua memória sobre a aliança entre os intelectuais nordestinos, Freyre narra os acontecimentos realçando a ação de sujeitos cujo principal vínculo era o compromisso de, em conjunto, propagarem a consciência política sobre a região, isto é, a consciência de que o Nordeste há muito seria uma região em profunda decadência, e sua população seria parasitária do crescimento econômico do Sul, etc. A migração dos habitantes das zonas rurais e de algumas cidades do Nordeste, em direção às metrópoles industriais do Sul, geralmente em busca de melhores condições de trabalho e de vida, foi usada como índice de comprovação da decadência social e econômica da região. O discurso regionalista percebe este processo e o registra na memória sobre a década de 1920, como se Freyre nunca tivesse se despreocupado com a situação dramática vivida por aqueles chamados de retirantes nordestinos. Da perspectiva dos anos 50, é esta narrativa que sobressai do *Manifesto*. Como, para os intelectuais regionalistas, aquele drama contemporâneo só representava o agravamento de uma crise já existente, o sociólogo teria se preocupado com este problema desde a década de 1920.

Pensando o discurso histórico

Hayden White, entre outros livros, mas especialmente em *The Content of The Form* [*O conteúdo da forma*, em tradução literal²], expõe uma teoria explicativa de como é composta a narrativa histórica, assim como quais são as suas principais características. O objetivo do artigo é refletir acerca dos referentes presentes nas memórias de Freyre a partir desta teoria. Nesta direção, discute-se, em primeiro plano, a ideia de que o regionalismo foi alicerçado numa visão conservadora da sociedade e cultura, defendendo para o país um padrão tradicional de família. Em segundo lugar, avança-se a hipótese de que o *Manifesto regionalista* foi publicado em 1952 atendendo ao interesse de Freyre em construir a imagem de continuidade histórica de seu projeto. O livro é, portanto, um ponto de ligação entre as décadas de 1920 e 1950.

A narrativa é entendida por H. White como suporte para a constituição de discursos determinados por escolhas ontológicas e epistêmicas. Os discursos, por sua vez, possuiriam claras implicações mundanas, como, por exemplo, a moralização da realidade. Com base nos conceitos da *Filosofia da História* de Hegel, o historiador diz que a existência de um centro legal de autoridade, o Estado, fixa-se como ponto de referência para os historiadores e suas escolhas ontológicas e epistêmicas, estabelecendo o sentido rumo ao qual seu discurso será direcionado, seja de maneira mais crítica, realista, ou de maneira mais alegórica, imaginária. Neste sentido, o discurso narrativo jamais se desvincula das demandas presentes em determinado sistema social e legal, posto que este vínculo confere legitimidade aos discursos da ciência e da arte.

Além das regras constitutivas do estatuto de cientificidade da História – coerência e coesão textual, regularidade explicativa, verossimilhança e imagem de continuidade dos acontecimentos, etc. –, o Estado de Direito teria influência e conferiria legitimidade ao trabalho do historiador. Trata-se da validade necessária para a sua credibilidade. A existência de um sistema político regulatório das relações entre os homens implicaria uma consciência coletiva, que não permite aos historiadores formularem discursos destituídos de regras morais. A própria exigência de objetividade na historiografia resultaria desta forma de tutela pelo Estado.

² Como não há edição em língua portuguesa deste livro, usei a edição original. A tradução das passagens a seguir é de minha autoria. Não há tradução neste artigo que não seja própria.

Como é possível ver, H. White postula uma teoria semiológica do discurso narrativo, pensando-o como um fato social, isto é, um sistema de crenças e significados discursivos, que garante a coesão e a comunicação de uma sociedade. Diz ele:

A narrativa revela-se como um sistema particularmente efetivo de produção de significados discursivos, por meio do qual os indivíduos podem ser ensinados a viver uma ‘relação imaginária com suas condições reais de existência’, vale dizer, uma irreal mas significativa relação com as formações sociais nas quais eles são impelidos a viver suas vidas e a realizar seus destinos como sujeitos sociais (WHITE, 1987, p. X).³

De modo geral, White enfatiza em sua reflexão os pontos de contato entre história, narrativa e cultura. Esta visão semiológica privilegia o aspecto funcionalista do discurso narrativo e da representação histórica. O autor entende que a representação do passado desempenha, basicamente, três funções de caráter antropológico. São elas:

1. Conferir inteligibilidade narrativa à experiência humana no tempo;
2. Estabelecer sentido entre passado e presente, indagando pelo porvir do futuro;
3. A moral está presente em qualquer narrativa por causa da valoração dos valores. Sendo assim, narrativizar sempre implicaria, para White, um jogo de poder em que ocorrem julgamentos morais da história. Eis aí mais uma função da narrativa: difundir valores morais.

Acompanhando a questão das condições de produção do discurso histórico, agora é preciso discutir o valor, para o historiador, de ter o controle da estrutura de significados inerente à sua narrativa. É possível distinguir entre dois tipos básicos de narrativa: o discurso literário, que narra, é diferente do discurso histórico, que narrativiza. Mesmo que a distinção não seja totalmente usual, é importante considerar as diferenças. Elas consistem em que o primeiro tipo adota abertamente uma perspectiva para representar a experiência humana, mas o segundo tipo não; ele busca a “verdade dos acontecimentos”, e, nesta direção, pretende fazer com que a experiência humana fale por si mesma, reconstruindo-a na forma

³Na língua original: “narrative is revealed to be a particularly effective system of discursive meaning production by which individuals can be taught to live a distinctively ‘imaginary relation to their real conditions of existence’, that is to say, an unreal but meaningful relation to the social formations in which they are indentured to live out their lives and realize their destinies as social subjects”.

de uma estória. No discurso histórico, não se percebe o controle ativo do narrador, donde os acontecimentos serem recordados cronologicamente, surgindo no horizonte da narrativa sem a presença de seu narrador-criador.

Há uma complementaridade de referentes no discurso histórico. Os referentes são, para White, a condição básica para a constituição da forma e conteúdo. Na narrativização, o real e o imaginário se misturam na medida em que o historiador seleciona os acontecimentos do passado que serão incorporados à sua narrativa. A subjetividade e a ideologia – oriundas do mundo social e suas aspirações – sempre estão presentes no discurso histórico. Não haveria outra via para o historiador a não ser propor orientações para o mundo contemporâneo, e isto acontece mediante seu discurso narrativo. Outra característica aqui é a influência da Literatura sobre a História, ou seja, a forma do discurso histórico é composta pelos seguintes elementos literários: estilo, estética, prosa e alegoria.

Resta discutir de maneira um pouco mais profunda a teoria de H. White para as relações entre a narrativa histórica e o mundo ou sistema social. Para ele, os significantes que uma narrativa contém são escolhidos, em primeiro lugar, por seu grau de pertinência a um certo contexto. É em função do contexto que uma hierarquia de finalidades será construída. Pois “é esta necessidade ou impulso de classificação dos acontecimentos de acordo com sua significância para a cultura ou para o grupo que está escrevendo sua própria história que faz com que a representação narrativa dos acontecimentos reais seja possível” (WHITE, p. 10).⁴ A hierarquia de significantes entre várias narrativas possíveis a respeito de um só evento serve como critério de escolha do que é ou não pertinente a determinado contexto social. É preciso ter em mente que “toda narrativa, por mais aparentemente ‘completa’, é construída com base numa sequência de acontecimentos que poderiam ter sido inclusos, mas foram deixados de lado, e isto é verdade tanto para as narrativas imaginárias quanto para as realistas” (WHITE, p. 10).⁵

Chega-se ao ponto da análise em que a história se aproxima do poder. Para White, a tríade clássica da lei-legalidade-legitimidade torna possível ao historiador obter a consciência

⁴ Na língua original: “It is this need or impulse to rank events with respect to their significance for the culture or group that is writing its own history that makes a narrative representation of real events possible”.

⁵ Na língua original: “Every narrative, however seemingly ‘full’, is constructed on the basis of a set of events that might have been included but were left out; this is as true of imaginary narratives as it is of realistic ones”.

do grau de pertinência de determinada historicidade e de sua correspondente narratividade. A existência de um sistema legal de autoridade indicaria a (in)validade do uso do referente real e do imaginário na análise histórica. É para este sentido que a seguinte assertiva se dirige: “Quanto mais historicamente consciente for um escritor de qualquer forma de historiografia, a questão do sistema social e da lei que o sustenta, a autoridade desta lei e sua justificação, assim como as ameaças a esta lei, ocuparão ainda mais a sua atenção” (WHITE, p. 13).⁶ A exposição do autor, a partir deste ponto, encaminha-se para dizer que toda forma de historiografia resulta de escolhas ligadas ao poder, ao sistema social, que a autoriza ou a indefere.

A forma de historiografia, ou seja, a história escrita, entrelaça-se, para o teórico, com um contexto. A sua tese diz respeito, sobretudo, às condições de produção do discurso histórico. O contexto social em que o historiador está inserido exigiria um posicionamento marcado diante da heterogeneidade do passado, daí a sua narrativa ter a função de moralizar a realidade da qual faz parte. A produção do discurso histórico nunca pôde, e jamais poderá, segundo o teórico, desvincular-se das bases de sustentação do sistema social contemporâneo ao historiador.

Onde há ambiguidade ou ambivalência a respeito do *status* do sistema legal, que é o meio pelo qual o sujeito encontra mais imediatamente o sistema social que ele se juntou para atingir uma humanidade plena, o fundamento em que qualquer desfecho de uma estória que alguém possa desejar contar sobre o passado, seja público ou privado, estará incompleto. Isto sugere que a narratividade, certamente no caso da narrativa factual e provavelmente no caso da narrativa ficcional também, está intimamente relacionada ao, se não é uma função do, impulso de moralizar a realidade, isto é, identificá-la com o sistema social como fonte de qualquer moralidade que podemos imaginar (WHITE, 1987, p. 14).⁷

⁶ Na língua original: “The more historically self-conscious the writer of any form of historiography, the more the question of the social system and the law that sustains it, the authority of this law and its justification, and threats to this law occupy his attention”.

⁷ Na língua original: “Where there is ambiguity or ambivalence regarding the status of the legal system, which is the form in which the subject encounters most immediately the social system in which he enjoined to achieve a full humanity, the ground on which any closure of a story one might wish to tell about a past, whether it be a public or a private past, is lacking. And this suggests that narrativity, certainly in factual storytelling and probably in fictional storytelling as well, is intimately related to, if not a function of, the impulse to moralize reality, that is, to identify it with the social system that is the source of any morality that we can imagine”.

No debate sobre as características do discurso histórico, pode-se encontrar outros autores cujas ideias sustentam a tese do teórico norte-americano. A posição de Sônia Lacerda (1994) é, em linhas gerais, convergente com a de White. A autora diz que o discurso histórico opera com artifícios narrativos próprios da literatura ficcional. A linguagem histórica conteria esquemas, estilos e alegorias próprios dos recursos retóricos e figurativos, algo indissociável da narratividade. No entanto, a autora diz que tais recursos não chegam a se opor à razão e à lógica. Ela expressa certa fé na ciência, posto que o ponto de articulação entre aquelas duas categorias seria dado pela epistemologia. Seria papel da epistemologia resolver o impasse gerado pelo entrelaçamento da ficcionalidade com a pretensão de objetividade na escrita da história. A autora se apoiou no pensamento de Luiz Costa Lima (1989) para formular esta ideia. Com os mesmos pressupostos, conclui que a retórica é uma dimensão intrínseca ao texto historiográfico e sua forma narrativa. A autora então vaticina: o componente retórico resistirá a qualquer tentativa de mudança na estrutura heurística da pesquisa histórica.

O discurso histórico no Manifesto regionalista

Busca-se aqui analisar G. Freyre como historiador. Acredita-se que isto é não só possível como produtivo para os debates sobre o pensamento do sociólogo, uma vez que o *Manifesto regionalista* não é um de seus ensaios histórico-sociológicos, tão comuns nos anos 1930, mas um relato memorialístico sobre outro tempo. Pensando-o nesta chave, interessa analisar o uso dos referentes do real e imaginário no texto apresentado em 1952. Este objetivo se estende à discussão sobre a função antropológica desempenhada pela visão de mundo conservadora e patriarcal do sociólogo. Vale lembrar que, como memória, o *Manifesto* refere ao tempo em que o regionalismo recebia maior adesão de intelectuais e impulsionava sua força política. A narrativa do livro realiza um trânsito entre distintos tempos: do início do movimento ao seu desenvolvimento vertiginoso no país. Esta narrativa cria certa imagem de continuidade, persistência e duração para o movimento, bastante exaltada por Freyre em suas lembranças.

Como historiador, em seu texto Freyre põe ênfase nas discontinuidades históricas para formar o referente do real. Esta urdidura se dá entre 1926 e 1952. As discontinuidades

diziam respeito, para o sociólogo, ao processo de deslocamento da supremacia mercantil e do *status* aristocrático do Norte para as cidades mais industrializadas do Sul. Além desta descontinuidade, Freyre diz que a consequência dramática da decadência nordestina repousara na crise, cada vez maior, do equilíbrio de antagonismos sociais e culturais, o sistema responsável pela constituição e vigor da diversidade e unidade nacional. Esta mudança teria percorrido etapas: 1. Em termos econômicos no Império, a centralização do poder monárquico seria a causa primeira da decadência, visto que restringiu a autonomia comercial da classe agroexportadora do açúcar; 2. A implantação do regime republicano teria dado origem à prática do federalismo oligárquico, diminuindo assim o poder impessoal, racional e burocrático do Estado frente à sociedade.

Nota-se, neste ponto da narrativa do *Manifesto*, que a formação do regionalismo já era contemporânea ao resíduo de federalismo oligárquico existente na prática jurídico-política da República, visto que ambas as coisas aconteciam na década de 1920. Procurando impedir que houvesse qualquer confusão política ou intelectual, Freyre posicionara-se como ponto de inflexão semântica em benefício do regionalismo, ou seja, transformou o antigo conteúdo estadualista do conceito, que viabilizava a autonomia assimétrica das unidades da federação, num movimento em prol da compreensão da sociedade brasileira. Resultou desta inflexão uma proposta de unidade nacional. Ela só poderia ser realizada, segundo a visão do sociólogo, mediante a valorização dos ideais de brasilidade, com o reconhecimento das expressões populares legitimadoras da cultura nacional. O sociólogo esforçava-se para impedir que a confusão ocorresse, e que, deste modo, seu projeto político não fosse proscrito pelas classes dirigentes no poder. A impressão é a de que a estratégia utilizada por Gilberto Freyre foi o argumento da diferença entre o velho estadualismo, que remontaria somente ao passado, e o novo regionalismo, absolutamente moderno. Parte do argumento diz:

A maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundi-lo com o separatismo ou com o bairrismo. Com anti-internacionalismo, anti-universalismo ou anti-nacionalismo. Ele é tão contrário a qualquer espécie de separatismo que, mais unionista que o atual e precário unionismo brasileiro, visa a superação do estadualismo, lamentavelmente desenvolvido aqui pela República – este sim, separatista – para substituí-lo por novo e flexível sistema em que regiões, mais do que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira

organização nacional. Pois são modos de ser – os caracterizados no brasileiro por suas formas regionais de expressão – que pedem estudos ou indagações dentro de um critério de inter-relação que, ao mesmo tempo que amplie, no nosso caso, o que é pernambucano, paraibano, norte-rio-grandense, piauiense e até maranhense, ou alagoano ou cearense, em nordestino, articule o que é nordestino em conjunto com o que é geral e difusamente brasileiro ou vagamente americano (FREYRE, 1967, p. 30).

Havia, é claro, primazia da identidade nordestina e dos problemas regionais no centro das preocupações do movimento regionalista. O referente do real nas lembranças presentes no *Manifesto* deriva, em grande parte, da percepção coletiva dos regionalistas, tomando como marco a gravidade da decadência em várias dimensões da vida regional, como a sociedade patriarcal, a cultura mestiça e a economia canavieira, numa palavra, o valor da região para toda a civilização brasileira.

O esquecimento ou a decadência do Nordeste impulsionou a reação de sua elite intelectual, donde Freyre e seus aliados terem formulado uma nova concepção de região. Este conceito de região/regionalidade parecia não admitir conexões com a experiência política da Primeira República. As transformações na estrutura político-social brasileira, levadas a efeito pela Revolução de 1930, exigiu dos regionalistas a constituição de uma aliança, cujo objetivo era pensar outra proposta de identidade e integração nacional. Eles a lançaram como a condição básica para a unidade nacional, por isso ela foi implementada de maneira autoritária pelo “alto”.

Se se prestar mais atenção na presença da realidade ou sistema social na narrativa do *Manifesto*, percebe-se a íntima relação entre o processo de decadência nordestina e a agenda política de Freyre, que vinha sendo pensada desde os anos 20. O referente do real no discurso narrativo estabelece o reajustamento das disparidades regionais e a permanência do patriarcado rural como interesses regionalistas básicos. Interesses que surgem na narrativa compatibilizados com a concepção moderna de região, regionalidade e integração nacional.

Freyre levanta a tese no *Manifesto* de que seria necessária toda uma reorganização política do país se se quisesse o fim das desigualdades.

Essa desorganização constante [da nação] parece resultar principalmente do fato de que as regiões vêm sendo esquecidas pelos estadistas e legisladores brasileiros, uns preocupados com os “direitos dos Estados”, outros, com as

“necessidades de união nacional”, quando a preocupação máxima de todos deveria ser a de articulação interregional. Pois de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias. Regiões naturais a que se sobrepuseram regiões sociais. De modo que sendo esta a sua configuração, o que se impõe aos estadistas e legisladores nacionais é pensarem e agirem interregionalmente. É lembrarem-se sempre que governam regiões e de que legislam para regiões interdependentes, cuja realidade não deve ser esquecida nunca pelas ficções necessárias, dentro dos seus limites, de “União” e de “Estado”. O conjunto de regiões é que forma verdadeiramente o Brasil. (FREYRE, 1967, p. 32)

Nos anos 1950, em plena expansão da modernização industrial, dada a racionalização taylorista da força de trabalho, primeiro nas cidades, depois no campo, este processo servira de substrato à fomentação do debate sociológico da época, isto é, ele impulsionara a crítica entre os sociólogos. Eles, especialmente os acadêmicos, debatiam a questão da desigualdade entre as classes sociais, a superação do atraso, a constituição da tecnocracia moderna, o racismo contra negros nas cidades, etc. No discurso histórico do *Manifesto*, há um diálogo crítico estabelecido com o processo de modernização, feito pela perspectiva da continuidade do patriarcalismo.

Além da incorporação indiscriminada de modelos exógenos para a organização da sociedade brasileira, Freyre criticou a tendência do enfraquecimento da tradição patriarcal, que vinha ocorrendo velozmente desde o Império graças à mentalidade progressista das elites. Esta mentalidade de adesão ao progresso global, dizia o sociólogo, era a causa das crises na história nacional, isto é, no sistema de equilíbrio de antagonismos. Só estaria abalada a estrutura de dominação da classe trabalhadora rural, composta por negros, mulatos e caboclos, e diminuída a ação de sua classe dominante, proprietária dos meios de produção agrários, porque havia outra força antagonista desta ordem: a burguesia industrial. O desequilíbrio nas relações de classe nas lavouras de cana-de-açúcar do Nordeste seria uma evidência da crise histórica da ordem em que havia equilíbrio e interpenetrações sociais saudáveis, edificantes dos valores de civilização. Ao contrário, a eclosão de conflitos entre trabalhadores e produtores rurais seria uma consequência negativa da industrialização. Esta transformação seria destruidora da civilização por massificá-la, torná-la outra coisa, menos uma civilização, que é entendida por Freyre pela universalidade da cultura brasileira. Dito de outra forma: uma sociedade em que haja possibilidades de contatos e mistura entre

segmentos sociais. A perda histórica, gradual, deste modelo nos permite ver o significado do real que compôs o discurso histórico do *Manifesto regionalista*, justamente a sociedade patriarcal e sua história.

O conservadorismo do sociólogo emana nas páginas do *Manifesto*. Além de lançar as ideias originais de seu movimento, o autor, escrevendo *a posteriori*, refletiu sobre a perspectiva presente em seu longo trabalho de interpretação nacional, realizado desde 1926. Intervindo no problema da instabilidade da ordem social, o conservador Freyre valorizava uma dimensão da vida nacional nada conservadora: as expressões culturais do hibridismo. Neste sentido, produz uma representação estético-literária no *Manifesto*, na qual, a despeito da forma modernista de narração, o conteúdo tradicionalista restabelece a lembrança, a recriação de tempos longínquos, marcados pela dominação social e econômica de Pernambuco canavieiro.

Os usos do imaginário no discurso regionalista também estão associados ao conceito de região. O imaginário – atado às lembranças do autor que, escrevendo em 1952, referia-se a um momento quase trinta anos atrás – foi o método para se estabelecer uma identidade cultural centrada na visão de mundo patriarcal. Apoiado no imaginário de Freyre, o discurso regionalista termina por generalizar um modelo de identidade regional, cujo conteúdo simbólico claramente possuía inspiração tradicionalista. Privilegiou-se aqui a perspectiva da vivência comunitária, de forma interregional, como o *locus* da história, da experiência humana, marcada pelo ritmo da tradição e permanência da civilização patriarcal.

O historiador Durval Júnior (2001) argumenta que o imaginário regionalista tem força e induz a crença de que a existência em comunidade, conciliando o homem ao tempo e espaço compatíveis com as tradições regionais, teria o poder de aprofundar o sentimento de pertença do indivíduo à sua nação. Conferindo laços sentimentais, o viver regional vincularia o homem ao seu meio social de origem, seja rural ou urbano, e estimularia certa reciprocidade nas práticas culturais. Além disto, no regionalismo absorvente haveria discursos ideológicos definidores da identidade social como lugar de radicação da memória e tradições derivadas do ruralismo. A vida social, nestas condições, fortaleceria a identidade nacional e a cultura histórica do povo. O regionalismo agiria, portanto, como fator de integração da população ao Estado nacional.

A moralização da realidade, nos termos de H. White, é um suposto básico do discurso regionalista. O referente do imaginário, subjetivo e parcial, como todo imaginário, sustenta um modelo identitário para o país, no qual está implícito determinados valores de civilização. Com efeito, o ideário regionalista foi composto por uma visão específica acerca do passado, de suas memórias, experiências, práticas, etc. A interpretação subjetiva da realidade histórico-social, em transformação no presente, é o trabalho historiográfico de Freyre. Pela força dos argumentos e do convencimento retórico, sua interpretação busca solucionar a crise do “regime de economia patriarcal nos trópicos”, em seus próprios termos (FREYRE, 1967).

Um dos pilares desta civilização em crise recordados pelo sociólogo é as relações entre o homem e a mulher, definidas por seus papéis sociais mais que qualquer outra coisa. A tradição ensina que às mulheres cabem as atividades domésticas, que possuiriam valor em si mesmas, ao passo que aos homens caberia a ação sem limites no espaço público, desde que não se confunda com a atuação feminina. Esta hierarquia de gênero é vista como algo natural, isto é, intrínseca à estrutura da civilização. Fariam parte mesmo da cultura brasileira as atividades simbólicas e materiais das mulheres estarem centradas nas necessidades privadas. Mais que isto: a tradição cultural seria um valor em si mesmo, posto que funcional para toda a sociedade.

Os regionalistas, apostando na retomada dos valores ditos autenticamente tradicionais, formularam argumentos a favor da positividade da dominação masculina e de outras hierarquias sociais, mesmo tendo sido criticadas pelos modernistas. Daí é possível perceber, novamente, a centralidade das regiões no discurso regionalista. Ou seja, elas constituem o fundamento teórico por meio do qual Freyre pensou e imaginou a civilização brasileira. Vê-se em seu argumento:

É claro que a época já não permite os bolos de outrora, com dúzias e dúzias de ovos. Mas a arte da mulher de hoje estaria na adaptação das tradições da doçaria ou da cozinha patriarcal às atuais condições de vida e de economia doméstica. Nunca em repudiar tradições tão preciosas para substituí-las por comidas incaracterísticas de conserva e de lata, como as que já impediram nas casas das cidades e começaram a dominar nas do interior [...] Toda essa tradição está em declínio ou, pelo menos, em crise no Nordeste. E uma cozinha em crise significa uma civilização inteira em perigo: o perigo de descaracterizar-se. As novas gerações de moças já não sabem, entre nós, a não ser a gente mais modesta, fazer um doce ou guisado tradicional e

regional. Já não têm gosto nem tempo para ler os velhos livros de receitas de família. Quando a verdade é que, depois dos livros de missa, são os livros de receitas de doces e de guisados os que devem receber das mulheres leitura mais atenta. O senso de devoção e o de obrigação devem completar-se nas mulheres do Brasil, tornando-se as boas cristãs e, ao mesmo tempo, boas quituteiras, para assim criarem melhor os filhos e concorrerem para a felicidade nacional. Não há povo feliz quando às suas mulheres falta a arte culinária. É uma falta quase tão grave como a da fé religiosa (FREYRE, 1967, p. 60).

Procurou-se mostrar neste texto que a subjetividade é parte fundamental da narrativa do *Manifesto regionalista*. Freyre estava interessado na reabilitação dos valores civilizacionais de família, cultura, tradição, raça, etc., daí ter realçado a história da sociedade patriarcal não só em sua análise histórico-sociológica, quanto em sua própria memória pessoal sobre a formação do regionalismo nordestino. Era um conservador por isto? O interesse do intelectual resultara da reação aos projetos de modernização industrial do Brasil, pois levariam a efeito, em sua visão, a ocidentalização dos costumes, sociabilidades, sensibilidades, valores e do comportamento do homem como um todo, provendo seu pensamento com o máximo de racionalismo e tecnicismo.

No século XX e doravante, dizia Freyre, a força social da industrialização não deveria ser maior que a da tradição. A combinação entre ambos os mundos era um imperativo histórico, uma necessidade de atualização. No entanto, o peso das tradições civilizacionais, oriundas mais do mundo oriental que ocidental – especialmente as existentes na Península Ibérica e sua remota e vigorosa cultura moçárabe –, deveria ser superior ao da modernização industrial. Na narrativa do sociólogo, estava em jogo a crise do equilíbrio de antagonismos em todo o país, que crescia na década de 1950, os anos dourados do desenvolvimentismo. No discurso histórico subjacente ao *Manifesto*, encontra-se o embate entre o passado, como história, memória e nostalgia, e o futuro, que, na visão de Freyre, será cheio de rupturas e incertezas.

Referências

- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.
- FREYRE, Gilberto. Aspectos de um século de transição no Nordeste do Brasil. In: _____. *Região e tradição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941 (Documentos Brasileiros, 29).
- _____. *Manifesto regionalista*. 4ª ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1967.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2006.
- JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2ª ed. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- LACERDA, Sônia. História, narrativa e imaginação histórica. In: SWAIN, Tânia Navarro (Org.). *História no plural*. Brasília: Ed. UnB, 1994.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.
- LARRETA, Enrique Rodríguez; GIUCCI, Guillermo. *Gilberto Freyre, uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro (1900-1936)*. Tradução de Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- MANNHEIM, Karl. O pensamento conservador. In: MARTINS, José de Souza (Org.). *Introdução crítica à sociologia rural*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- MESQUITA, Gustavo. *Gilberto Freyre e o Estado Novo: região, nação e modernidade*. Curitiba: Prismas, 2015.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain Fañçois [et al.]. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.
- WHITE, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.



ESTÉTICAS E PERFORMANCES “ODARA” NA CULTURA DOS ORIXÁS

Paulo Petronilio

Doutor pela UFRGS. Professor Adjunto II de Filosofia da
Universidade de Brasília/FUP. Professor permanente do
Programa de Pós-graduação em Performances
Culturais/EMAC/ppetronilio@uol.com.br.



**Candomblé.
Cultura.
Estética.
Performance.**

RESUMO: Propõe-se este artigo pensar e problematizar a estética e a performance na cultura dos orixás do candomblé, religião de modalidade africana que se formou e se consolidou no Brasil no final do século XIX. Entendo por performance “odara” o desenho da beleza que designa o que é bom, belo e bonito. Isso faz parte do *ethos* e da visão de mundo do povo do santo. Enfeitar e vestir, montar e desmontar o santo são móveis que fazem parte da dramaturgia dos orixás, da vida e do cotidiano nos terreiros. Cultura e estética formam uma trança inseparável no complexo yorubá. A performance aqui não é pensada apenas pelo viés da dança que os deuses e os homens dramatizam nos terreiros. Mais que isso: a performance desenha e contorna a complexidade da cultura afro-brasileira enquanto roupas (axós) e enquanto fios de contas (ilequês). Vestir no candomblé faz parte de uma cosmovisão que assinala a hierarquia, desenha as identidades e revela o pluralismo pessoal. A performance é “odara” por que estar bonito é condição de possibilidade para que a estética se legitime como modo de ser do povo do santo.

AESTHETIC AND PERFORMANCES “ODARA” THE CULTURE OF ORIXÁS

**Candomblé.
Culture.
Aesthetics.
Performance.**

ABSTRACT: It is proposed that this article thinking and questioning aesthetics and performance in culture deities of Candomblé, the African form of religion that formed and consolidated in Brazil in the late nineteenth century. Understand why performance "odara" the design of the beauty that designates what is good, beautiful and beautiful. This is part of the ethos and worldview of the holy people. Adorn and dress, assemble and disassemble the saint are mobiles that are part of the drama of deities, life and everyday life in the yards. Culture and aesthetic form an inseparable braid in Yoruba complex. The performance here is not meant only for dance bias that gods and men dramatize in the yards. More than that, the performance draws and circumvents the complexity of african-Brazilian culture as clothing (Axós) and as strings of beads (ilequês). Dressing in Candomblé is part of a worldview that marks the hierarchy, draws identities and reveal personal pluralism. The performance is "odara" why being beautiful is possible condition so that the aesthetic is legitimate as a way of being of the holy people.



Envio: 02/08/2015 ♦ Aceite: 14/11/2015

Abrindo caminhos...

Este artigo é fruto de uma discussão realizada em minha Tese de Doutorado, defendida em julho de 2009, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, sobre a estética do Candomblé. O estudo realizado faz parte de um Terreiro de Candomblé, o *Ilê Axé Oyá Gbembale* da Ialorixá Jane de Omolu, em Aparecida de Goiânia, no Estado de Goiás. Foi uma pesquisa /participante, onde, a partir das minhas vivências no cotidiano do Terreiro, pude visualizar a estética e a performance que povoa a vida do Povo- do- Santo. Embora a pesquisa tenha sido o relato da minha experiência e da longa convivência nos Terreiros de Candomblé em Goiás, que é nada mais que quinze anos fazendo parte como adepto, portanto, “de dentro”, o Candomblé passou a se evidenciar epistemologicamente e se transformar em “objeto” de conhecimento no momento em que comecei o doutoramento em 2005. Desse modo, a Pesquisa de Campo foi realizada no período de 2005 a 2009, onde, através de relatos dos “sujeitos” envolvidos no cenário dos Orixás, um intenso esforço de distanciamento, descrição “densa”, etnográfica e pedagógica do Terreiro, pude fazer uma leitura interpretativa como “nativo” e deixar o Terreiro mostrar sua própria voz.

Tal estudo então, se desenhou como uma espécie de “filosofia nativa” a partir de um esforço intelectual de manter um diálogo nessa encruzilhada do imaginário filosófico e antropológico que se formou na minha travessia entre o Terreiro e a Academia. O que me parecia até então uma empreitada impossível de um olhar “de dentro” escrever nos moldes da Academia, me pareceu um despertar necessário para que as vozes de dentro se fortaleçam e tenham espaço legitimado no meio acadêmico, pois como pretendeu Geertz, “(Por definição somente um “nativo” faz a interpretação de primeira mão: é a *sua* cultura)” (GEERTZ, 1989, p.11). Portanto, se por séculos as vozes de “fora” estranhos ao campo vêm falando do “Outro”, é necessário que agora esse “Outro” fale por si, mostre sua voz, sua cultura, seu sentimento de pertença e orgulho por fazer parte de uma comunidade, de uma Nação. O “de dentro” tem uma performance que, junto ao distanciamento, à crítica, análise, sensibilidade, capacidade de observação e interpretação e à criatividade pode resultar numa performance “odara”, que reinvente a sua própria cultura e dialogue com a academia. A etnografia pode ser pensada como uma arte “odara” e criativa.

Foi nesse caminhar que fui criando a minha paisagem afro e, com isso, comecei a fazer da minha experiência/envolvimento e iniciação pedagógica-religiosa propriamente dita, um cenário fecundo de discussões que colocam em jogo várias condições para se fazer ciência como a ética, o desprendimento, o olhar diante do campo, o que se vê, o que se registra e tudo vai mudar o rumo da pesquisa dependendo de *quem* de fato está narrando o vivido e *como* o vivido é narrado. Foram essas encruzilhadas do imaginário que fui enfrentando e enfrento a cada dia entre o Terreiro e a Academia. Entre piscadelas e tiques nervosos, busco o Outro e cada vez reconheço a mim mesmo ou, buscando a mim mesmo, mais estranho o Outro, que no fundo, sou eu mesmo com as minhas múltiplas performances e olhares.

Para percorrer essa complexa travessia estética tenho em mãos o desafio de colocar em miúdos a cultura e a estética a partir da performance do candomblé, o que eu chamo aqui de Performance “odara”. Para tentar dar conta desse complexo tentarei mostrar, a priori que Candomblé e Umbanda têm suas semelhanças e suas marcantes diferenças. Cada uma tem suas filosofias e suas próprias performances. São culturas afro-brasileiras, mas cada uma tem suas particularidades, singularidades éticas e estéticas. Tais singularidades variam de terreiro para terreiro e de nação para nação. Os códigos e os signos que cada terreiro emite fazem parte de uma Filosofia e de uma etiqueta que o desenha, dá fisionomia e contorno ao mesmo tempo a essa cultura. Existe uma estética “odara” nas roupas e nos ornamentos, pois vestir e se enfeitar é condição de possibilidade para se mostrar o brilho e a complexidade estética do candomblé. Roupas é performance na medida em que saber vestir bem um santo é uma arte que implica dominar os códigos, o mito e a etiqueta de cada terreiro e de cada Nação. Desse modo, os axós (roupas) e ilequês (fios de conta) fazem parte do *ethos* e visão de mundo do povo yorubá. Em outras palavras, é no cotidiano que essa estética “odara” se materializa, instaura sua “ontologia” e se legitima. E que Exu, chefe dos caminhos e (des) caminhos nos lance em novas encruzilhadas estéticas.

1. O Candomblé e a Umbanda como culturas afro-brasileiras

O Candomblé é uma religião de origem africana que se formou e se consolidou no Brasil no final do século XIX. Chamou e chama a atenção, até hoje, de vários estudiosos dentro

e fora do Brasil por sua riqueza e complexidade de símbolos e signos que fazem parte do imaginário afro dos Terreiros de Candomblé que. A chamada Bahia de todos os santos se transformou em um potente palco dos Orixás e fonte de inspiração para os primeiros estudos afro-religiosos que, desde *O Candomblé da Bahia* de Roger Bastide, às ricas imagens do fotógrafo Pierre Verger não param de suscitar indagações. Mas, hoje em dia, o Candomblé se propagou em todo território nacional. Dessa propagação, resultou o surgimento de várias Nações e ritos como o rito jeje-nagô que abrange a Nação Keto que hoje, na Bahia, passou a pertencer às “casas” mais tradicionais como o Engenho Velho, Gantois, Axé Opô Afonjá e outros. Em Goiás, evidentemente, essa tradição foi se fazendo desde a chegada do já falecido Pai João de Abuke de Oxosse, de onde vários Terreiros tiveram origem e deram continuidade à Nação Keto, a mais difundida no Brasil. Outros Terreiros foram se impondo no solo goiano como o “Axé Oxumarê”, de matriz baiana, cujo pioneiro foi Djair de Logunedé, hoje, com “Casa” aberta em Águas Lindas, nas proximidades do Distrito Federal. O Terreiro de Pai Kênio de Oxalá, Pai Ênio de Oxum, Pai Raimundo de Oyá, Mãe Lurdes de Iansã, “Lurdão”, Mãe Luiza de Oxum e, evidentemente, O Ilê de Mãe Jane de Omolu, que são os Terreiros mais conhecidos e difundidos na capital goiana.

Para tentarmos fazer um contorno epistemológico e mostrar as principais diferenças e semelhanças entre o Candomblé e a Umbanda, precisamos perguntar o que compreendemos por cultura. Clifford Geertz, ao abordar a cultura como um texto, nos faz perceber que a mesma é recheada de signos complexos e que nosso papel é ler, decifrar, interpretar a cultura do “Outro”, pois como ele mesmo diz, “o conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, essencialmente semiótico (GEERTZ, 1989, p. 4). Assim, para o autor de *A Interpretação das Culturas*, o sentimento e o significado não se separam dessa tentativa de construir uma descrição densa da realidade que ele convencionou definir o espírito etnográfico. É para esse olhar que sou arrastado quando transporto-me a todo instante a essa tentativa de ler e decifrar a cosmologia Yorubá, pois

Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamentos modelados (GEERTZ, 1989, p. 7).

No entanto, Geertz, ao apontar a etnografia como uma descrição densa, nos faz compreender a necessidade de fazermos uma leitura interpretativa do mundo, enfrentando os “tiques nervosos” e as “piscadelas” que ele nos emite. Destarte, é uma travessia difícil mostrar as diferenças entre a Umbanda e o Candomblé. Embora sejam de mesma origem africana, têm suas diferenças e semelhanças. Existe muito que as une e muito que as separa. Não ousarei aqui fazer tais distinções uma vez que merecem um estudo aprofundado sobre cada uma. Podemos ter como ponto de partida os célebres estudos do clássico Renato Ortiz (1999) em *A Morte Branca do Feiticeiro Negro: Umbanda e Sociedade Brasileira*. Para Ortiz, a compreensão da Umbanda está relacionada a um duplo movimento que são o embranquecimento das tradições afro-brasileiras e ao empretecimento de certas práticas espíritas e kardecistas. Para ele, no entanto, o nascimento da religião umbandista deve ser compreendido neste movimento de transformação global da sociedade. No entanto, a Umbanda não é uma religião do tipo messiânico, que tem uma origem bem determinada na pessoa do messias, pelo contrário, ela é fruto das mudanças sociais que se efetuam numa direção determinada. Dentro de todo esse cosmo religioso, a religião umbandista fundamenta-se no culto dos espíritos e é pela manifestação destes, no corpo do adepto, que ela funciona e faz viver suas divindades; através do transe, realiza-se, assim, a passagem entre o mundo sagrado dos deuses e o mundo profano dos homens.

Na Umbanda existe a chamada “teoria das linhas” que se transfigura e se desdobra em linha de caboclos, pretos velhos e outros espíritos. No Candomblé a complexidade continua, pois tudo que se faz é para o Santo. São os Orixás resumidos hoje em dezesseis. Cada filho é “regido” por um Orixá. Assim, a cabeça é “feita” para o Santo de Cabeça. Tudo se volta para o *Ori*, a cabeça. A pessoa somente entra em transe no seu Orixá, enquanto na Umbanda, um médium pode receber várias entidades. O Candomblé se divide em Nações. Em algumas Nações, a pessoa pode “receber” mais de um santo, mas em outras, jamais isso pode ocorrer. Nesses, esse ato é visto por muitos como “erro”, pois cada um tem apenas um Orixá e somente ele pode manifestar no filho. Existem aqueles que têm a cabeça complexa por carregar um santo de herança de algum ancestral. Nesse caso, o próprio Orixá pede para rodar na cabeça do filho, ou seja, incorporar exigindo tudo que lhe é de direito. Esse Orixá passa a ser também

o dono do *Ori* da pessoa até os últimos dias de sua vida. É preciso cuidar desse Orixá de herança como se fosse seu próprio Orixá, amando-o e fazendo todas as suas obrigações.

Em Vagner Gonçalves da Silva, em seu livro *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*, a “Umbanda é uma religião à moda brasileira” (SILVA, 2005, p.99). Para ele, a Umbanda teve sua origem por volta das décadas de 1920 e 1930, havendo, inicialmente uma “mistura” para que ela fosse legitimamente aceita. Suas origens remontam ao culto às entidades africanas, aos caboclos, aos santos do catolicismo popular, tendo fortes influências do kardecismo. Desse modo, a Umbanda e o Candomblé, apesar de se diferenciarem em vários aspectos, ambas têm muitas semelhanças. Em alguns pontos, parece confundirmos, mas quem anda de Terreiro em Terreiro, observa os cultos e tem uma sensibilidade apurada, de imediato consegue perceber que são paisagens religiosas bem diferentes. Mas, no fundo o Candomblé e a Umbanda têm suas particularidades, suas singularidades estéticas e éticas. Não podemos, com isso, esquecer que tanto o Candomblé quanto a Umbanda possuem fortes capacidades de emitir signos espirituais bem diferentes. São aprendizagens que se diferem em suas riquezas e variedades de cultos e ritos de passagens nas quais, devemos tomar cuidados em aproximá-los. É possível, contudo, reforçarmos a ideia de que existem continuidades e descontinuidades, ou melhor, rupturas e continuidades que povoam os Terreiros de Candomblé em relação à Umbanda. A Umbanda tem sua ética e sua estética própria.

O Candomblé, apesar de possuir rupturas com a Umbanda, é possível percebermos fortes traços de continuidades que se dão, não necessariamente, nas formas de culto, mas na maneira como os umbandistas preservam a força dos Orixás. Iemanjá é um dos orixás mais populares da Umbanda (Cf.SILVA, 2005). É uma entidade que tem seus desdobramentos “sereia”, “mãe d’água”, “povo d’água”, e o que povoa a comunidade umbandista é a força política e pedagógica das Linhas. A “Linha das águas”. “Algumas dessas linhas são: Linha de Oxalá, Linha de Iemanjá, Linha de Xangô, Linha de Ogum, Linha de Oxóssi, Linha das crianças e Linha dos Pretos Velhos” (SILVA, 2005, p. 221). Assim, a codificação umbandista nos mostra que há uma forte permanência dos deuses ou Orixás que são cultuados no Candomblé, pois todos esses orixás fazem parte do panteão do Candomblé com outros desdobramentos que nas religiões de matrizes africanas, especificamente a Nação keto, chamam de “qualidades do

santo”. Uma vez descoberto, através dos búzios, quem é o Orixá da pessoa, os Pais e Filhos de Santo tentam buscar compreender qual a qualidade do Orixá. Existe aí uma dimensão complexa na medida em que cada qualidade vai determinar a forma de culto, a dança de cada Orixá e, acima de tudo, a estrutura individualizada do Ori. A “qualidade” do santo é a identidade mítica e mística mais próxima dos Filhos-de- Santo.

Os Terreiros, dentro de seus aspectos éticos, estéticos e pedagógicos também mudam constantemente, pois as formas de culto, os hábitos e as danças dos deuses desenham e contornam esteticamente o imaginário vivido e experimentado pelo Povo-do-Santo. É comum, por exemplo, ouvirmos Pais- de- Santo dizerem: “não se faz Filho de Santo como antigamente”. Ora, tanto o Candomblé quanto a Umbanda é um panteão em mudança. Se uma carrega ou não continuidade da outra, isso pouco importa. Importa, sim, essa dimensão pedagógica de cada uma. De qualquer maneira, “a passagem de um adepto da Umbanda para o Candomblé pode se dar por muitas razões, motivos pessoais, circunstâncias”. (PRANDI, 1991, p. 77), pois, às vezes, o Filho-de-santo está insatisfeito com a Casa de Santo, pela sua organização ou a “falta de axé” do Pai de Santo em não conseguiu mais resolver seus problemas espirituais e pessoais, pois muitos buscam no Candomblé uma estabilidade financeira, familiar ou amorosa. Enfim, o Terreiro não deixa de ser um espaço de insatisfação, buscas, frustrações, encantamentos, desencantamentos e contradições. Desse modo, tanto o Candomblé quanto a Umbanda são espaços religiosos marcados pela busca da harmonia, da paz, “odara”. São, enfim, caminhos da devoção brasileira. Desse modo, pode-se compreender que o Candomblé carrega traços da Umbanda e, com isso, se desenha como uma religião híbrida, onde o Mito, a construção da pessoa e as performances se entrelaçam nessa estética afro,” odara” que é o complexo Yorubá.

2. Estética “Odara” das roupas (axós)

A performance do candomblé não é apenas um acontecimento dançante. Roupas são, a um só tempo, cultura e performance. Os deuses, assim como os humanos, vestem, se enfeitam e têm beleza “odara”. A roupa marca uma hierarquia, desenha o Orixá da pessoa e mostra a cor local da cultura, seu emblema, sua etiqueta e seu contorno estético. A roupa é testemunha da identidade e da identificação do povo do santo. Marca, com isso, a posição hierárquica que os adeptos ocupam.



Roupa de gala de Babalorixá ou Pai de santo.
Foto: Paulo Petronilio. Data: 10/08/2008.

A roupa performatiza e dramatiza a visão de mundo do povo do santo. Candomblé é sinônimo de poder.

De *Abiã* até o mais alto grau da hierarquia, existe uma grande variedade de roupas que compõe todo cenário afro-estético. Além do enxoval, é necessário que seja feita a roupa e os paramentos do Orixá. Deve ser feita uma roupa branca para a “primeira saída”, em homenagem a Oxalá, na “segunda saída”, uma roupa estampada, pois é o momento do *orunkó* (a hora em que o Orixá dá o seu nome) e a terceira roupa de gala é o momento em que o Orixá vem trazendo sua “corte” para dançar. Essa terceira roupa é mais luxuosa, mais pomposa.

O Pano-da-Costa é uma peça usada pelas Mães de Santo por cima do *camisú*, acima dos seios. Uma mulher não pode entrar no Terreiro sem o “pano-da-costa”. Existe o bordado de *rechilieu* que marca toda ostentação e requinte dos mais velhos. É o bordado que pode ser usado pelos Orixás ou pelos Pais de Santo. Geralmente os Filhos de Santo recém iniciados não usam, pois é um bordado muito especial, caro e, portanto, faz parte da realeza hierárquica do Candomblé. Existem aqueles comentários maldosos do tipo “essa iaô acabou de nascer e já está de *rechilieu*” ou até mesmo se em uma “saída de iaô”, a mesma resolver “vestir” sua lemanjá de renda gripi e houve quem comentasse “se ela coloca gripi em lemanjá hoje, imagina o que ela vai colocar quando completar sete anos?” Ou seja, a roupa, se não usada no tempo certo, na idade certa, é motivo de fofoca. As pessoas “xoxam”, defamam. O Povo do Santo quer sempre encontrar uma forma de falar alguma coisa. Assim, a fofoca ganha uma dimensão ética que se constrói no estar - junto. Se a roupa está bem engomada e bem

passada, se o Santo sai com uma renda rasgada, tudo é motivo de falação. Assim, a confecção das roupas e adereços no Candomblé ganha dimensão estética, pois, como lembrou Vagner Gonçalves:

Atualmente a arte de produzir essa vestimenta que envolve a tecelagem e o bordado, aplicação de rendas e outros acabamentos e um conjunto de técnicas manuais de amarração de torços e execução de laços têm sido preservados nos terreiros, como legado de um importante conhecimento artístico religioso (SILVA, 2008, p. 101).

No entanto, da tecelagem à costura até a aplicação de rendas, é todo um processo estético que ornamenta e dá visibilidade e beleza ao Povo do Santo. Saber amarrar bem o torço na cabeça e colocar um pano da costa são técnicas que poucos conseguem fazer bem. E todos querem ficar bonitos para a “festa”. Por isso é comum nos Terreiros de Candomblé, quando as baianas então se vestindo, pedir a ajuda de outras pessoas, geralmente os *adés* (homossexuais) que têm muito bom gosto para vestir as pessoas e os Orixás. É válido ressaltar que boa parte dos Pais de Santo são homossexuais e muitos comentam que são os Candomblés mais bonitos, pois o gay, no sentido forte da palavra, é o “alegre”, é aquele que traz o brilho e alegria para o Terreiro, caprichando na decoração, usando a inteligência artística para arrumar os laços e caprichar no visual até mesmo das mulheres. Tentando dar uma explicação para a presença da homossexualidade no Candomblé, nos diz Raimundo de Oyá:

O Candomblé é uma religião que não tem nenhum tipo de preconceito. O *adé* se sente valorizado porque ele é criativo, inteligente, trabalhador e com isso acaba sendo uma pessoa útil. Um Candomblé sem *adé* é impossível. Ele contribui na confecção de um adereço de um orixá, na decoração de uma festa de santo. (Pai Raimundo de Oyá. Entrevista dada dia 02/11/2008).

No entanto, torna-se impossível o Candomblé sem *adé* porque são eles que levam o brilho para o mundo dos deuses. A cada dia que passa os *adés* estão ocupando o posto nos Terreiros. Muitos deles chegam a depender apenas do Candomblé, ora jogando búzios para

os clientes, ora, cuidando dos Filhos de Santo. Assim, o Povo do Santo reconhece a importância dos *adés* na construção da beleza “odara” nos Terreiros.

São poucas as pessoas que conseguem colocar bem um *ojá* ou um torço na cabeça ou até mesmo fazer um bonito laço nos Orixás. É esse legado de um conhecimento artístico religioso que Vagner Gonçalves nos fala, pois o Povo do Santo tem um tom artístico seja na maneira de decorar o Terreiro, seja ao arrumar um laço do atabaque ou pano da costa de um Orixá que, às vezes, quando está dançando, cai do corpo do Filho de Santo. Dito de outro modo, o universo estético dos deuses, se dá nesse momento marcado pela variedade das roupas e dos adereços que compõem o cenário dos Orixás.

Ora, o Candomblé, como uma religião genuinamente visual e artisticamente portadora da beleza “odara”, revela-se o belo na vestimenta. O valor dos bordados, a riqueza dos detalhes, forma todo um conjunto artisticamente e artesanalmente elaborado pelo Povo do Santo, pois o desenho das roupas (axós) revela toda uma história e uma geografia dos deuses. Somente os Pais de Santo e ebômis, àqueles que atingiram certa senioridade no Candomblé, podem usar as roupas mais pomposas. “É o luxo do Candomblé” e o rechilieu se transformou em um forte código visual, estético e de comunicação nos Terreiros. Daí pode-se perceber que o Povo do Santo é um povo de aparência, de luxo. “Quem me deu esse dom foi oxum” porque ela é a deusa da beleza, da riqueza, do luxo, do requinte, do ouro, da vaidade. Os deuses, assim como os homens, gostam de aparecer, gostam do brilho. É esse brilho a tônica vital que contorna e retorna a vida do Povo do Santo. A roupa ganha uma dimensão estética na medida em que faz um desenho da cultura e do Povo do Santo. Em outras palavras, roupa (axó) no Candomblé não é apenas um pano para se cobrir o corpo. É mais que isso. É emblema. É linguagem. É comunicação. É socialidade. É arte. É identidade. É identificação. É saber. É brilho. É poder. É unidade. É multiplicidade. É o contorno afro que revela a multiplicidade do Povo Brasileiro no Terreiro. Por tratar dessa complexidade, merece um contorno mais etnográfico, uma “descrição densa” e cuidadosa dos axós. Essa será nossa próxima jornada.

3. Roupas é performance e cultura: a arte de “vestir” o santo

A cultura dos Orixás se desenha pela complexidade e o sentido do vestir. A expressão “vestir



Pano-da-costa de rechilieu. Foto: Paulo Petronilio. Data: 10/08/2008

o santo” significa dar a ele uma estética e uma identidade após “aprontá-lo” para a festa, o “rum” dos orixás. A moda no candomblé é algo extremamente complexo, aporético. A parte visual no Candomblé tem um

valioso efeito estético, ético e político. As roupas possuem suas divisões e fazem parte da hierarquia religiosa. Quando o noviço “recolhe” para iniciar, ele deve se preocupar em preparar seu enxoval que vai da “roupa de ração” (roupa usada no dia-a-dia do Terreiro) até o traje de gala, a chamada roupa da “saída de santo”. A roupa de ração é composta por um calção e um camisú feito de algodão ou nailón. Esse traje faz parte do dia a dia dos iniciados no Candomblé. Geralmente essas roupas são costuradas pelos próprios Filhos e Pais de Santo que medem e fazem no cumprimento. O *axó* (roupa) masculino é composto pela calça e pela camisa que geralmente ganha um detalhe de renda. O *axó* feminino é composto de saia, camisú ou blusa crioula, um *ojá* na cabeça, uma calça por baixo da saia e um pano-da-Costa⁸. A ração é uma roupa feita para “bater no dia-a-dia”, onde os Filhos de Santo trabalham no Terreiro depenando as aves que foram sacrificadas, limpando o chão e os afazeres da “Casa” em dia de festa ou não. Todo *laô* bem educado e, portanto, obediente à hierarquia religiosa, deve levar sua roupa de ração para o Terreiro e, imediatamente deve tomar o banho de asseio seguido do banho de ervas e vestir seu traje para pedir bênção e cumprimentar os mais velhos. Geralmente as roupas ficam muito sujas, pois o trabalho é intenso e pode ir desde a ida ao mato para pegar ervas, até o sangue dos animais que são sacrificados nos rituais internos e podem sujar suas roupas. Mas as roupas ganham em toda as suas dimensões um caráter estético, pois depois de tanto trabalho para a esperada “festa” é hora de todos tomarem banho e ficarem bonitos para o *xirê* do santo. As baianas colocam suas intermináveis anáguas que são engomadas geralmente com maizena e lavadas com anil para intensificar o tom da

⁸ Cf. a noção de pano-da-Costa em Lody. Pano da costa é símbolo da possessão do orixá e do poder sócio-religioso. In: *O Povo do Santo: religião, história e cultura dos Orixás, Voduns, inquices e caboclos*, 1995, p.222.

brancura e depois são bem passadas. E são dias e até mesmo semanas para passar tanta roupa, tanto traje de baiana e as roupas dos Orixás que devem ser impecáveis para a famosa “saída de santo”, pois qualquer vacilo na roupa mal passada, mal engomada ou mal lavada, será motivo de briga dos Pais de Santo para proteger sua “Casa” da difamação dos que vêm de fora prestigiar a festa. E o Povo do Santo fala mesmo. Na hora da “Festa” o comentário corre, pois sempre há espaço para falar de quem estava bem ou mal vestido, quem dançava bem ou mal. A brancura da roupa é uma exigência do Povo do Santo, pois a roupa que será vestida no Orixá é preciso que esteja tudo *Odara*, até mesmo para evitar a falação ou a “xoxação” daqueles que vêm de outros terreiros e que são motivos de levar o nome do Pai de Santo, daquela “Casa” “para a praça”⁹.

No entanto, roupa é poder, performance, demarcação de território hierárquico, ético e estético no Candomblé. Um dia no Candomblé uma *laô* recém iniciada foi chamada atenção pelo seu Pai de Santo porque sua baiana estava mais rodada do que a da Mãe de Santo mais antiga e ela teve que tirar para não levar o nome do Pai de Santo para a praça, pois nada passa despercebido aos olhos do Povo do Santo, principalmente quando se trata da estética do “barracão” ou Terreiro, pois interessa muito quem estava bem ou mal vestido. “Beleza, no sentido propriamente estético, é medida, harmonia, equilíbrio, simetria, ordem, proporção, delimitação. Apolo é o deus da beleza; é o símbolo do mundo considerado como belo e ilusório e, por isso, do mundo da arte.” (Machado, 2006: 208). Dessa forma, o Povo do Santo valoriza o aspecto visual, fazendo da beleza “odara” o *leitmotiv* e o crisol da socialidade.

É muito comum ouvirmos pessoas dizerem no Candomblé que “antigamente se usava chita para o Orixá e hoje as pessoas estão enfeitando muito”. Ora, as “Casas” mais tradicionais criticam muito essa evolução mais moderna das “Casas de Santo”, pois a cada dia que passa as pessoas ficam mais vaidosas e querem colocar todo brilho no Orixá. Mas isso também deve ser encarado como uma manifestação sagrada de fé, pois muitos dizem “se pudesse colocaria ouro no Orixá”. As pessoas falam daqueles que querem aparecer, “dar pinta no salão” e falam dos maus vestidos também. No entanto, o guarda-roupa do Povo do Santo é vastíssimo. Cada “Festa” é uma nova roupa. Repetir roupa para muitos não é um bom sinal. Geralmente a roupa

⁹ “Levar o nome para a praça” quer dizer sair por aí falando mal da “Casa”, dos comportamentos, dos modos de ser e de viver do Terreiro.

muda de acordo com a “Festa”. Existem Pais de Santo que mudam de roupa até três ou quatro vezes nos momentos dos rituais. Esclarece-nos Vagner Gonçalves:

Na composição da indumentária litúrgica do Orixá podemos observar duas categorias de objetos artístico-religiosos. A primeira refere-se à vestimenta propriamente dita do orixá que cobre o corpo do iniciado no momento do transe. A segunda engloba as insígnias e adereços que o orixá carrega na cabeça, pescoço e peito, ombros, pulsos, mãos e pernas. (SILVA, 2008, p. 101).

Ora, as roupas (axós) no Candomblé se configuram dentro de uma clara separação. As roupas que são usadas no Cotidiano pelos adeptos, as que são usadas na Festa do Santo geralmente são bem engomadas e bem passadas, pois é no dia da “Festa” que o Povo do Santo brilha para os Orixás que têm, por sua vez, suas roupas e indumentárias próprias. Em cada Festa de Santo as roupas e suas cores se comunicam diretamente com a energia do Orixá que está sendo reverenciado. Em Festa de *Olubajé* e *Fogueira de Xangô*¹⁰ o Terreiro fica mais colorido, pois as pessoas colocam roupas estampadas e o Terreiro transforma-se em uma verdadeira arte. Nas “Festas” de Oxalá todos vão de branco em homenagem ao Orixá da paz. Os bordados de *rechilieu* são mais caros. Chegam a custar até três mil reais o conjunto todo vazado tanto para os Pais de Santo quanto para os Orixás. Os bordados de *rechilieu* geralmente são roupas de gala que somente os mais velhos no santo podem usar, ficando para os mais novos o tricoline com enfeite de entremeios de rendas e, se o Pai de Santo concordar, pode até colocar um detalhe de *rechilieu*, geralmente um “pano da costa” ou um “camisú”. Toda de *rechilieu* é uma ostentação e fica somente para os Pais de Santo, pois não fica bem em um Terreiro uma recém iniciada sair desfilando um bordado que faz parte da “elite” ou do mais alto grau da hierarquia do Terreiro. A roupa da Mãe de Santo é composta por uma bata, um *camisú*, uma saia, variações de quatro a sete anáguas por baixo, um turbante com duas abas e, é claro, uma sandália, geralmente, de salto alto. O salto é poder no Candomblé. Somente as mais velhas podem usá-lo. As *Ekedes* também se vestem como uma

¹⁰ *Olubajé* é uma “Festa” consagrada a Omolu ou Obaluaê (Deus da terra e das doenças). Geralmente essa “Festa” é feita fora do Terreiro, no chão, em contato direto com a terra, pois a terra é o elemento desse Orixá. A *Fogueira de Xangô* é a “Festa de Xangô.”

Mãe de Santo carregando em seu ombro uma toalha para secar o rosto dos Orixás quando estiverem dançando. A toalha no ombro, é um código emblemático da *Ekede*.

As sandálias de salto para as mulheres e os homens geralmente usam sandálias de couro ou a babuche. Calçar os pés no Candomblé é signo de realeza. Somente os mais velhos podem passear pelos Terreiros calçados. É motivo de falação quando um Pai de Santo ou uma *ekede* dança no Candomblé ou anda pelos Terreiros descalços. Calçar e vestir é poder. É ostentação. É identidade. É possível identificar quem é “de maior” ou não pelos pés. Os recém-iniciados devem dançar no Candomblé e participar de todos os rituais descalços. Assim, o Candomblé aproxima-se da terra, da senzala e do chão, que é o começo de tudo. E foi entregue a Nanã, deusa da lama, da argila, do barro o poder de mostrar que é desse elemento que o homem foi feito. É na hora da “Festa do Santo” que o brilho se revela. A vaidade e a ostentação do Povo do Santo fazem do Candomblé uma religião singular que se desenha como uma religião artisticamente trabalhada seja nos adereços, seja nos enfeites, seja nos laços e até mesmo no salto alto que faz do ser feminino um ser poderoso e belo no Terreiro.

É comum ouvirmos pessoas dizendo “depois de tanto trabalho, é compensador ver os orixás no salão”. Assim, todo esse brilho é para o Orixá. Mesmo cansadas dos afazeres que às vezes demora toda semana, todo cansaço vale a pena na hora da Festa do Santo. Quando eles “baixam”, dançam, se alegram entre os homens, revelam toda alegria por toda organização e beleza “odara” da festa. No entanto, o Orixá é o único móbil que motiva o Povo do Santo. Por isso, muitos adeptos que têm alguma inimizade ou *quizila* com algum Filho de Santo falam “estou fazendo é pelo Orixá e não pelo filho que, às vezes, nem merece. Tem muita gente ingrata no Candomblé”. No entanto, todo comportamento que move o Povo do Santo é o Orixá que é para Pierre Verger, “uma força pura, à se imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles (VERGER, 1981, p.19-grifo do autor). Assim, tudo se liga e religa ao Orixá, que é a força, o Axé, a sustentação imaterial do Terreiro. A roupa também é transmissora de Axé. Por isso a roupa do Orixá não se deve confundir com as roupas dos Filhos de Santo usarem no cotidiano. É comum vermos nos Terreiros várias pessoas beijarem as roupas dos Orixás ou apenas tocá-las e levar a mão até a testa como uma forma de “receber Axé” e proteção desse Orixá. Assim, como recordo em épocas de Folias de Reis em que tínhamos que beijar a Bandeira do Santo. E já vi vários devotos na Igreja Católica

beijarem as imagens dos santos, os terços antes de rezarem, assim como vários Evangélicos beijam a Bíblia Sagrada em sinal de fé.

É comum vermos os braços das mulheres no Candomblé cheios de pulseiras que, ao dançarem, se agitam e se esfregam uma às outras, compondo uma sinfonia estética. Existem os *idés* brancos e pratas. Geralmente as pessoas colocam oito em cada braço para completar dezesseis que representa os dezesseis Orixás (alafiá). As pulseiras também adornam os braços dos Orixás principalmente os femininos. Oxum usa *idé* amarelo, Iemanjá usa prata, assim como Oxalá. Dos Orixás masculinos, Oxosse, Oxumarê e Logunede são os que usam *idés* ou pulseiras nos braços.

As batas ou kaftas vêm assumindo nos Terreiros de Candomblé um grande destaque. São peças às vezes estampadas ou brancas usadas pelos Pais de Santo. Existem de vários tamanhos. As batas curtas batendo na cintura e até longas nos pés. Dentro desse panteão estético dos deuses, é preciso saber o que vestir e em que momento vestir.

Geralmente se vão a uma festa de Oxum, alguns convidados de outras Casas de Candomblé colocam no pescoço um fio de conta de Oxum ou até mesmo uma roupa ou detalhe amarelo para homenagear a deusa que está sendo prestigiada na festa. Assim, o Povo do Santo está sempre tentando manter uma socialidade, seja usando uma cor que lembra o Orixá da casa, seja uma conta no pescoço. O importante aí é o Axé que se vem buscar nesse estar-junto colorido, sagrado e inventivo do Povo do Santo.

Augras (1983:188) observou com propriedade o valor estético das roupas e dos paramentos dos Orixás: “as filhas-de-santo usam roupa de baiana, composto por saia rodada, sustentada por inúmeras anáguas, blusa leve de manga curta e pano da costa, amarrado sobre o peito”. No entanto, o traje da baiana transformou-se em um código na vida do Povo do Santo. Colocar as várias anáguas, e depois a “quebra goma” que é uma saia usada por cima das anáguas para não aparecerem os “bicos” provocados pela goma e depois a saia mais bonita por cima, acompanhada do pano da costa no peito, geralmente com detalhes de renda, a blusa crioula (camisú), um calção por baixo da saia, um turbante na cabeça com uma ou duas abas, bem engomadas que é para que as abas fiquem em pé, pois aba na cabeça é poder, é ostentação. Usar uma aba é sinônimo de “menoridade” e duas abas, “maioridade”. Esse é o traje de uma Mãe de Santo em dia de Festa. No dia-a-dia a Mãe de Santo pode usar uma saia

de ração, um camisú, um pano da costa sempre, pois essa peça é fundamental para as mulheres nos Terreiros. Essa roupa do dia-a-dia é feita de tricoline ou náilon e geralmente é usado algum tipo de entremeio de renda, tanto nas roupas de ração masculina quanto femininas. Assim, roupa no Candomblé é sinônimo de hierarquia. Dessa forma, o Terreiro transforma-se em um espaço de “aparência,” pois muitos vão para outras “Casas” para observar o que está sendo servido, como as pessoas estão vestidas. Podemos analisar que a roupa participa de uma hierarquia, pois tem o tempo certo para vestir. Colocar uma renda “gripi” ou um “rechilieu” é pompa e luxo no Candomblé e essa pompa deve vir com o tempo, pois vestir essas roupas fora de seu tempo é motivo de falação entre as pessoas nos Terreiros. O que a pessoa está calçando e vestindo nos Terreiros pode ser motivo de muitos comentários no decorrer e depois da “Festa”.

Um dia presencie uma cena de uma *Ekede* que estava cansada por dançar a noite toda e, em algum momento, retirou o sapato que geralmente é de salto alto e ficou com os pés no chão. O Pai de Santo, ao perceber, chamou sua atenção, pois é inadmissível no Candomblé uma *Ekede* ficar com os pés no chão. Assim, calçar ou ficar descalço é um código.

Os mais novos, os *laôs* devem dançar nos Terreiros com os pés no chão e, somente usam sapatos quando completarem a “maioridade”, isto é, após os sete anos de iniciado e, é claro, se tiver passado pelos rituais de sete anos que dão, por sua vez, o estatuto de “maior” na religião e a pessoa se transforma em Pai ou Mãe de Santo. No entanto, o uso de *axós* e *ileques* no Candomblé, depende do tempo de “feitura”, de iniciação. Usar muitos colares no pescoço é sinônimo de realeza. Já vi muitos Pais de Santo chamarem atenção de seus Filhos publicamente por estarem usando fios de contas antes do tempo. E esse será nosso próximo contorno.

4. Os contornos estéticos dos fios-de-contas

Os Fios de contas fazem parte de toda plasticidade ética, estética e visual nos Terreiros de Candomblé. Cada fio de conta tem uma pedagogia, uma história e uma geografia própria na medida em que desenha, assinala, marca o Orixá e a posição hierárquica que a pessoa

ocupa no Terreiro. As contas que os adeptos do Candomblé utilizam denotam poder e sabedoria. Diz Lody,

As contas especiais e fios respectivos refletem tipo de luxo, de sofisticação estética e principalmente saber religioso- conhecimento aprofundado sobre o candomblé, o Xangô, o Mina, geralmente chamado pelo povo-do-santo de *fundamento*-sabedoria tradicional harmônica entre o homem e natureza (LODY, 2001, p. 88 grifos do autor)

Os fios-de-contas ou colares são usados pelos Pais e Filhos de Santo no Candomblé. Nos Terreiros os adeptos criam, enfiam, mesclam contas e contam com as suas criatividade.



Muitos compram prontos em mercados próprios e outros compram e montam de acordo com o seu Orixá nas casas de bijuterias. Os Filhos de Santo compram as pedrarias e confeccionam no próprio Terreiro suas contas. É numerosa a quantidade dos fios de contas que compõem o cenário estético dos Terreiros. Essas

contas vão variar no pescoço dos Filhos de Santo de acordo com a idade de “feitura” ou “iniciação”. Os iniciados usam o *Dologum* que é um feixe de dezesseis voltas. Representa *alafiá*, o maior número do Candomblé que representa os dezesseis Orixás. Os Fios de contas dos iniciados se diferem dos Pais de Santo, pois as contas no pescoço é uma das formas de legitimação do poder no Terreiro.

A mudança de fios de contas depende da idade de iniciação que a pessoa ocupa na hierarquia e do seu cargo no Terreiro. O *Dologum* é feito de miçangas e enfiado por fio dental para evitar quebrar com facilidade. O *Mocã* é uma espécie de *runjeve* ou *runjebe* de Iaô. É feito de palha da costa e tem duas extremidades que lembram duas vassourinhas. É a identidade do Iaô. Somente pode usar quando for iniciado. Existem também os Fios de contas variadas que compõem as dezesseis contas individuais de cada Orixá. São feitas de miçangas. Verde escuro ou azul escuro para Ogum, Azul turquesa para Oxosse, amarelo para Oxum, marrom para Iansã, verde claro para Iemanjá, vermelho e branco para Xangô, verde bem

escuro para Ossaim, amarelo e preto para Oxumarê, branca para Oxalá, laranja para Obá, amarelo e azul turquesa para Logunedé. Mas essas cores emblemáticas podem variar de acordo com a Nação. Essas contas devem fazer parte do cotidiano do *laô* dentro dos Terreiros. No ato da iniciação, é colocado o *xaurô* que é uma espécie de pequeno sino que é amarrado no pé do noviço.

O *contra-egum* é feito de palha da costa, trançado e o *laô* deve usar nos dois braços em épocas de “obrigação” e até quando os noviços estão de preceitos. A *umbigueira* é feita de palha da costa e deve ser usada acima do umbigo (representa abstinência sexual). Dizem os mais velhos que a umbigueira não deve ser retirada e sim, quebrada naturalmente. O *ecodidé* é uma peninha de papagaio que significa rito de passagem. Iniciação. É usada no centro da testa em todos os momentos da “obrigação”. *Leké leké* é uma peninha azulada que é símbolo de realeza juntamente com o *lokô* (peninha avermelhada). Essas penas não têm apenas um caráter estético, mas é signo de poder, de iniciação, de realeza e de transmutação. Todas essas penas são usadas juntas na “obrigação” de sete anos que é o último degrau da hierarquia (é a maioridade). Na última “obrigação” que “fecha” o ciclo religioso, o iniciado deve portar todos os adereços que lhe confere. Sua “maioridade”, a partir daí lhe permite gozar de todo sagrado que faz parte do sistema dinâmico do Terreiro. É uma forma de “receber Axé” e participar no sentido mais amplo do termo de toda essa cosmologia Yorubá.

O *kelê* representa o Orixá. É feito de miçangas da cor do Orixá, com sete voltas e é colocado no iniciado no ato da “feitura” em ritual interno. Colocar o *kelê* no pescoço significa deixar o Orixá sem voz, pois representa travessia, nascimento, rito de passagem. O iniciado somente usa em épocas de “obrigação”. A *terracota* é um Fio de conta que faz parte das chamadas “contas ricas”, pois além do Orixá, somente os Pais de Santo e “cargos” (Ogã e Ekedes) podem usar. É a conta de *lansã*. Tem um tom avermelhado, quase marrom terra.

Após os sete anos de iniciação, o *ebômin* (mais velho) deixa suas contas de *laô* feitas de miçanga, seu mocã e passam a usar as “contas de realeza”. Conta no pescoço é poder, é riqueza, é beleza (*odara*). Geralmente alguns Pais de Santo utilizam o *dologum* e outras contas feitas de miçangas para ornamentar a Peneira de Búzios, instrumento sagrado que estabelecerá um permanente diálogo com os deuses. O *alabastro* é um outro tipo de conta usada pelos ebômis. É uma das contas ricas feitas de osso de búfalo. É usada por Oxalá. O

brajá é feito de búzios e usado por Orixás e por Pais de Santo. O *laguidibá* é feito de chifre de búfalo, é usado por Omolu. *Âmbar* é feito de pedras amareladas e é a conta de Oxum. Existem outras pedrarias que enfeitam e adornam as contas do Povo do Santo que são compradas em casas de bijuterias para intercalar e moldar os colares, dando-lhes o acabamento necessário.

O *runjeve* ou *runjebe* é a identidade dos Pais de Santo. É um fio de conta especial que é recebido pelo futuro Pai de Santo no dia de sua “Festa”. É feito de miçangas marrons intercaladas com coral no entremeio de sete em sete miçangas. Quando se olha para o pescoço e vê o *runjeve*, já se identifica a pessoa como um mais velho (ebomin) ou Ekedes e Ogãs que também usam o *runjeve*. O *runjeve* é sinônimo de poder máximo, de respeito, pois somente aqueles que têm os nomes de Pais e Mães que podem usá-lo. O *Ogã* e a *Ekede* são os braços direitos dos Orixás. Ele toca o atabaque e ela cuida dos deuses em terra. Esses “cargos” são designados pelos Orixás. O *adjá*, o *agogô* e o *xeren* compõem a ópera musical do Terreiro. Esses instrumentos poderão ser tocados somente por Pais de Santo, ebômins ou cargos (Ekedes, Ogãs ou alguma pessoa que tem um “cargo” na casa designado pelos deuses). Antes do iniciado completar sete anos de iniciação, não se pode tocá-los.

Um dos adereços usados tanto por Oxosse quanto por Logunedé é o chapéu, geralmente coberto com peles de animais e o capacete que é trabalhado às vezes com penas e outros adereços que enfeitam e adornam a cabeça do Santo. Enfim, os contornos estéticos que delineiam os *axós* e os *ileques* marcam toda uma beleza “odara” que enriquece e dão viscosidade às relações humanas nos Terreiros.

Adverte nos Roberto Machado (2006: 209) “esta dimensão estética da beleza está intimamente ligada a uma dimensão ética”. Desse modo, a ética entrelaça-se à estética, intensificando a socialidade, onde o vestir as roupas no Terreiro, o colocar as contas, os enfeites e pencas de balangandãs, forma toda uma “bela aparência” apolínea, onde o “estar bonito”, “dar pinta”, se mostrar, torna-se a tônica que faz fortalecer o estar-junto do Povo do Santo. É tudo isso que “dá brilho à existência, tornando a vida do indivíduo digna de ser vivida” (MACHADO, 2006, p. 204). No entanto, o Candomblé, dentro de seus contornos estéticos, se configura como um palco da aparência, onde, o “mundo apolíneo, criador do indivíduo como luminosidade e aparência, possui, solidamente unidas, uma dimensão estética e uma dimensão ética” (MACHADO, 2006, p. 208). Em outras palavras, Apolo e Dioniso formam uma

unidade, pois se reconciliando, essas duas forças da natureza dão contorno à beleza estética-trágica da existência humana. Desse modo, Apolo, como o resplandecente, o iluminador, é o responsável por iluminar a vida do Povo do Santo e fazer do Terreiro um espaço de “bela aparência”. Nesse sentido, a ética da estética se configura nesse equilíbrio entre essas duas pulsões da natureza. Assim, a beleza “Odara” do Povo do Santo deve ser encarada nesse universo da medida (Apolo), que é individuação e da desmedida (Dioniso), que é o prazer estético e criativo por excelência que se manifesta no coletivo, na possibilidade de estar-junto tecendo e brilhando do *filá* ao *abatá*.

Dentre os instrumentos sagrados, temos o *adjá* que é uma espécie de sino que pode existir em três cores, prata, amarelo ouro e cobre. Esse instrumento somente pode ser tocado por pessoas que passaram pelos rituais de sete anos (Pai e Mães de Santo ou “cargos”). O *Agogô*, geralmente, quem usa e toca é a pessoa que está cantando o Candomblé ou algum *Ogã*. É usado para marcar os ritmos das cantigas. O *aqueté*, dentro desse aspecto visual, é uma roupa usada na cabeça pelos Pais de Santo ou Ogãs. Alguns preferem usar turbante fazendo uma rodilha na cabeça, também chamado *ojá*. É usado mais por mulheres. O *xeren* tem vários formatos. Pode ser de cabaça, pode ser de cobre, amarelado ouro ou prata. É um instrumento sagrado usado pelos Pais de Santo para chamar os deuses em terra. Geralmente em “rodas” especiais para chamar Orixás de Pais de Santo, pessoas mais velhas de iniciação, o Pai de Santo distribui o *xeren* entre os *ebomis* e eles fazem uma enorme roda, chamada “roda de Xangô” para chamar os deuses à terra.

Assim, todos os instrumentos sagrados compõem esse cenário ritualístico, intensificando o barulho e a agitação nos Terreiros. É toda essa ópera musical, juntamente com os atabaques que dá um contorno estético e movimenta os Terreiros. É no barulho e na confusão (metáforas dionisíacas por excelência) que os deuses são chamados à terra. O barulhento Diniso¹¹ está em todas as religiões. Basta pararmos um pouco diante de uma Igreja Evangélica que, do outro lado da rua ouvimos o barulho dos crentes em suas orações. Nas missas, desde o barulho dos sinos que acordam os fiéis para irem à igreja, até as músicas para cultuar Cristo. Tudo é feito dentro de uma aura musical. No Candomblé, o barulho transformou-se em uma forte marca, pois para que haja o transe, os Pais de Santo “dobram o

¹¹ Sobre o barulhento Dioniso, Cf. Maffesoli (2005).

coro” dos atabaques, cada um toca um instrumento e todos gritam pelo Santo da pessoa próximo de sua cabeça, com a permanente agitação do *adjá* e, somente assim, os deuses chegam à terra. As pulseiras e as contas se esfregam umas nas outras, se junta ao barulho do *adjá*, do *agogô*, dos atabaques, à dança, soma-se à saudação dos deuses que são geralmente gritados e as palmas que fazem do Terreiro um grande espetáculo, pois tem o público; a “plateia” que assiste, recebe Axé, abraça os Orixás e participa de alguma forma, do sistema dinâmico-religioso da “Festa”. Dessa forma, o Candomblé é uma religião que encanta pela sua beleza visual e sonora que ativa o princípio dinâmico do universo cosmológico e yorubá. É o contorno afro-estético do Terreiro que faz do Candomblé um espaço expressivo esteticamente, pois toda beleza “odara” está no Terreiro. É aí que as pessoas procuram o melhor lugar para sentar para ver o que tem de bonito e belo no Orixá ao dançar e a simpatia das baianas dançando alegremente para os deuses, desfilando seus lindos bordados, suas rendas e belos *ojás* na cabeça. Assim, à maneira de um teatro, o Terreiro apresenta os deuses, mostra a dinâmica e o devir do mundo, envolvendo a “plateia”, extasiando-a e mostrando assim, os duplos de nós mesmos. Em cada fio de conta (*ilequês*) está a impressão do Orixá, seu código, sua marca, sua essência. Assim como no cristianismo, o terço revela o poder sacral, a possibilidade de chegar à divindade pelo seu caráter sagrado, os *ilequês* são símbolos sagrados de comunicação, portanto, de dinamismo no complexo Yorubá.

Os Fios de conta, ao serem banhados nas ervas sagradas, passam a ter a dimensão espiritual, pois nesse contato com a natureza, recebe “axé”, comunica-se com o transcendental, participa do *Orun* e do *Aiyê*. Com isso, os Fios de Contas “protegem” o corpo, abençoam-o, como outros objetos como dentes de animais que algumas pessoas usam no pescoço como signo de devoção, como o escapulário, que muitos dizem, passa a ter força e caráter sagrado quando é ganhado e não comprado. Enfim, é todo um imaginário que forma uma identidade, constrói a “pessoa”, faz dela um ser sobrenatural. Geralmente o Povo - do-Santo costuma presentear Irmãos de Santo com Fios de Contas e as pessoas ficam muito agradecidas, pois essas contas “comeram”, “receberam Axé”, força e têm um caráter sagrado. Quando uma das contas são arrebetadas no pescoço de alguém, não pode ser bem interpretado pelo Povo do Santo. Pode ser um “sinal” do Orixá.

No Candomblé o Orixá gosta de presentear. Alguns costumam pegar do pescoço uma conta e dar de presente a uma pessoa que ele se simpatiza e tem afeto como forma de agradecimento. Um dia estive numa Festa de Saída de Santo e vi uma Iansã pegar uma bela conta de seu pescoço e, seguido de um abraço, colocou-a no pescoço de um Filho de Santo. Depois fiquei sabendo que aquele Filho de Santo que foi presenteado foi um dos que mais trabalhou no decorrer da “Festa” de “obrigação”. Dessa forma, o ato do Orixá presenteá-lo, é uma forma de agradecimento, de amor e afeto. Assim, o Orixá mostra ter um lado “humano”, pois ele reconhece e tem gratidão pelas pessoas que estão juntas no dia-a-dia do Terreiro. Em outras palavras, os fios de contas mais do que enfeitar, têm um caráter essencialmente sagrado uma vez que são portadores da magia e do Axé.

5. A estética no cotidiano do Terreiro

O Candomblé, como todas as religiões afro-brasileiras, é uma religião marcada beleza complexidade “odara” da beleza. No cotidiano das festas e de todos os espaços do terreiro há um sinal artístico que desenha plasticamente a comunidade nagô como um espaço artístico e plástico. Povo do Santo experimenta um processo estético por meio da convivência e do estar-junto cotidianidade dos terreiros, pois é nessa convivência que se encontra a expressividade, o saber e o sentido da religião.

Ora, como se configura essa estética no Candomblé? Diz Juana Elbein dos Santos, “o conceito estético é utilitário e dinâmico. A música, as cantigas, as danças litúrgicas, os objetos sagrados quer sejam os que fazem parte dos altares-*peji*-quer sejam os que paramentam o orixá, comportam aspectos artísticos que integram o complexo ritual”. (SANTOS, 1986, p.49). No entanto, o caráter estético do candomblé deve ser encarado em seu dinamismo, em sua fluidez, em seu devir, pois é todo um conjunto sagrado integrando à natureza cosmológica dos Orixás e toda complexidade do ritual, que forma uma obra de arte. Assim, cada música e cada gesto revela um signo artístico no Terreiro, pois toda beleza “odara” dos Terreiros, da vestimenta do Orixá e de toda decoração do “barracão” recebe esse tom artístico que é típico do Povo do Santo. Assim, ainda diz Prandi, “o candomblé é muito confundido com sua forma estética, a qual se reproduz no teatro, na escola de samba, na novela da televisão - os orixás

ao alcance da mão como produto de consumo” (PRANDI, 2005, p. 240). Desse modo, podemos perceber nos carnavais todo brilho e luxo das Escolas de Samba traduzindo, de certa forma, a realidade brasileira em sua festividade no estar junto mascarado, onde todos celebram juntos a vida no excesso e na alegria.

O Cotidiano do Povo do Santo, dentro dessas complexidades estéticas, revela a beleza tanto nos espaços sagrados como nos corpos, pois são eles que se transfiguram em obra de arte quando os Orixás estão em terra. Por isso, “esses objetos revestem-se de uma aura do sagrado que devem, inclusive, ser diferenciados daqueles que os adeptos usam no cotidiano”¹². No entanto, há no Cotidiano do Povo do Santo uma dimensão ética e estética na valorização da roupa, pois as roupas dos Orixás revelam todo um contorno sagrado, além de carregarem as cores do santo, elas “vestem” no sentido forte do termo, cada Orixá. As roupas, suas cores e adereços, desenhavam cada Orixá. Por isso, a roupa e os pertences da pessoa não devem ser confundidos com as do Orixá. Essa questão das roupas e adereços merece destaque, pois são eles que compõem poética e esteticamente o cenário dos deuses. Por isso, essa questão será trabalhada com detalhe mais adiante.

Desse modo, toda uma convivência nos Terreiros é mediada por esses laços estéticos e éticos desde a maneira de se cumprimentarem, os Pais e Filhos de Santos são todos tomados pela irmandade. “Mutumbá” é a maneira como o povo do santo se saúda e responde “mutumbaxé”. Essa saudação fortalece e intensifica ainda mais os laços entre as pessoas que com-vivem na Comunidade Religiosa. É esse *ethos* do estar-junto que povoa os Terreiros. O Cotidiano de uma “casa” se potencializa nessa efervescência vitalista. É na confusão que nasce um pensar dionisíaco e intensifica essa sinergia social, fortalecendo mais ainda o laço da socialidade.

No entanto, a cotidianidade do Povo do Santo se mostra nessa complexidade dessa potência coletiva. Os homens e os deuses se fundem, se perdem, formando um entrelaçamento estético e todos sentem orgiasticamente o efeito da magia e a sombra da estética africana vivida intensamente no turbilhão dos terreiros. Em outras palavras, “o belo não é concebido unicamente como prazer estético: faz parte de todo um sistema” (SANTOS,

¹² SILVA, Vagner Gonçalves. *Arte religiosa Afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira*. In: debates do NGR. Porto alegre, Ano 9, N. 13, p.97.113, jan-junho. 2008, p.101.

1986, p. 49). Assim, o processo estético no Terreiro somente passa a ter visibilidade na coletividade, pois é preciso que os dois mundos se unam. O mundo dos homens e o mundo dos deuses no pequeno teatro que o Terreiro para o grande teatro que é o mundo. Diz Rosamaria Barbara, “Esteticamente um ser humano ou um objeto é belo porque traz consigo uma determinada qualidade e quantidade de axé e realiza assim uma comunicação entre ele e a comunidade” (BARBARA, 2000, p.151). Em outras palavras, a beleza que se revela no Cotidiano e no estar-junto-com-o-Povo-do-Santo é visível por trazer essa qualidade e essa quantidade de Axé que mantêm, por sua vez, a socialidade e a comunicação entre o Orixá e a Comunidade Religiosa (Egbé). Mas de qualquer forma, esse estar-junto somente se potencializa em meio às máscaras dos deuses. Essa será nossa próxima jornada.

Considerações Finais

Propôs este artigo pensar e problematizar a estética e a performance na cultura dos orixás do candomblé, religião de modalidade africana que se formou e se consolidou no Brasil no final do século XIX. Entendo por performance “odara” o desenho da beleza que designa o que é bom, belo e bonito. Isso faz parte do *ethos* e da visão de mundo do povo do santo. Enfeitar e vestir, montar e desmontar o santo são móveis que fazem parte da dramaturgia dos orixás, da vida e do cotidiano nos terreiros. Cultura e estética formam uma trança inseparável no complexo yorubá. A performance aqui não é pensada apenas pelo viés da dança que os deuses e os homens dramatizam nos terreiros. Mais que isso: a performance desenha e contorna a complexidade da cultura afro-brasileira enquanto roupas (axós) e enquanto fios de contas (ilequês). Vestir no candomblé faz parte de uma cosmovisão que assinala a hierarquia, desenha as identidades e revela o pluralismo pessoal. A performance é “odara” por que estar bonito é condição de possibilidade para que a estética se legitime como modo de ser do povo do santo.

O Candomblé e a Umbanda têm suas semelhanças e suas marcantes diferenças. Cada uma tem suas filosofias e suas próprias performances. São culturas afro-brasileiras. Existe uma estética “odara” nas roupas e nos ornamentos, pois vestir e se enfeitar é condição de possibilidade para se mostrar o brilho e a complexidade estética do candomblé. Roupas é

performance na medida em que saber vestir bem um santo é uma arte que implica dominar os códigos, o mito, o rito e a etiqueta de cada terreiro e de cada Nação. Desse modo, os axós e ilequês fazem parte do *ethos* e visão de mundo do povo yorubá. É no cotidiano que essa estética “odara” se materializa. Foi a partir desse desenho que aprendi que tudo que vivemos deve servir de substancia para a nossa vida pessoal e ao mesmo tempo de grão para o moinho analítico e que conviver com as performances e as estéticas na cultura dos orixás é um aprendizado enorme. O difícil é dizer o que foi aprendido. Talvez, somente consigamos dizer a beleza “odara” dos orixás numa agitação discreta entre a vida e a morte, em um ato de graça e no encontro feliz com o povo do santo. Estar “odara” é assumir o bem, o belo e o bom como princípios dinâmicos e plásticos de uma pura afirmação de pertença a essa comunidade e de coragem de assumir a sua própria voz. Ser “odara” é ter a sua própria voz, criar novas encruzilhadas e abrir novos caminhos. Axé!

Referências

AUGRAS, Monique. *O Duplo e a Metamorfose: A Identidade Mítica em Comunidade Nagô*. Petrópolis, Vozes, 1983. 293p.

BARBARA, Rosamaria S. A dança Sagrada do Vento. In: *Faraimará, o caçador traz alegria: Mãe Stella, 60 anos de iniciação/ Cléo Martins e Raul Iody 9 org).*- Rio de Janeiro: Pallas, 2000, p.150-166.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia; rito nagô/Bastide*; tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz; revisão técnica de Reginaldo Prandi. São Paulo; Companhia das Letras, 2001.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora LTC 1989.

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini; revisão técnica Edgard de Assis Carvalho. - São Paulo: editora Universidade Estadual Paulista; 1990.

GOLDMAN, Marcio. “Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de Pessoa”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 1996, v. 39, No. 1, p.83-109.

_____. *A Construção ritual da pessoa: a posseção no candomblé*. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 1996, v.39, No. 1, p.23-54.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo I e II*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante 8ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

----. *Iniciação ao candomblé*. 3ª. Edição. São Paulo: Record, 1996.

LODY, Raul. *Jóias de axé: fios de contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro brasileira*. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *O Povo do santo: religião, história e cultura dos Orixás, voduns, inquices e caboclos*. - Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do Político: a tribalização do mundo*. Tradução de Juremir Machado da Silva. - 3ª. ed.- Porto Alegre; Sulina, 2005.

ORTIZ, Renato. *A Morte Branca do feiticeiro Negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo, 2ª. ed. Brasiliense, 1999.

PRANDI, Reginaldo. *Os Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: HUCITEC: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

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

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O Antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto Etnográfico nas Pesquisas antropológicas sobre Religiões afro-brasileiras*. 1ª. ed., 1ª. reimpr.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. 2ª Ed.- São Paulo: selo Negro, 2005.

_____. *Arte religiosa Afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira*. In: *DEBATES do NER*. Porto Alegre. Ano 9, No. 13 p. 97-113, jan-junho/2008.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. *Axós e Ilequês: Rito, Mito e a Estética do Candomblé*. Tese de Doutorado, FLCH, São Paulo, 2007.

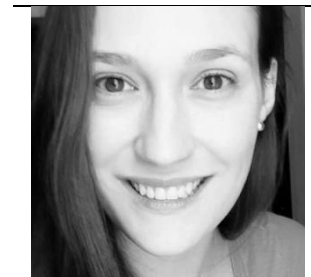
VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: Deuses Iorubas na África e no Mundo*. Corrupio, 1981.



**PROGRAMA RADIOFÔNICO NOSSA TERRA, NOSSA GENTE:
PRODUÇÃO MUSICAL EM MARECHAL CÂNDIDO RONDON – PR (1982-2000)**

Senaide Wolfart

Doutoranda em História Social pela Universidade Federal de
Uberlândia, linha de pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.
E-mail: senaidewolfart@hotmail.com



**Música, Festas;
Rádio.**

Resumo: O presente artigo refere-se à pesquisa realizada durante o mestrado, e tem por tema de análise o programa radiofônico itinerante *Nossa Terra, Nossa Gente*, realizado no município de Marechal Cândido Rondon – Paraná, e nos municípios próximos, tais como: Mercedes, Nova Santa Rosa, Quatro Pontes, Toledo, Ouro Verde do Oeste, São José das Palmeiras, Entre Rios do Oeste, Pato Bragado, Santa Helena, Terra Roxa, Guaíra, e nos distritos destes municípios. Estes eventos ocorreram no período compreendido entre 1982 e 2000, aos domingos. O programa era apresentado e organizado pelo radialista Manuel Ferreira Canabarro, popularmente conhecido por *Gauchinho*, e transmitido pela Rádio Difusora de Marechal Cândido Rondon. Como o próprio título sugere, analisa-se o modo pela qual a produção musical constituiu-se num importante elemento do programa. Apontam-se os estilos musicais de cantores, duplas, trios e conjuntos musicais. A pesquisa se deu a partir de depoimentos orais e o LP intitulado *Nossa Terra, Nossa Gente*, produzido por Manuel Canabarro e gravado nos estúdios da Rádio Difusora.

**RADIO PROGRAM NOSSA TERRA, NOSSA GENTE: MUSICAL PRODUCTION
MARECHAL CÂNDIDO RONDON - PR (1982-2000)**

**Music; Parties;
Radio.**

Abstract: This article refers to the research carried out during the master's degree, and has as its subject the itinerant radio program *Nossa Terra, Nossa Gente*, held in the municipality of Marechal Cândido Rondon - Paraná, and in neighboring municipalities such as: Mercedes, Nova Santa Rosa, Quatro Pontes, Toledo, Ouro Verde do Oeste, São José das Palmeiras, Entre Rios do Oeste, Bragado Pato, Santa Helena, Terra Roxa, Guairá, and the districts of these municipalities. These events occurred in the period between 1982 and 2000 on Sundays. The program was presented and organized by radio broadcaster Manoel Ferreira Canabarro, popularly known as *Gauchinho*, and transmitted by Radio Difusora of Marechal Cândido Rondon. As the title suggests, it analyzes the way in which the musical production constituted an important element of the program. They point out the musical styles of singers, duos, trios and ensembles. The survey took place from oral and LP entitled *Nossa Terra, Nossa Gente*, produced by Manuel Canabarro and recorded in the studios of Radio Difusora.



Envio: 09/09/2015 ♦ Aceite: 11/09/2015

O município de Marechal Cândido Rondon situa-se na região Extremo Oeste paranaense, a 180 km de Foz do Iguaçu e a 596 km de Curitiba. Ao Norte faz divisa com o município de Nova Santa Rosa; a Leste com os municípios de Quatro Pontes e Toledo; ao Sul com os municípios de São José das Palmeiras, Entre Rios do Oeste e Pato Bragado; a Oeste com a República do Paraguai (nas margens do Lago de Itaipu); e a Nordeste com o município de Mercedes, compondo a Microrregião Geográfica de Toledo.

A proposta do presente artigo se configura na análise do programa radiofônico *Nossa Terra, Nossa Gente*, enfatizando a sua produção musical, a partir das narrativas de sujeitos participantes, organizadores, cantores e músicos. Em 1982, ano em que se iniciaram as atividades do programa, houve o lançamento de um LP, gravado nos estúdios da Rádio Difusora e produzido por Manuel Ferreira Canabarro, o *Gauchinho*, que contém participações e músicas de alguns cantores que se apresentavam no programa. Neste sentido será apresentada uma análise do referido LP e algumas de suas composições.

De maneira geral, a dinâmica do evento como um todo se configurava pela realização das seguintes atividades: no período da manhã, havia o programa com a apresentação de cantores (as), duplas, trios e músicos, das 10 às 12 horas, sendo esta a única parte do evento transmitida ao vivo pela Rádio Difusora; à tarde, após o programa, realizava-se um *bingo* beneficente, cuja premiação era constituída por brindes que o comércio local doava para a festa¹ e, na sequência, estendiam-se as atividades sob o formato de *matinês*² e/ou *bailes*³. Tudo o que era arrecadado, após descontar as despesas, era dividido entre Manuel Ferreira Canabarro e as associações nas quais eram realizados o programa e as festas.

De acordo com depoimentos de sujeitos participantes das festas e do programa, esses eventos chegavam a reunir de 500 a 2000 pessoas no mesmo local. Segundo Canabarro (2008), era de “[...] encher pavilhão [...]”. Tal cálculo estava atribuído ao sucesso “visível” e à quantidade de cerveja vendida. Esse sucesso se devia também à divulgação feita pela Rádio Difusora durante toda a semana⁴, e, em alguns casos, em até um mês antes da realização do programa.

Ao se tratar do programa radiofônico *Nossa Terra, Nossa Gente*, visualizou-se que o mesmo extrapola o universo do estúdio ao ir ao encontro das pessoas, que deixam de serem

¹ No transcorrer do trabalho serão apresentadas as diferentes premiações.

²*Matinê*: “Espetáculo, festa, sessão cinematográfica, que se realiza antes do anoitecer; vespéral” (MICHAELIS. *Matinê*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=matin%EA>>. Acesso em: 20/01/2013).

³*Baile*: “Reunião festiva, cujo fim principal é a dança”. (MICHAELIS. *Baile* Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=baile>>. Acesso em: 20/01/2013).

⁴ Ressalta-se que existem poucas referências às festas do programa *Nossa Terra, Nossa Gente* no noticiário *Frente Ampla de Notícias*, algo afirmado até mesmo pelos funcionários da Rádio, quando questionados sobre o fato. Portanto, tal divulgação poderia ter sido feita através de anúncios ao longo de programas diversos, como recados, chamadas.

apenas ouvintes para também fazer parte da programação. Diante disso, neste trabalho, compreende-se a Rádio Difusora não somente como meio de comunicação, mas como um instrumento criador de espaços de sociabilidades, que envolvem aspectos ligados ao lazer, à economia e à política. Por meio das fontes, é possível visualizar que, a produção do LP elenca aspectos vividos pelos sujeitos que compunham este universo do programa radiofônico bem como outros espaços de sociabilidades estabelecidos na cidade de Marechal Cândido e em sua circunvizinhança.

Sendo assim, cabe destacar que a denominação *Nossa Terra, Nossa Gente* compõe significados e interesses múltiplos, seja para os participantes, para os músicos ou demais pessoas envolvidas na realização das festas e do programa. Nesse sentido, a Rádio Difusora, aparece enquanto responsável pela criação do programa *Nossa Terra, Nossa Gente*, possibilitando assim perscrutar quais as concepções dos seus idealizadores acerca do programa, e para estes músicos que se apresentavam no mesmo, fundindo análises sobre o mesmo evento, destacando a sua produção musical. Tendo em conta que esta produção aponta características vividas por estes sujeitos fora do espaço do programa radiofônico e as festas. Destacam-se o cotidiano, as angústias, questionamentos, e protestos nas letras destas músicas.

No programa *Nossa Terra, Nossa Gente*, a Rádio Difusora inseriu elementos com os quais os ouvintes se identificavam, como se pode notar na própria nomenclatura do programa, voltada a uma “sociedade de iguais”, tal como pontua Beatriz Sarlo (1997). Sob essa perspectiva, os estudos de Sarlo auxiliam-nos a compreender as maneiras como a programação das mídias, em geral, direciona-se ao consumo, relacionando as próprias experiências dos indivíduos à sua programação.

NOSSA TERRA, NOSSA GENTE, NOSSA MÚSICA

Em 1982, foi lançado o LP *Nossa Terra, Nossa Gente*, e ao todo foram produzidas cerca de 1000 cópias (FAN, 1982). Tive acesso a uma das cópias originais através do contato com

*Alfredinho*⁵, residente em Sub-Sede, distrito do município de Santa Helena. Ele foi um dos únicos sujeitos que ainda possuem o LP. Na capa do LP podemos visualizar a seguinte imagem:



Figura 01. Capa do LP *Nossa Terra, Nossa Gente* (1982)

Fonte: Reprodução – SenaideWolfart.

Em primeiro plano há uma carroça à frente de uma plantação de soja, e ao fundo, um menino com um lenço no pescoço, montado num cavalo, puxando uma capinadeira, que está sendo manuseada por um homem de chapéu. A imagem nos remete à agricultura de pequeno porte, pois na imagem se observa uma ferramenta manual com tração animal. Ademais, o título *Nossa Terra, Nossa Gente* abre o leque para diversos apontamentos. A imagem, a

⁵ Alfredo Leopoldo Müller, residente em Sub-Sede, distrito do município de Santa Helena, se apresentava no programa como membro do trio *Viana, Valadares e Alfredinho*, gravando uma das músicas do LP *Nossa Terra, Nossa Gente*. *Alfredinho* foi quem disponibilizou o referido disco para a pesquisa, pois as cópias estão, praticamente, extintas.

princípio busca a valorização do pequeno agricultor, o reconhecimento da *Gente* que trabalha pela *Terra*, sugerindo um “entendimento comum”: a *Nossa Terra*, ea *Nossa Gente*.

Compreende-se que, o trabalho para a *Nossa Gente* é algo que está em primeiro plano, remete-se inclusive ao ideal de região *progressista*, e por compor do cenário ideal de construção de uma “identidade germânica”. Assim, sujeitos vindos de outros lugares para Marechal Cândido Rondon eram discriminados pelo motivo de serem em grande parte negras e oriundas de outras regiões do país.

Neste momento, Marechal Cândido Rondon estava passando por um processo de “Germanização” ligada a ideia de criação de uma identidade local. E, em torno disso, estes sujeitos em busca de melhores condições de vida chegam à cidade, vindo a estabelecer choques culturais, em função de a política local ser pautada na ressignificação da identidade, acabava por excluir o “outro”, o de “fora”, que não compartilhava dos costumes dos estabelecidos no viés da “Germanização”. Em busca de seu direito a cidade, estes sujeitos se adaptam a dinâmica local enfrentando todas as dificuldades de adequação a novas regras sociais vigentes.⁶ Neste viés, possibilita-nos indagar se estes embates aparecem na produção musical do LP *Nossa Terra, Nossa Gente*.

Na ficha técnica não há informações sobre a produção da imagem. Embora a imagem apresente uma plantação de soja, esta lavoura surgiu através de inovações na prática da agricultura, pois esse plantio necessita de tratores e máquinas. Assim, há um contraste, pois com a imagem percebe-se um rápido processo de mudanças, já que ao mesmo tempo em que o homem do campo faz uso de ferramentas manuais, que está explícito na imagem, há a utilização de recursos mecânicos, que estão implícitos, percebidos apenas pela plantação de soja.

Abaixo a contracapa com imagens dos cantores, as músicas e seus respectivos intérpretes. No lado A: “Homenagem ao homem do campo”, *Trio Topa Parada*; “Meu benzinho”, *Nêrito & Nenê*; “Três moças”, *Os Carreiros*; “Volte querida”, *Viana, Valadares e*

⁶ Para saber mais sobre esse projeto de *Germanização*, consultar: LAVERDI, Robson. *Tempos Diversos, Vidas Entrelaçadas: Trajetórias itinerantes de trabalhadores na paisagem social do Extremo-Oeste Paranaense (1970-2000)*. Niterói, 2003: Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense-UFF, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: História Social.

Alfredinho; “A família do Tomé”, Zelinho, Zelita & Altamiro; “Juramento Sagrado”, Odacir & Odilon. No lado B: “Cidade de Laginha”, Os Carreteiros; “Falso Amor”, Guerrilheiros da Paz; “Progresso do Abandono”, Barrafunda, Barrazinho & Banquechi; “Recordando Sozinho”, Trio Topa Parada; “Corcel Dois”, Maturie & Guairacá; “Homem Traído”, Adelir & Adelar.



Figura 02. Contracapa do LP *Nossa Terra, Nossa Gente*.

Fonte: Reprodução – SenaideWolfart.

Nas imagens de duplas e trios presentes na contracapa do LP *Nossa Terra, Nossa Gente*, há uma diversidade de estilos e nomes artísticos. Muitos posicionados em pé, outros sentados, alguns estão com vestimentas semelhantes a outros artistas da época. Por exemplo: os *Guerrilheiros da Paz* tem um dos integrantes com estilo semelhante ao do cantor *Raul*

Seixas⁷ e a dupla *Léo Canhoto & Robertinho*⁸, os “hippies” da música *sertaneja*; o trio *Os Carreiros* estão com uma vestimenta típica gaúcha; o *Trio Topa Parada*, tem dois de seus integrantes vestidos de terno, e outro com traje típico gaúcho, que aliás possui nome semelhante ao trio de música *sertaneja* *Trio Parada Dura*⁹; uma das músicas da dupla *Maturie & Guairacá*, “Corcel Dois”, faz referência a música “Fusão Preto” do cantor *Almir Rogério*¹⁰. Ademais, as fotografias lembram à estética musical e fotográfica de álbuns de cantores, duplas e trios como: *Léo Canhoto e Robertinho*; *Trio Parada Dura*; *Milionário & José Rico*¹¹.

Nota-se certa miscigenação entre as vestimentas, visto que grande maioria das músicas contidas no LP, remetem ao gênero musical *sertanejo*, em contraponto ao que ocorre no programa *Nossa Terra, Nossa Gente*, pois segundo depoentes os estilos presentes eram a

⁷ “Foi o primeiro artista do rock brasileiro a misturar sistematicamente o rock com ritmos brasileiros, principalmente o baião”. DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira”. *Raul Seixas– Dados Artísticos*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/raul-seixas/dados-artisticos>>. Acesso em: 28/03/13.

⁸ “Dupla sertaneja. Cantores. Compositores. Leonildo Sachi, Leo Canhoto - Inhumas, SP - 27/041936. José Simão Alves, Robertinho - Água Limpa, GO - 09/02/1944. Léo Canhoto era empresário da dupla Vieira e Vieirinha quando assistiu a Robertinho cantando no Hotel J. Alves, em Goiânia. Convidou-o então para um ensaio e, daí, formou-se a dupla Léo Canhoto e Robertinho, que mudou o panorama da música sertaneja. Eles introduziram um visual completamente diferente do sertanejo tradicional, já que eram cabeludos, usavam óculos escuros e roupas coloridas, numa clara influência do pop americano encarnado por Elvis Presley na segunda fase de sua carreira. Passaram a usar guitarras elétricas, órgãos e contrabaixos. Apareciam nas fotos não mais em cavalos, mas em motos. Em suas músicas a temática era mais urbana do que rural. [...]” Ibid. *Léo Canhoto & Robertinho– Dados Artísticos*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/leo-canhoto-e-robertinho/dados-artisticos>>. Acesso em: 28/03/13.

⁹ “Trio sertanejo. Cantores. 1ª Formação: Carlos Alberto Mangabinha Ribeiro, Mangabinha - Corinto, MG – 1942. Delmir, Delmon. 2ª Formação: Mangabinha, Elcio Neves Borge, Barrerito - São Fidélis, RJ - 1942 - Belo Horizonte, MG – 1998, Benzito. 3ª Formação: Mangabinha, Florisvaldo Alves Ferreira, Creone - Comendador Gomes Ferreira, MG – 1940, Parrerito. 4ª Formação: Leone, Leonito, Mangabinha. O trio foi criado pelo cantor, compositor e instrumentista Mangabinha em 1973 e contou inicialmente com as participações de Delmir e Delmon. Com essa formação inicial, o trio durou dois anos e lançou três discos pela gravadora Chororó. Em 1975, o trio sofreu alteração em sua formação com as saídas de Delmir e Delmon e com as entradas do cantor e violão Barrerito e de Benzito. No mesmo ano lançaram o LP “Castelo de amor”. Em 1976, lançaram o LP “Mineiro não perde o trem”. Até 1987, o Trio gravou cerca de 10 discos pelas gravadoras Chororó e Copacabana. Nesse período foram sucesso nas vozes do Trio as composições “Bobeou a gente pimba”, “As andorinhas”, “Soca pilão”, “Uma vez por mês” e “Panela velha”, entre outras. [...]” Ibid. *Trio Parada Dura – Dados Artísticos*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/trio-parada-dura/dados-artisticos>>. Acesso em: 29/03/2013.

¹⁰ “Sua primeira gravação foi a música “Triste”, de Sérgio Reis. Em 1978 participou do programa de televisão “Galãs cantam e dançam”, apresentado por Sílvia Santos na TVS. Obteve sucesso gravando no início dos anos 1980 a música “Fusão preto” de Jeca Mineiro e Atilio Versutti, que lhe rendeu discos de ouro, platina e diamante. [...]” Ibid. *Almir Rogério – Dados Artísticos*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/almir-rogerio/dados-artisticos>>. Acesso: 29/03/2013.

¹¹ “Dupla sertaneja. Cantores. Compositores. Violonistas. Romeu Januário de Matos, o Milionário - Monte Santo, MG - 9/1/1940. José Alves dos Santos, o José Rico - São José do Belmonte, PE - 20/6/1946”. Ibid. *Milionário e José Rico– Dados Artísticos*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/milionario-e-jose-rico/dados-artisticos>>. Acesso em: 29/03/13.

música *gauchesca* (*vanerão, xote gaúcho entre outros*) e a música *sertaneja*. Os estilos variados de duplas e trios, apresentados nas fotografias, conduzem-nos a reflexão sobre o que se compreendia como música *sertaneja*, visto as referências a cantores, duplas e trios, de variados estilos musicais. O que condiz com as considerações de Rosa Nepomuceno, a respeito das inúmeras influências musicais sofridas pela música *sertaneja* ao longo dos anos de 1970, na qual ela aponta que a dita música *sertaneja raiz* perdeu as características da cultura caipira. Ademais, a dificuldade da definição do que é *música caipira* ou *música sertaneja*, compõem um “abismo intransponível”. (NEPOMUCENO, 1999)

A partir da imagem da contracapa visualiza-se a fotografia de cada dupla e trio, e percebe-se que os nomes configuram-se numa ligação ao cotidiano, a exemplo de *Guerrilheiros da Paz* e *Barrafunda, Barrazinho & Bianquechi*. Muitas das duplas que se apresentaram no programa e nas festas, no decorrer dos anos se mudaram, residindo em outras regiões, o que impossibilitou o contato com muitos, tendo em conta que alguns já faleceram. Um dos únicos cantores do LP que tive contato foi Alfredo Leopoldo Müller, o *Alfredinho*, do trio *Viana, Valadares e Alfredinho*, que ocorreu com a ajuda de Protásio Wolfart¹².

As letras das músicas do LP *Nossa Terra, Nossa Gente*, possuem temáticas diversas, algumas são críticas, mostrando anseios da população, outras falam sobre o cotidiano do pequeno agricultor, bem como, há letras sobre a cidade, carros, mas a maioria recorre a aspectos românticos. Portanto, optou-se em abordar apenas algumas das letras que compõem o LP *Nossa Terra, Nossa Gente*, por tratarem especificamente de questões expostas pelos entrevistados.

Todas as músicas do LP possuem o acompanhamento do acordeon e do contrabaixo, sendo que apenas três tem o acompanhamento de viola ou violão. As músicas para as duplas e trios do LP *Nossa Terra, Nossa Gente*, eram o que para eles se entendia por música *sertaneja*, que se pode verificar como a incorporação de elementos diversos desde a música *caipira* ao *sertanejo romântico*.

¹²Protásio Wolfart. Nascido em 12/06/1960, em Crissiumal - RS, casado, duas filhas. Chegou a Entre Rios do Oeste em 1973. Trabalha como agricultor e foi músico durante muitos anos, apresentando-se em festas e bailes da região próxima a Entre Rios do Oeste.

Tais aspectos somados a questão da mecanização da agricultura e o contraste com a plantação manual da capa do LP, os estilos diversos dos artistas na contracapa, e as suas composições se aproximam a uma cultura híbrida. Segundo as considerações de Nestor Canclini (1998), *cultura híbrida*, significa a miscigenação cultural, na qual não existe homogeneidade, mas sim valores heterogêneos, não havendo distinções sobre o que é tradicional ou moderno. O que se pode observar nas diferentes formas de expressão na produção musical do LP *Nossa Terra, Nossa Gente*.

A gravação do LP com as duplas e trios que “melhor cantassem” no programa *Nossa Terra, Nossa Gente* é mencionada por Nelmo Leobens como uma vitória destes cantores. *Alfredinho*, que possui uma música gravada no LP, aponta o porquê da gravação e relata que o *Gauchinho*: “[...] quis gravar o LP para divulgar as músicas nossas, e para deixar uma lembrança [...]” (MÜLLER, 2013). Contudo, Elio Winter afirma sob a ótica mercadológica do projeto, dizendo o seguinte: “Chegamos a gravar um LP com essas duplas sertanejas, mas o disco ficou muito ruim. Foi mal produzido, com equipamentos rudimentares e não podia dar certo mesmo” (WINTER, 2012).

Segundo *Alfredinho* houve a coleta de recursos para a gravação do LP, e neste processo, relata o auxílio que o trio musical que integrava também recebia. Sobre o patrocínio do LP, *Alfredinho* diz:

[...] uma parte veio da rádio, da Difusora, outra parece o Rui Kirsten, o *Gauchinho* também ajudou, o Elio Winter foi que mais patrocinou, outro cara que ajudou a patrocinar foi o Schneidinha da Brahma, ele era vendedor da Brahma, quem bancava o combustível do nosso trio foi o Schneidinha. Ele era o proprietário da Brahma de Marechal Rondon. (MÜLLER, 2013).

A respeito do quadro musical, Pedro Nunes¹³ expõe: “[...] eu vi muitas duplas boas, que cantaram no programa *Nossa Terra, Nossa Gente*, mas ficaram esquecidos, ficaram apagados, muitos deles tão morto hoje [...]”. (NUNES, 2012).

¹³Pedro Lucivaldo Nunes é natural de Santa Cruz do Sul – RS, no ano de 1957, casado e com dois filhos. Trabalha como funcionário público em serviços gerais e como radialista. Residiu em Capanema-PR, e em 1964, durante sua mudança para Santa Helena, ficou acampado com sua família embaixo de uma árvore por quinze dias. Em 1981 morou por 90 dias em São Clemente, para posteriormente residir em uma fazenda próxima da cidade. E, por fim, chegou em Entre Rios do Oeste em 1991. Pedro Lucivaldo Nunes, conhecido como *Pedrinho*, residente do bairro Paraíso, da cidade de Entre Rios do Oeste, ex-presidente da associação de moradores do Bairro Paraíso,

Sobre o incentivo e as composições lembra:

Pra levar pra frente, né, vamos supor, se eu sou um empresário, eu escuto uma música dessas, que nem o *Barra Funda* e o *Barrazinho* cantaram, se você escuta a letra, é muito, viu é 100% espetacular, essa outra música lá, Fuscão Preto, Corcel 2 (...) também é 100%, mais como não tem um empresário pra pegar essa gente, levar lá ou repassar pra uma dupla profissional lá em cima, né? Regrava, quem sabe em cima disso, eles fossem regravar, os cara iam ganhar muito dinheiro em cima disso, mas num tem, problema, problema é o incentivo, eu vejo tanta coisa errada, eu vejo tanta coisa perdida que nós temos nesse nosso Brasilão aí, porque só tem vez quem tem dinheiro, agora quem não tem dinheiro, minha amiga, é esquecido. (NUNES, 2012)

Para Nunes as letras compostas pelos cantores teriam sucesso garantido se algum empresário se interessasse pelo trabalho, e possibilitasse a gravação de um álbum musical, contribuindo para sua divulgação a um público mais amplo.

Assim, Nunes narra sobre uma música intitulada *Progresso do Abandono*, de autoria de Sebastião Vieira Pintoe interpretada pelo trio *Barrafunda, Barrazinho & Bianquechi*. A música configura numa crítica à construção da barragem da Itaipu Binacional, pois muitos agricultores receberam uma pequena quantia em dinheiro pelas suas terras, que foram inundadas para a formação do lago da hidrelétrica de Itaipu.

“Progresso do abandono”, *Barrafunda, Barrazinho&Bianquechi*.

O homem progredido na ciência transforma o ambiente de viver, destruindo a natureza vai deixando, milhares de famílias perecer.

O projeto de barragem pelos rios, cada um há de maiores proporção. Da ansiedade de tornar melhor o mundo, vai causando um terrível mal profundo, fracassando o braço forte da nação.

Os colonos que cederam suas terras, ao projeto da Itaipu Binacional, determina seus flagelo comovente. Se projeta nova obra colossal. Sendo eles com direito indenizado. A

organizador de algumas festas neste local e, também, foi integrante da banda *Os Fandanguinhos*, um conjunto musical contratado para auxiliar o *Nossa Terra, Nossa Gente*.

inflação veio lhes prejudicar. Determina o futuro de seus filho, estão agora padecendo os empecilho, sem conta, sem casa pra morá.

Muitos deles se recusam outras terras, receando o mesmo golpe que recebeu, da maneira que o homem se procede, é provável que isso a acontecer. É tão triste esse quadro comovente, no Brasil de norte a sul podemos ver, continua o progresso do abandono destruindo o sagrado patrimônio, que o próprio homem só promete defender. (NOSSA TERRA, NOSSA GENTE, 1982).

A busca pelo “progresso” mencionado na letra da música resultou em inúmeras consequências, ambientais e também socioculturais, pois muitas famílias foram, de certa maneira, coagidas por esse “progresso” a abandonar suas terras. A música do trio *Barrafunda, Barrazinho & Bianquechi* é lembrada da seguinte maneira por Pedro Nunes (2012): Os cara que pra mim hoje foi uma das maiores música feita na época, através da Itaipu Binacional. É, a música deles, eles falaram sobre a Itaipu Binacional que eles tiraram muita gente daqui [...] coisa e tal. A barragem foi tirando gente que tinha pequenas, pequenos agricultor, tinha pouquinho terra, hoje, nem, hoje muitas vez, nenhum deles, muitos deles não têm uma casa pra morar. Que ganharam uma pequena indenização, e vai sair daqui, vai comprar um, querer comprar um lugar melhor, dinheiro não que chegue.

Nunes recorda de alguns cantores que se apresentavam no programa a partir das músicas, chegando a cantar pequenos trechos. Isso demonstra as permanências do programa radiofônico, através das canções destes músicos, em meio às narrativas. Além disso, a *memória* vincula-se ao “[...] social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas”. (PORTELLI, 1997)

Neste sentido, a fonte oral assume grande importância para a pesquisa, para tanto, é relevante a posição de Michel Pollak em seu texto *Memória, Esquecimento, Silêncio*, ao realçar o privilégio da “[...] análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas se opõe a memória oficial”. (POLLAK, 1989)

Ao questionar *Alfredinho* sobre as músicas do LP, ele citou a música “Homenagem ao homem do campo”, fazendo uma comparação com a música “O Progresso do Abandono”.
Narrando:

[...] a música Homenagem ao homem do campo foi feita quando começou aquele problema do negócio da Itaipu. Quando formou a Itaipu, eles faziam aqueles alojamentos, aqueles, protesto, mesma coisa, essa música do Barrafunda, Barrafunda e Barrazinho se você ouvir ela você vai ver isso é uma realidade. Isso aconteceu e muitas pessoas ficaram no mundo da lua ou nem conseguiram comprar a sua própria casinha por causa disso ali. A Itaipu prejudicou muitas pessoas com isso aí, pouco pagou. Como está acontecendo até hoje ainda, hoje o clima mudou de tudo. Hoje ainda a gente está sofrendo por causa disso ali. Eu estou morando aqui faz 43 anos aqui nessa vila, e era pescador na época na margem do rio Paraná, morava lá na linha Guaraní. Então essa música do Barrafunda, Barrazinho e Bianchechi ela é real mesmo. (MÜLLER, 2013)

Alfredinho apresenta o contexto do período da produção do LP como “o problema do negócio da Itaipu”, e que o trio *Barrafunda, Barrazinho e Bianquenchi* ao cantar *Progresso do Abandono*, estava protestando contra as desapropriações. As desapropriações foram realizadas entre 1977 e 1982, afetando mais de 40 mil pessoas, apenas no lado brasileiro do lago (SCHREINER, 2002). O que a música narra é real segundo *Alfredinho*, a situação de diversas famílias que “ficaram no mundo da lua”, sem ter um lugar para recomeçar, diferente dele, que mesmo ganhando uma mixaria pelas suas propriedades, conseguiu recomeçar. (MÜLLER, 2013)

Como já destacado, a própria nomenclatura do programa radiofônico investe em valores locais, algo compartilhado pelos idealizadores do programa, Elio Winter e Manuel Canabarro. Sendo que Canabarro apresenta-se como radialista que “descobriu” e/ou “revelou” talentos, questões muito presentes em sua narrativa sobre o programa e sobre a produção do LP. Neste viés apresenta-se a seguinte reportagem do programa *Frente Ampla de Notícias*:

[...] Segundo o apresentador e produtor do programa, Manuel Canabarro, o Gauchinho, já está inclusive sendo elaborado o estudo para a produção de mais um LP que por certo repetirá ou suplantará o sucesso do disco recentemente lançado aqui em Marechal Cândido Rondon, com músicas compostas e interpretadas por nossa gente, de nossa terra. (FAN, 1982)

Nelmo Leobens também narra sobre a gravação do LP:

Aparecia trovador de outras regiões também, ali pra animar mais as festa, pra divulgar melhor a festa pra entidade que fazia, pra chamar o público pra participar. Então as dupla ali, não lembro exatamente os nomes, tinha um casal que formou um dupla que depois ele gravou um disco também com as duplas que, diretamente depois do programa. Então eles gravaram um disco com as duplas, cada um tinha que compor uma música. (LEOBENS, 2012)

Alípio Hoelscher¹⁴, participante em São José das Palmeiras, também expõe elementos sobre a participação de cantores e sua procedência: “Aqui de São José tinha o *Barrafunda* como é que falava? Eles têm uma dupla também. Formava, vinha, sete ou oito duplas mais de fora do que de casa”(HOELSCHER, 2012). Esta participação de cantores de outros lugares é relatada por Alípio por se configurar no convite feito por Manuel.

Entre os cantores que conquistaram o reconhecimento do público, Canabarro cita a dupla *Zelinho & Zelita*, que se apresentavam todos os domingos no programa. No entanto, conforme a contra capa do LP, tratava-se de um trio, *Zelinho, Zelita e Altamiro*, assim, segue a letra da música:

“A família do Tomé”, *Zelinho, Zelita & Altamiro*.

Levanta logo meu bem, esquentar a água e passar rápido o café, somos casado temo uma vida bacana, saiba que ninguém se engana com a família de Tomé. Mas os Tomé foram nascido em Pitanga, foi por que as coisa desanda já ergue tudo no pé. Pode ser de faca, seja força ou revolver, qualquer coisa nós resolve, nós enfrenta o que vier.

Levanta logo meu bem, esquentar a água e passar rápido o café, somos casado temo uma vida bacana, saiba que ninguém se engana com a família de Tomé. Eu fui num baile lá no fundo do Miltão na casa do tio João e acabei com o arrasta o pé. Lá teve o cara que me carçou na pistola, disse ele passe agora dois mangos da minha muié.

Levanta logo meu bem, esquentar a água e passar rápido o café, somos casado temo uma vida bacana, saiba que ninguém se engana com a família de Tomé. Mas esse cara depois daquele fandango, veio dar uma de tango numa vila em Cascavel, lá perguntaram do que tinha acontecido, ele tinha se esquecido da família de Tomé.

Mas essa letra eu tirei da minha ideia, fazendo rima pra plateia, se põe pra a gente ver o nosso disco da primeira gravação vamo dar de coração pra o locutor de rádio dez.

¹⁴ Alípio João Hoelscher, nascido em 16/11/1949, em Três Passos - RS, casado, quatro filhos, agricultor. Reside em São José das Palmeiras - PR desde 1988. Presidiu a associação de moradores da comunidade São Cristóvão em São José das Palmeiras, organizou e participou das festas e do programa *Nossa Terra, Nossa Gente*.

Levanta logo meu bem, esquentar a água e passa rápido o café, somos casado temo uma vida bacana, saiba que ninguém se engana com a família de Tomé.
(NOSSA TERRA, NOSSA GENTE, 1982)

Zelinho, Zelita & Altamiro gravaram uma música que retrata o cotidiano da família de Zelinho e Zelita, apresentando a origem da família a partir da cidade de Pitanga-PR. Destaca-se o caráter positivo da união desta família frente às dificuldades, aspectos estes diferenciados da música “Progresso do Abandono” de *Barrafunda, Barrazinho & Bianquechi*, que retrata de maneira bastante crítica a construção da hidrelétrica de Itaipu. E no findar da canção homenageiam Manuel Canabarro como “locutor de rádio dez”.

Ao longo da pesquisa não obtive contato com muitos dos cantores que se apresentaram no programa, em virtude de não obter informações sobre onde possam residir atualmente. Muitos depoentes não sabem informar onde possam estar tais cantores. Alfredo Müller, um destes cantores, também diz não saber aonde alguns residem. Pedro Nunes relata que muitos cantores que se apresentaram no *Nossa Terra, Nossa Gente* foram esquecidos pela população da região. Contudo, percebe-se nas narrativas dos depoentes que muitos desses cantores são lembrados pela abordagem de suas músicas.

Segundo os depoentes, o estilo musical que imperava no programa e durante as atividades festivas era o chamado *sertanejo raiz*¹⁵, principalmente durante a transmissão ao vivo do programa. À tarde tocavam-se também músicas *gauchescas*¹⁶, *marchinhas alemãs*, e em determinados momentos abria-se espaço para pedidos do público, ou seja, dependia do gosto do público onde se realizava o evento. Segundo Alfredo Leopoldo Müller, popular *Alfredinho*: “Sertaneja raiz, totalmente, nas festas era Trio Parada Dura, Milionário e José Rico,

¹⁵ Destaca-se que: “Tradicionalmente a música sertaneja é interpretada por um duo, geralmente de tenores, com voz nasal e uso acentuado de um falsete típico, com alta impedância e tensão vocais mesmo nos agudos que alcança às vezes a extensão de soprano. O estilo vocal se manteve relativamente estável, desde suas primeiras gravações, enquanto a instrumentação, ritmos e contorno melódico gradualmente incorporaram elementos estilísticos de gêneros disseminados pela indústria musical.”. ULHÔA, Martha Tupinambá. Música Sertaneja e Globalização. In: Rodrigo Torres (Ed). *Música Popular en América Latina*. Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, 1999, p. 47-60. Disponível em: <<http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MusicaSertaneja.pdf>>. Acesso em: 07/01/2013.

¹⁶ As denominações “música gaúcha” ou “música gauchesca” são difíceis de serem classificados e de associar quais estilos o compõem, sendo ainda pouco a bibliografia sobre o assunto. A referência de muitos depoentes sobre a música “gauchesca” ou “gaúcha”, remete em grande parte aos gêneros musicais e de dança como: *rancheira gaúcha*, *vanera*, *vanerão*, *xote gaúcho*, *valsa gaúcha*. Para tal, será esse o entendimento aqui aplicado, subentendendo-se que tais denominações compartilham de produção ou inspiração em questões identitárias ligadas ao Sul do país.

Pedro Bento [...] algum xote ou uma vanera, era o pedido, alguma pessoa vinha pedir”. (MÜLLER, 2013)

O estilo predominante durante a transmissão ao vivo do programa na maioria das localidades era o *sertanejo raiz*, outros estilos musicais como a música *gauchesca* também estava presente, mas com pouco espaço na transmissão ao vivo do programa. Sendo assim, nota-se pela fala dos depoentes que o maior destaque para a música *sertaneja raiz* se deve pela abordagem de suas canções, pois apresentam valores e questões locais, tal como situações do cotidiano no campo, e principalmente músicas que falam de romances¹⁷. Estes elementos indicam que o sucesso do programa *Nossa Terra, Nossa Gente* não estava atrelado apenas à figura do *Gaúchinho*, mas por questões ligadas a música produzida pelos sujeitos moradores das localidades próximas a Marechal Cândido Rondon.

Com relação aos estilos musicais tanto do programa radiofônico quanto nas festas, Pedro Nunes, músico da banda *Os Fandanguinhos*, uma das bandas que acompanhava o programa radiofônico, diz:

[...] olha, ali 90% era música sertaneja, né? Um ou outro cantava uma música gaúcha, um ou outro cantava uma música popular, mais eles já, eles já não apreciava tanto sabe, música popular na época. Mais era sertaneja e gaúcha mesmo. Festa, então festa no caso, quem anima no caso, na época, da hora do programa seria isso né, na hora do momento do programa dele [Manuel Canabarro], seria [...] a sertaneja e a gaúcha, mais depois no resto da tarde, seria música normal, música de bandinha, música gaúcha. Então ali era normal que nem hoje acontece numa festa. (NUNES, 2012)

Nota-se que Nunes estabelece a classificação das músicas presentes no evento e a preferênciadestas, ao narrar que eram poucos os que apreciavam a música popular, e os estilos que mais se tocava em Entre Rios do Oeste era o *sertanejo* e o de estilo *gaúcho*.

Frente às classificações musicais Alfredo Müller, o *Alfredinho*, que se apresentava no programa radiofônico, narra que o distrito de: “São José das Palmeiras foi um local que, principalmente a música sertaneja foi muito bem recebida, e o povo de Entre Rios, o povo gosta muito da música sertaneja, música sertaneja raiz” (MÜLLER, 2012). Compartilhando em

¹⁷ A preocupação deste trabalho está em analisar os depoimentos orais que tratam dos estilos musicais e não apresentar o estilo predominante no programa e nas festas, pois na visão dos entrevistados se tratava do *sertanejo raiz*.

partes dessa afirmação, Alípio Hoelscher afirma que em São José das Palmeiras a música *sertaneja raiz* estava presente somente no programa ao vivo, e que no transcorrer do evento prevalecia a música *gauchesca*, contudo, apresenta também que se ouvia muito o *forró*¹⁸ em São José das Palmeiras. (HOELSCHER, 2012)

Protásio Wolfart, residente em Entre Rios do Oeste, que se apresentou com sua banda em diversos eventos da região, narra que o ritmo/dança *xote* era muito presente nas festas em São José das Palmeiras por ser semelhante ao *forró* (WOLFART, 2012). Notam-se as especificidades do gênero musical, que mudava conforme a localidade e o seu público.

Pedro Nunes, que integrava juntamente com Márcia Leobens e Teilor Dressing, o conjunto musical *Os Fandanguinhos*, – grupo contratado para se apresentar no programa *Nossa Terra, Nossa Gente* e nas festas –, relata que as músicas que compunham o repertório da banda constituíam-se da seguinte maneira: “[...] 90% era mais música gaúcha. Mais sabe como é que é, ali música gaúcha, é Vaneira, Valsa, Rancheira, Xote e Marchinha.” (NUNES, 2012)

Os estilos musicais mudavam conforme os gostos do público presente no programa e nas festas, configurando numa miscelânea de estilos que muitas vezes se sobrepunham. Contudo, mesmo com a diversidade cultural dos locais onde era realizado o programa e as festas, notam-se certas preferências, como por exemplo, o *sertanejo raiz*, estilo que se apresenta com maior destaque na gravação do LP *Nossa Terra, Nossa Gente*.

A principal prerrogativa apontada pelos entrevistados a respeito dos cantores que se apresentaram no programa *Nossa Terra, Nossa Gente*, é a de que estes almejavam o “estrelato” na carreira musical ou simplesmente se tornar conhecido e reconhecido na localidade. Arlindo Pedron¹⁹, a partir do município de Mercedes, recorda:

¹⁸“O termo é uma derivação de forrobodó, que segundo o Dicionário Aurélio, seria "Arrasta-pé, farra, troça, confusão, desordem". Seguindo esta caracterização, o estudioso Camara Cascudo definiu o forró como "baile reles, de segunda categoria". Uma outra designação que foi utilizada durante muito tempo, foi a que definia forró como uma corruptela de "Folall", bailes populares promovidos segundo alguns, pelos americanos em suas bases no Nordeste durante a segunda guerra mundial. Seja como for, o termo designa um tipo de baile popular nordestino, animado por sanfona pé-de-bode, de oito baixos, executando os diferentes ritmos locais, como o xaxado, o xamego, o xote, o baião e outros. [...]”. DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira”. *Forró – Dados Artísticos*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/forro/dados-artisticos>>. Acesso em: 05/05/13.

¹⁹ Arlindo Pedron é natural de Bituruna – Paraná. Idade: 58 anos. Profissão: Agricultor. Atualmente reside no município de Mercedes. Foi organizador e participante das festas e do programa *Nossa Terra, Nossa Gente* em Mercedes.

Daí as dupla, tinha bastante dupla que ele trazia, ou que vinha trajado de gaúcho, pra dançar, pra animar. Daí a equipe depois do almoço, a gente almoçava sempre depois das 12 horas, quando ele ficava tocando e apresentando até na hora que o pessoal almoçava, daí eles almoçava depois, enquanto isso eles animavam a festa até quando ia até aquelas altura. Daí a gente conheceu ele, e participava [...] tinha bastante dupla, tinha o Zelinho e o Zelita, que participava e tocava no programa dele. Oliveira, Oliveirinha, Zé do Morro e Gauchinho, e o Zé da Prata e também tinha o Negão Pedralli. (PEDRON, 2010)

Sua narrativa se refere a grande quantidade de cantores que se apresentavam no programa radiofônico, pois grande maioria dos frequentadores buscava ouvir e torcer por seus candidatos prediletos. Segundo Dóris Fagundes Haussen, a invenção dos programas de calouros e de auditório possibilitou a participação de um grande número de pessoas oriundas dos setores menos abastados da população. (HAUSSEN, 1997)

Ao correlacionar a rádio com a música, analisa-se uma reportagem do programa *Frente Ampla de Notícias* que apresenta uma nova programação da Rádio Difusora, destacando uma mudança importante na programação: “um programa sertanejo especial”.

Difusora com nova programação a partir de amanhã.

(Assunto para o nosso diretor, jornalista Elio Winter).
 Nossa emissora vem conquistando cada vez mais a simpatia dos ouvintes, a confiança dos anunciantes e um campo maior de influência.
 A rádio Difusora do Paraná vai indo muito bem e isto enche de orgulho toda a nossa equipe, que vê no público o reconhecimento de seu trabalho.
 Mas precisamos sempre melhorar mais, pois o público sempre exige mais e isto nos faz pensar sempre em mudar, melhorar, evoluir.
 Por este motivo, a partir de amanhã, dia 1º de junho, estaremos com algumas mudanças no ar.[...]

Outra mudança importante da programação.

Depois da novela, isto é, às 9:00hrs da noite, **um programa sertanejo especial**, ao vivo, com coordenação de Manuel Ferreira Canabarro – o Gauchinho e uma dupla ou trio por noite. Fomos obrigados a abrir este horário, pois existem bons artistas em nossa região. Que nunca antes tiveram uma boa oportunidade.

Agora o sucesso do programa “Nossa Terra, Nossa Gente”, de todos os domingos, já deu um filhote: o LP que será lançado no clube Aliança, no próximo domingo, dia 6 de junho.

Como já temos mais de 1.000 discos colocados, os artistas deste LP terão uma noite por semana para divulgação de suas novas músicas e seus shows, já que o LP número 2 já está no forno.

Esperamos que nossos ouvintes gostem das novidades que anunciamos para a partir de amanhã, 1º de junho. (FAN, 1982)

A iniciativa da rádio em investir em um “programa sertanejo especial”, não se constituía somente na gravação do LP do programa radiofônico, mas também realçam as duplas e/ou trios que mais se destacavam durante a transmissão ao vivo do programa *Nossa Terra, Nossa Gente*. A menção da produção de um segundo LP não foi concluída, pois não houve nenhuma menção dos entrevistados ou qualquer outra fonte que apresentasse informações sobre sua gravação.

Conforme afirmado anteriormente, o programa radiofônico *Nossa Terra, Nossa Gente* era transmitido ao vivo todos os domingos. Percebe-se em toda a narrativa de *Gauchinho* essa busca pela valorização das “pratas da casa”, acrescentando “[...] que nunca antes tiveram uma boa oportunidade” para se apresentarem (CANABARRO, 2008).

Quirino Kesler²⁰, participante e organizador das festas em São José das Palmeiras, relata que na apresentação de cantores:

Vinha de toda a região, era muito disputado, às vezes nem dava vaga pra todo mundo se apresentar. Às vezes se apresentava depois do programa porque não dava espaço na transmissão. [...] às vezes o programa até se estendia. [...] Mesmo que se interrompia, a transmissão continuava, dava continuidade na apresentação. [...] Na hora do almoço interrompia e ia embora. [...] Tem o Marafiga que é São José, que se apresentou várias vezes. [...] Teve a filha do Nery [*ex-prefeito da cidade de São José das Palmeiras*] que se apresentou várias vezes aqui também. Tem um outro rapaz de São José que também é falecido. Enfim, de toda a região que vinha assim. (KESLER, 2012)

²⁰Quirino Kesler. Nascido em 1967, em Cerro Largo - RS, casado. Em 1977 mudou-se para o Paraguai e em 1978 retornou a Pato Bragado - PR para residir na Linha Princesa. Após este evento, retorna ao Paraguai. Em 1992 resolve mudar para São José das Palmeiras, fazendo parte da comunidade da Linha Codal. Foi ministro de eucaristia da igreja, presidente de todas as entidades da comunidade e foi sócio-fundador da associação da capela. Trabalha atualmente como secretário da Agricultura de São José das Palmeiras.

As apresentações de cantores no programa *Nossa Terra, Nossa Gente* em São José das Palmeiras atraíam muitas pessoas, a exemplo da filha do ex-prefeito da cidade, aproximando sujeitos das mais diversas camadas sociais num só evento.

Relacionado às sociabilidades Nelmo Leobens comenta:

[...] o pessoal interessou em participar, e daí tinha também como ajudar, promover os eventos, e também pra assim promover os futuros artistas regionais, né? [...] Era também um dos objetivos, porque ninguém pagava para participar né? Então os artistas participavam cantando, mostrando os seus talentos através [...] É instrumento, e cantorias (LEOBENS, 2012).

Para Leobens, o programa era uma maneira barata de se divulgar os artistas locais. Expõe que sua participação se configurava por acompanhar sua esposa e filha, em suas apresentações no programa. Segundo ele: “Eu ia também sim, porque eu sempre levava, primeiro levava a Lúcia e depois levava a Márcia, como também às vez levava outros colegas, amigos que queriam participar”. (LEOBENS, 2012)

Contudo, não havia seleção para a participação dos cantores no programa radiofônico. Alguns se inscreviam antecipadamente através da Rádio Difusora, porém grande parte dos calouros se inscrevia momentos antes do início da apresentação. Havia aqueles que eram os primeiros a se apresentar, sujeitos profissionais no ramo que cantavam no início do programa.

Pelo fato de não haver a seleção de cantores, Márcia Leobens²¹ diz que: “[...] entravam em cada fria [...]” (LEOBENS, 2010), pois alguns não eram afinados, porém gostariam de participar da programação de alguma maneira, buscando ser ouvidos pelo público. Segundo ela, o *Gauchinho* abria espaço para todos se apresentarem, resultando num programa aberto a todo o público.

²¹ Márcia Inês Leobens é natural de Santo Cristo – RS. Idade: 36 anos. Profissão: Instrutora de Artes. Local: CRAS. Reside em Entre Rios do Oeste há cerca de 25 anos. Participava do programa *Nossa Terra, Nossa Gente* como cantora e integrante do grupo musical *Os Fandangueiros*, que acompanhava Manuel Canabarro nas festas, tendo também participado das apresentações de cantores no programa radiofônico. Além dela ter participado do programa *Nossa Terra, Nossa Gente*, também frequentou festivais musicais da região entre fins de 1980 e durante 1990, a exemplo do festival Difubrahma. Aos 13 anos, ela iniciou sua trajetória como cantora no programa *Nossa Terra, Nossa Gente*. Aos 14 anos mudou-se para Cascavel para cantar numa banda maior, a qual não citou o nome, e posteriormente regressou a Entre Rios do Oeste pra integrar o conjunto *Os Fandangueiros*. O motivo de ter deixado de se apresentar no programa *Nossa Terra, Nossa Gente* se deu porque não acreditava que atingiria o sucesso.

Neste momento, pontuam-se alguns elementos quanto às *táticas* de *Gauchinho* no programa:

Eu começava o programa cedo. Até meio-dia transmitia o programa, uma hora apresentava um show com as pratas da casa, aqueles que não cantavam no ar, que eu cortava, cortava daqui, cortava dali. Tinha muita gente ruim, mas fora da rádio podia apresentar. Então depois de tarde: “Vocês cantam muito bem, vou pôr vocês no show das pratas da casa”. Tinha um showzão fora do ar. Fora do ar saía ratinho e outros bichos, saía que não tinha problema nenhum. (CANABARRO, 2008)

Canabarro expõe claramente a maneira na qual consistia a apresentação, pois no momento em que percebesse que algum cantor desafinasse, ele desconectava o cabo da transmissão via rádio. Claramente articulada numa postura de poder do lugar do radialista sob o comando de quem e o que ia ao ar.

Neste contexto, Pedro Nunes conta:

Mas ele não podia fazer nada, que na realidade a obrigação dele que não tem, isso acontece pra qualquer um. (...) Se eu estou cantando desafinado, ele não vai fazer nada, porque ele tá no horário dele, não tem como ele pegar e cortar. Então aconteceu muitas vezes que eu vi ele deixava rodar, deixava cantar, pra não desfazer ninguém. Então, acontecia, sempre aqueles que de vez se perde. (...) Aconteceu aqui no bairro Paraíso mesmo, tinha o irmão do Ademir, um dia ele canta no programa do Gauchinho ali, tocando gaita, daí ele se perdeu lá, ele tava tocando certo, e ele cantou muito ligeiro, ele não se acertou mais. Mas o Manuel Canabarro não fez nada, deixou rodar (...). Que a obrigação dele, ele tá cumprindo o horário dele, tudo bem, é vergonhoso, mas não pra ele, vergonha pra quem se apresenta mal (...) não é verdade? (NUNES, 2012)

Nunes não percebia que Manuel Canabarro cortava a transmissão se algum cantor desafinasse, assumida esta posição por Canabarro anteriormente. Nunes representa a posição do apresentador como justo, ético, respeitando os cantores, já que cada um tinha sua vez.

No mesmo sentido dos cortes na transmissão, Márcia Leobens, cantora da banda *Os Fandanguinhos*, narra que: “Tinha lugar que não dava transmissão, e não era transmitido, mas os que estavam apresentando não ficavam sabendo, não sabiam para não desestimular” (LEOBENS, 2010). Ela destaca questões curiosas sobre suas experiências no programa, por exemplo, se caso não captasse o sinal para a transmissão via rádio, por ser muito distante da

Rádio Difusora, pelo mau tempo ou por problemas técnicos, não se avisava os calouros que suas apresentações não estavam sendo transmitidas, para que não ficassem chateados e/ou desanimados com a apresentação.

Gauchinho narra que algumas duplas conseguiram o tão almejado estrelato:

Olha, teve muita gente que participou, tanto que 10 ou 12, duplas e trios, que cantavam no programa, gravaram. Tem alguém hoje que continua, viraram artista, estão percorrendo o mundo, e nasceram dentro do programa *Nossa Terra, Nossa Gente*. João Pinheiro e Dorvalina, grande dupla, que gravou na Globo, e continua fazendo show. E tem outras, que me forçam a memória, 10 ou 12 duplas tiveram sucesso, nasceram no meu programa, jogado a semente e eles cresceram. (CANABARRO, 2012)

Manuel Canabarro em sua narrativa apresenta certo orgulho dos cantores que gravaram CD:

E tem uma menina, que hoje se destaca muito bem, a Andreoli, [...] Andréia Andreoli²². [...] Ela nasceu dentro do meu programa *Nossa Terra, Nossa Gente*. E hoje ela é uma cantora, dançarina, do grupo Zezé Di Camargo e Luciano, faz muito tempo, deve de fazer quase dez anos já, e ela segue carreira lá. Muita gente que gravaram no meu programa, cantava no meu programa ao vivo, partiram pras gravações e tão gravando. Como tem o Poeta, que já gravou dois CD, grande Trovador, o Poeta. Você talvez conheceu. [...] É, o Poeta continua hoje tocando a sanfona, cantando, é a parte esportiva dele. Alguém se dedica no esporte, no jogo, o outro numa sanfona, numa viola. (CANABARRO, 2012)

Ao apresentar os cantores do programa radiofônico, *Gauchinho* se posiciona como descobridor musical, revelando talentos, e assim, tal como expunha Elio Winter, realizando um dos objetivos do programa *Nossa Terra, Nossa Gente*, na revelação de algum talento musical. A participação de Andreia Andreoli no programa também é comentada por Gladis Cristmann, moradora de Marechal Cândido Rondon, que destaca a participação e a conquista do sucesso pela cantora como um dos aspectos positivos do programa, ao afirmar: “[...] tudo tem o seu lado positivo. Como eu digo: nada é completamente ruim!”. (CRISTMANN, 2008)

²² Andreia Luiza Andreoli Lodi é atualmente *backing vocal* da dupla sertaneja Zezé di Carmargo e Luciano.

Quanto à maneira como muitos cantores e participantes se deslocavam para o programa *Nossa Terra, Nossa Gente*, Manuel Canabarro afirma:

Havia caravana sim, aqueles mais habilitado, que tinha potência, que tinha o poder, ele vinha, eles vinha com carro próprio, o que não tinha carro próprio vinha com os amigos, o, por exemplo de Guaíra, quando começou esse programa, de Guaíra, quando fazia aqui na região de Rondon, o pessoal alugava um caminhão, vinha tudo em cima da carroceria dum caminhão. Fazia aquela... É vinha todo mundo pra festa [...] e sendo que o proprietário do caminhão ou da lotação, nem cobrava nada. Tudo era festa, tudo era alegria. A despesa dele era só a, a gasolina e os gastos que ele tinha do carro. (CANABARRO, 2012)

Neste ínterim, *Alfredinho* expõe que: “[...] quem bancava o combustível do nosso trio foi o *Schneidinha*²³ [dono da distribuidora Brahma de MCR]” (MÜLLER, 2013). Esse sujeito denominado *Schneidinha* era um dos patrocinadores do programa, além de ter patrocinado o festival Difubrahma, numa parceria com a Rádio Difusora.

Márcia Leobens (2010) se atém aos detalhes do funcionamento e de sua participação nos festivais de canção que ocorriam na região. Ser reconhecida como cantora era um dos seus maiores objetivos e diz: “[...] as pessoas daqui não dão valor”. Parece que todo seu esforço como cantora desde a infância não “valeu a pena”. Ao relatar sobre suas experiências, esboça que eram muito boas, por ter conhecido muitos lugares, muitas pessoas, mas se fosse hoje não faria mais: “Gosto muito de cantar, mas acho que não vale a pena” (2010). Narra sua vida a partir do momento em que vive, pois ao frisar o esforço desde criança no meio musical, lamenta não ter alcançado o sucesso.

Como já destacado, Márcia Leobens chegou a participar de vários festivais, mas se atém a um deles, o Difubrahma, evento este de organização da Rádio Difusora, sob o patrocínio da distribuidora de cerveja Brahma, de Marechal Cândido Rondon. No *e-mail* que ElioWinter encaminhou, ele fala sobre o programa *Nossa Terra, Nossa Gente* e também sobre o Difubrahma:

[...] **damos oportunidade aos “artistas” locais se apresentarem.** Tanto com o programa *Nossa Terra Nossa Gente*. Como com o Festival Difubrahma,

²³ Apelido que se refere ao diminutivo do sobrenome Schneider.

sonhávamos em descobrir/revelar algum grande artista nacional, que pudesse seguir os passos do Walter Basso (que ficou sete meses na Parada Nacional - oito semanas em primeiro lugar).(WINTER, 2012) [Grifos meus].

O grande objetivo do festival e do programa radiofônico, segundo Elio Winter, era a “revelação de um grande artista”. Nestes termos, cabe aqui estabelecermos a distinção entre ambos. O *Nossa Terra, Nossa Gente* é raramente citado no programa *Frente Ampla de Notícias*, ao contrário do Festival Difubrahma, que é recorrentemente mencionado. O festival era realizado através de uma parceria da Rádio Difusora com a distribuidora de bebidas Brahma (sem qualquer relação com a famosa marca homônima), que contando com mais estrutura e apoio, também almejava em descobrir talentos da região.

A partir da análise das músicas cantadas no programa, presentes no LP, percebe-se que as mesmas tratavam de temáticas variadas. Nas letras de músicas é possível perceber que o programa *Nossa Terra, Nossa Gente* também foi palco de protestos e reflexo de acontecimentos vivenciados pelos cantores, ou/e pela população local, como é o caso, em especial, da música *Progresso do Abandono*, que foi gravada no LP *Nossa Terra, Nossa Gente*. Muitos depoentes demonstraram sua identificação com a composição, em alguns casos, cantando pequenos trechos, pois sua letra expunha problemas relacionados à construção da Hidrelétrica Itaipu Binacional, enfrentados pela população da região.

Muitos entrevistados evidenciaram o quanto ouvir e ver os artistas cantarem era algo maravilhoso. Estar presente no programa era algo novo, diferenciado, podendo-se estar junto dos amigos e familiares desfrutando de um momento de lazer. O evento atraía muitas pessoas, dos mais diferentes lugares, especialmente para assistir as apresentações dos cantores e músicos locais.

Findar este trabalho remete-nos a questões quanto à ideia de *germanidade* apresentada anteriormente, que este ideal está distante do espaço das festas e da apresentação musical do programa radiofônico *Nossa Terra, Nossa Gente*, palco da multiplicidade, do extravasar das angústias vividas no cotidiano, onde todos tinham a mesma oportunidade de serem vistos e ouvidos.

FONTES ORAIS

CANABARRO, Manuel Ferreira. Entrevista concedida a Senaide Wolfart em Marechal Cândido Rondon, dia 22/02/2008.

CANABARRO, Manuel Ferreira. Entrevista concedida a Senaide Wolfart em Marechal Cândido Rondon, dia 18/08/2012.

CRISTMANN, Gladis Frank. Entrevista concedida a Senaide Wolfart em Marechal Cândido Rondon, dia 25/02/2008.

HOELSCHER, Alípio João. Entrevista concedida a Senaide Wolfart em São José das Palmeiras, dia 29/09/2012.

KESLER, Quirino. Entrevista concedida a Senaide Wolfart em São José das Palmeiras, dia 30/09/2012.

LEOBENS, Márcia Inês. Entrevista concedida a Senaide Wolfart em Entre Rios do Oeste, dia 12/09/2010.

LEOBENS, Nelmo. Entrevista concedida a Senaide Wolfart em Entre Rios do Oeste, dia 15/08/2012.

NUNES, Pedro Lucivaldo. Entrevista concedida a Senaide Wolfart em Entre Rios do Oeste, dia 29/09/2012.

MÜLLER, Alfredo Leopoldo. Entrevista concedida a Senaide Wolfart em Subsede, distrito de Santa Helena, dia 04/01/2013.

PEDRON, Arlindo. Entrevista concedida a Senaide Wolfart em Mercedes, dia 17/09/2010.

WOLFART, Protásio Antônio. Entrevista concedida a Senaide Wolfart em Entre Rios do Oeste, dia 15/08/2012.

FONTES SONORAS

NOSSA TERRA, NOSSA GENTE. Marechal Cândido Rondon. Estúdios da Rádio Difusora do Paraná. 1982. 1 disco sonoro.

FONTES ESCRITAS

FRENTE AMPLA DE NOTÍCIAS. Rádio Difusora, Marechal Cândido Rondon. Vol. nº. 82. 04/01/1982.

FRENTE AMPLA DE NOTÍCIAS. Rádio Difusora, Marechal Cândido Rondon. Vol. nº. 82. 08/07/1982.

FRENTE AMPLA DE NOTÍCIAS. Rádio Difusora, Marechal Cândido Rondon. Vol. nº. 86. 30/05/1982.

WINTER, Elio. *DIFUSORA - Pesquisa (Programa Nossa Terra, Nossa Gente) Importante*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <senaideewolfart@hotmail.com> em: 06/09/2012.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P. O capital social: notas provisórias. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (orgs.) *Escritos de Educação*, 3ª ed., Petrópolis: Vozes, 2001.

BOURDIN, Alain. *A questão local*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CANCLINI, NéstorGarcía. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CERTEAU, Michel De. *A Invenção do Cotidiano*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel De; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do Cotidiano: 2: Morar, cozinhar*. 6ª ed. Tradução: ALVES, Ephrain F.; ORTH, Lúcia Endlich: Petrópolis, Vozes, 2005.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa / Rio de Janeiro: Difel / Editora Bertrand Brasil, 1990.

COSTA, Osmani Ferreira da. *Rádio e Política*. Eduel, Londrina, 2005.

HAUSSEN, Dóris Fagundes. *Rádio e Política: tempos de Vargas e Péron*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989.

PORTELLI, Alessandro. *Forma e significado na História oral*. A pesquisa como experimento de igualdade. Projeto História. São Paulo, PUC/ SP, nº14, 1997.

_____. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. In *Projeto História*. N. 15. São Paulo: EDUC, 1997.

RODRIGUES, Vanessa. *“Disco musicmade in brazil”: a redemocratização nos embalos da discoteque*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) - Universidade Federal do Paraná, 2002.

RONCAYOLO, Marcel. Cidade. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 8: Região. Lisboa: Casa da Moeda, 1986.

_____, Marcel. Migração. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Casa da Moeda. vol. 8, 1986.

RONCAYOLO, Marcel. "Região". In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 8. Lisboa. Imprensa Nacional, 1986.

SAMUEL, Raphael. *História local e história oral*. Rev. Bras. de Hist. São Paulo, v.9nº19, pp. 219-243. set.89/fev.1990.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SCHREINER, Davi Felix. 2002. Entre a exclusão e a utopia: um estudo sobre os processos de organização da vida cotidiana nos assentamentos rurais – região sudoeste/oeste do Paraná. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo.

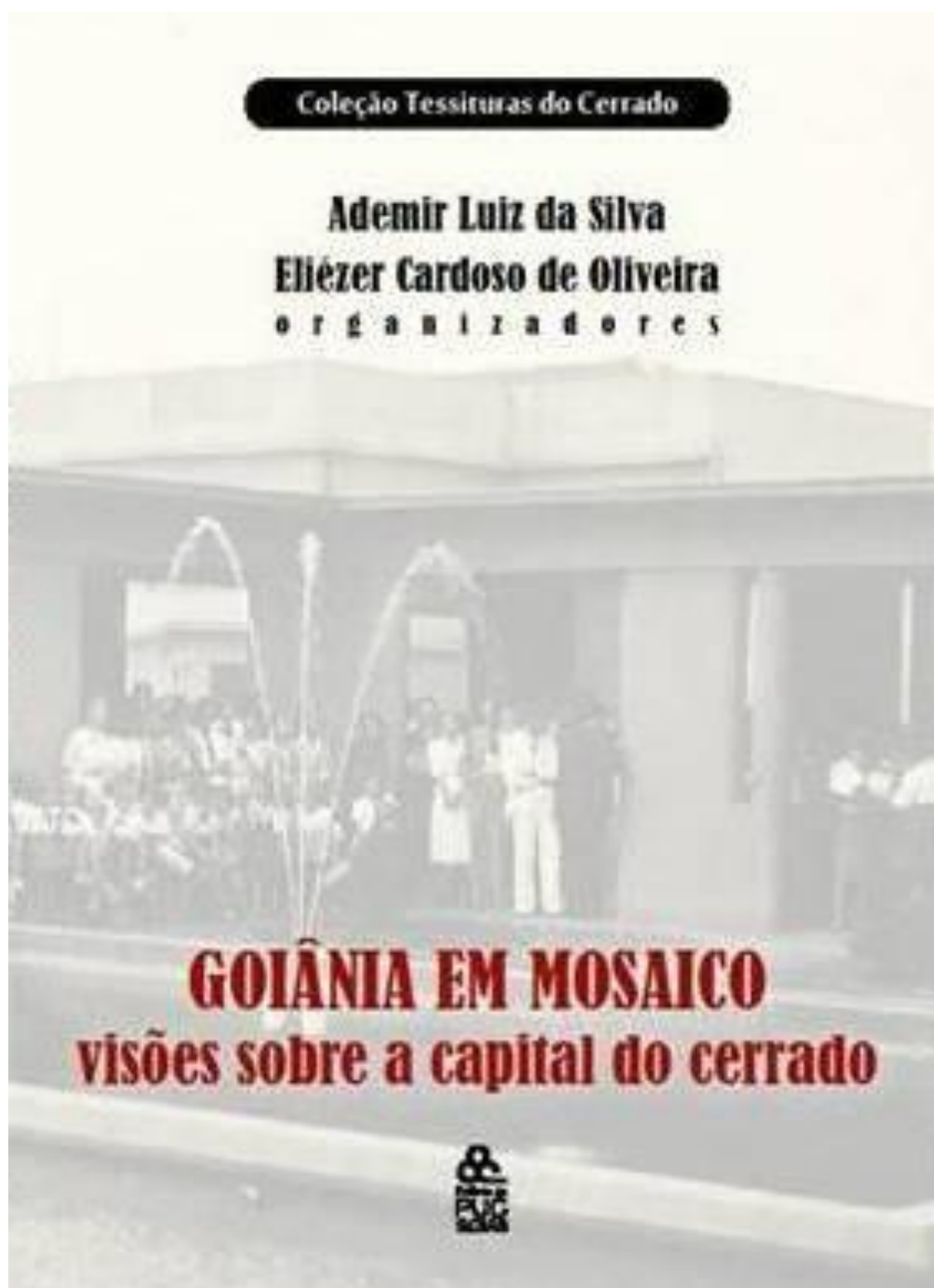


Resenha



Artista: Loures
 Título: Sem Título
 Técnica: Óleo sobre tela
 S/D

N
 O
 S



Goiânia: heterogêneas faces de um mesmo rosto

Fernando Bueno Oliveira

Mestre em Ciências Sociais e Humanidades pelo Programa de
pós Graduação em Territórios e Expressões Culturais no
Cerrado – TECCER-UEG Anápolis-GO.
E-mail: Fernandobuenogeo@gmail.com



A ideia de resenhar um livro, geralmente, parte daqueles que julgam conhecê-lo muito bem. Desde já dispenso essa pretensão. Essa resenha, então, pode se situar no campo dos entendimentos possíveis. Seu papel é informativo, o que, por se tratar de uma obra de tamanha envergadura, também, pode ser interpretada como ambição, tendo em vista que muitos temas, pontos, conceitos serão abreviados, pois o livro contém mais respostas que a nossa capacidade de perguntar. Os seus organizadores são os historiadores Ademir Luiz da Silva (vencedor do Prêmio Cora Coralina de 2002, do Troféu Goyazes em 2013, do Prêmio Hugo de Carvalho Ramos em 2014, autor do romance gráfico “*Conclave*” em parceria com o ilustrador paulista Rafael Campos Rocha e recebedor da Comenda Medalha do Mérito Cultural em 2015) e Eliézer Cardoso de Oliveira (sua vasta produção atua numa interface entre História e Sociologia, abordando os seguintes temas: história e sociologia da catástrofe, teoria da história, produção de livros didáticos em História Regional, Sociologia e História da Valentia). Ambos professores da Universidade Estadual de Goiás.

O livro “*Goiânia em Mosaico: visões sobre a capital do cerrado*” é composto por dezesseis artigos: sete deles dizem respeito à política, modernidade e desenvolvimento econômico de Goiânia; os outros nove versam sobre sua cultura, religiosidade e imagens. A apresentação ficou por conta de Eduardo Quadros, professor da PUC Goiás.

A sua primeira parte trata de uma Goiânia que nasceu para ser Capital. Planejada e estabelecida a partir de 1933 surge num contexto de busca pelo novo, pela modernidade e pela consolidação dos planos político-econômicos de Getúlio Vargas e Pedro Ludovico: para o

primeiro, Goiânia representava o símbolo maior da “Marcha para o Oeste” e, para o último, o inverso do marasmo, do decadente e do atrasado, características a que se referia à antiga capital do Estado, a cidade de Goiás. Mas não houve uma ruptura do antigo com o novo, da modernidade com as antigas imagens de decadência e atraso. Na verdade, a convivência do moderno com o atrasado marca a história de Goiás e de sua nova Capital nos agitados anos de 1930, uma ilha de modernidade em um mar de tradição. Extraem-se várias coincidências das experiências de Belo Horizonte e Goiânia: a estreita identificação dos aludidos espaços urbanos com as então emergentes ordens políticas e a associação depreciativa formatada em relação às duas cidades destronadas, Ouro Preto (Vila Rica) e Cidade de Goiás (Vila Boa).

Goiânia, nas suas primeiras décadas de existência, não pode ser percebida tão somente como um mero entreposto comercial, mas o exame de dados numéricos e fontes documentais diversas admitem a significativa representatividade dos setores industrial, comercial, de prestação de serviços e de mercado de créditos para o seu desenvolvimento entre 1935 e 1963. Embora trilhasse por caminhos do progresso econômico, em 1961, o então desconfiado governador Mauro Borges resolveu projetar Goiânia também como polo militar no “Movimento da Legalidade” montando trincheiras no Palácio das Esmeraldas, com homens armados com metralhadoras e fuzis no telhado, instalação de canhões sobre a marquise do Palácio e em alguns edifícios próximos para enfrentar supostos aviões e soldados invasores: um movimento do barulho, propagado via rádio, deixando muitos intrigados ou com medo, ao mesmo tempo, indecisos e pouco informados.

Mas Goiânia tem outras histórias: de crimes e criminosos, como o assassinato do jornalista Haroldo Gurgel em 1953, a chacina da Rua 74 em 1957, o “show” de Leonardo Pareja em 1996; e do acidente com o Césio 137 em 1987. Tragédias que ganharam repercussão nacional, uma ampla ressonância, sendo alguns relatados na mídia internacional, e que desempenharam um efeito heurístico que revelava as complexidades e as contradições dessa sociedade. Outras histórias com outras complexidades e contradições, como a proposição, em 1995, do projeto *Goiânia Capital Country*, que objetivava representar as manifestações, eventos e símbolos da ruralidade em Goiás e em Goiânia. Mesmo diante de embates e debates sobre as suas “marcas”, os goianos reagem exaltando a identidade regional “a partir das representações de povo corajoso e forte, sertanejo e vencedor”, características que não

impediram o *boom* do progresso: o tempo da construção de pau-a-pique, do baldrame, da casa caiada e do chão batido foi substituído pelo tempo da pavimentação asfáltica e da introdução de novos princípios urbanísticos e da racionalidade construtiva. Ainda assim, algumas estruturas urbanas do passado resistiram: barro, madeira e pedra utilizados nas edificações da Campininha das Flores, mesmo passadas décadas e sucessivas intervenções e reformas, podem ser encontrados por trás de pinturas e rebocos recentes. Estes testemunhos no atual bairro de Campinas encontram-se escondidos e encrustados em sua malha urbana: locais onde o passado encontra-se preservado.

A segunda parte do livro explora imagens de operários que levantam o concreto dos edifícios oficiais e das primeiras moradias na parte central da cidade, aspectos considerados sinais do progresso e do desenvolvimento. Tão necessário quanto o concreto que edificava as cidades, principalmente no caso de Goiânia, era a construção de uma imagem de cidade moderna e planejada, por meio de álbuns, tais como o *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção da Cidade de Goiânia* e o *Álbum de Goiás*. O grande intuito era o de atrair investimentos, instituições de ensino, estabelecimentos comerciais e indústrias tanto para a Capital quanto para o interior.

Aqui, o livro traz uma Goiânia numa configuração de espaços em constante disputa: são contestações entre valores, identidades, posturas e códigos morais e comportamentais. São verdadeiras lutas de representações, de práticas de grupos não apenas no campo cultural, mas também social e político, mostrando a complexidade da formação da cidade em seus mais de 80 anos de história: nessa parte, o leitor de *“Goiânia em Mosaico”* identificará os grupos que fundaram os primeiros terreiros na Capital, perpassando por um breve histórico da presença da religião espírita em Goiânia, até chegar ao surgimento da Federação de Umbanda do Estado de Goiás; descobrirá marcadores próprios do Candomblé “escondidos” pela cidade dos orixás; lançará o seu olhar sobre expressões negras que existem/resistem em plena cidade de vivências modernas, tais como as festas do Rosário acompanhadas de congadas que acontecem em bairros das classes trabalhadoras desde o início da década de 1940, com os redutos de encontros de congadeiros; encontrará um protestantismo que chega aos primórdios de Goiânia numa combinação do novo e do moderno: uma nova religião para uma nova Capital, fincando por aqui as suas raízes; o leitor perceberá ainda que a terra de

“Leandros e Leonardos”, do pequi e do quase “*country*” passa a ser chamada também de a “*Seattle* brasileira”, ou ainda, a capital do *break*, especialmente, a partir da década de 1990: os discursos do *rock* vão contra representações que identificam apenas algumas práticas culturais locais como legitimamente goianas, já o *hip hop* agrega jovens goianienses que encontraram nessa cultura elementos para construírem novas identidades e novas formas de convivência.

É a cidade do “*Chão Vermelho*” (1956), a maior personagem do romance de Eli Brasiense, que mostra o “drama existencial da cidade e do sertão”, o universo do moderno, do progresso e de seus contrários, uma cidade heterogênea, múltipla, ambivalente, contraditória, lugar de diferenças. É a cidade do modernismo nas artes plásticas, um modernismo entendido como força estética capaz de fundamentar um “mundo artístico” em que aparecem nele próprio as contradições e ambiguidades da experiência da fronteira, e inserido em uma historiografia da arte ocidental, com as criações da Sociedade Pró-Arte de Goiás, em Goiânia, 1945 e da Escola Goiana de Belas Artes, a EGBA, em 1952.

Hoje, Goiânia já não cabe em si, tornou-se uma cidade de mundos interligados por *internets* de histórias, sem perder as tradições culturais que a geraram, talvez por isso seja vista, às vezes, como o lugar da “não civilização”. “Viva, *country*, *country*pira, sertaneja, carnavalesca, nenhum rótulo é maior que sua dimensão histórica, permeada de heterogêneas faces de um mesmo rosto. Qualquer rotulação será mera expressão de um pedaço de seu todo, de suas mesclagens culturais, de suas simbioses geradoras de talentos de sua gente. Goiânia tem útero macunaímico, formação geral entre o urbano e o rural, *Art déco*, berrante sampliado em múltiplos tons”.



Discurso de colação de grau



Artista: Loures
Título: Sem Título
Técnica: Óleo sobre tela
S/D

N
O
S



Discurso proferido pelo Dr. Prof. Dr. Solemar Silva Oliveira,
parainfo da turma de formandos em Licenciatura em Física da
Universidade Estadual de Goiás - Turma de 2007.

N
O
S

Gostaria de iniciar minha fala citando uma frase do grande Astrônomo Norte-Americano Carl Sagan:

“Não há garantia de que o universo se resigna às nossas predisposições. Mas não vejo como poderemos tratar com o universo - tanto o universo exterior como o interior - sem estudá-lo. A melhor maneira de evitar abusos é que a população em geral seja cientificamente educada, para compreender as implicações de tais investigações. Em troca da liberdade de investigação, os cientistas estão obrigados a explicar seus trabalhos.

Se a ciência é considerada um sacerdócio fechado, muito difícil e elitista para a compreensão da pessoa média, os perigos de abuso são maiores. Mas se a ciência é um tópico de interesse e preocupação geral - se tanto suas coisas boas como suas consequências sociais forem discutidas regular e competentemente nas escolas, na imprensa, e nas mesas familiares - teremos aumentado enormemente nossas possibilidades de entender como é realmente o mundo, e como melhorar a ele e a nós mesmos”.

Na nossa infância adoramos os heróis das revistas em quadrinhos porque eles possuem capacidades sobre-humanas. São capazes de realizar coisas incríveis com seus superpoderes. Mas os grandes heróis estão mais próximos de nós do que imaginamos. Os estudantes de Física passam por uma iniciação onde eles aprendem a desenvolver habilidades ao extremo, tais como: perseverança, força, coragem, obstinação, inteligência, criatividade, segurança, responsabilidade, respeito, independência, dentre outras. Ao realizarem a grande tarefa de se formarem como professores, as suas primeiras missões são definidas e representarão as pessoas que eles definitivamente almejam ser. Os professores são capazes de resgatar, motivar, fortalecer, construir e definir pessoas. Os heróis das nossas infâncias, que tanto admirávamos, são reais e são os estudantes que se formam professores neste momento. Ainda serão capazes, se optarem por outro caminho, e sua formação permite, de se tornarem pesquisadores, ou seja, cientistas.

Eu, como professor deles por três ocasiões distintas, das disciplinas: Física¹, Mecânica Clássica e Mecânica Quântica, me orgulho imensamente de ter participado da formação destas pessoas sérias, responsáveis e admiráveis. Todas muito inteligentes às suas próprias maneiras: Flaviane, Daniela, Lucas, Luiz, Antônio, Larissa, André Duarte, André Antunes, Rodrigo, Nádia, Magda, Hugo, Lauriane, Eduardo e Josimar. Estes três últimos, meus alunos

de trabalho final de curso que demonstraram extrema capacidade de independência e criatividade. E todos dotados de uma grande competência para ensinar e pesquisar, da qual sou testemunha. Os seus pais e familiares têm toda a razão e todo o direito de ficarem orgulhosos de vocês. Estes diamantes raros foram lapidados com esmero.

Física não é uma disciplina fácil. Em muitos casos é negligenciada, mas é a grande ferramenta do desenvolvimento tecnológico de qualquer país. Estudar, ensinar, pesquisar e entender Física é o projeto dos alunos que estão presentes para colarem grau hoje e esta jornada, que iniciaram há quatro anos, resultou em momentos de trocas conscientes de aprendizado. Da convivência nasceram amizades duradouras, especialmente com seus professores de graduação que, se me permitem dizer, também são aprendizes. Eu diretamente vivi momentos de grande satisfação. Devo desculpas por todas as vezes que não atendi às expectativas e devo a vocês um obrigado pela solidariedade em diversas ocasiões.

De agora em diante vocês seguirão um caminho mais pessoal, onde as decisões os levarão a um futuro que, eu espero, seja cada vez melhor. O seu trabalho fará parte da sua vida sempre e por isso deve ser feito com entusiasmo e dedicação. O jornalista e psicólogo Luiz Carlos Prates diz com bastante propriedade: “O ‘casamento com a profissão’ tem que ser, imperiosamente, por amor. Se for só pelo dinheiro, ganhemos o que ganhemos, seremos sempre mal pagos.”

Finalizando, gostaria de dizer ainda que o ponto máximo na carreira de qualquer profissional provavelmente é quando ele é, de alguma forma, homenageado, em especial por aqueles que ele admira. Assim, é com grande satisfação e honra que recebo esta homenagem. É um grande orgulho fazer parte deste momento importante, que é de vocês.

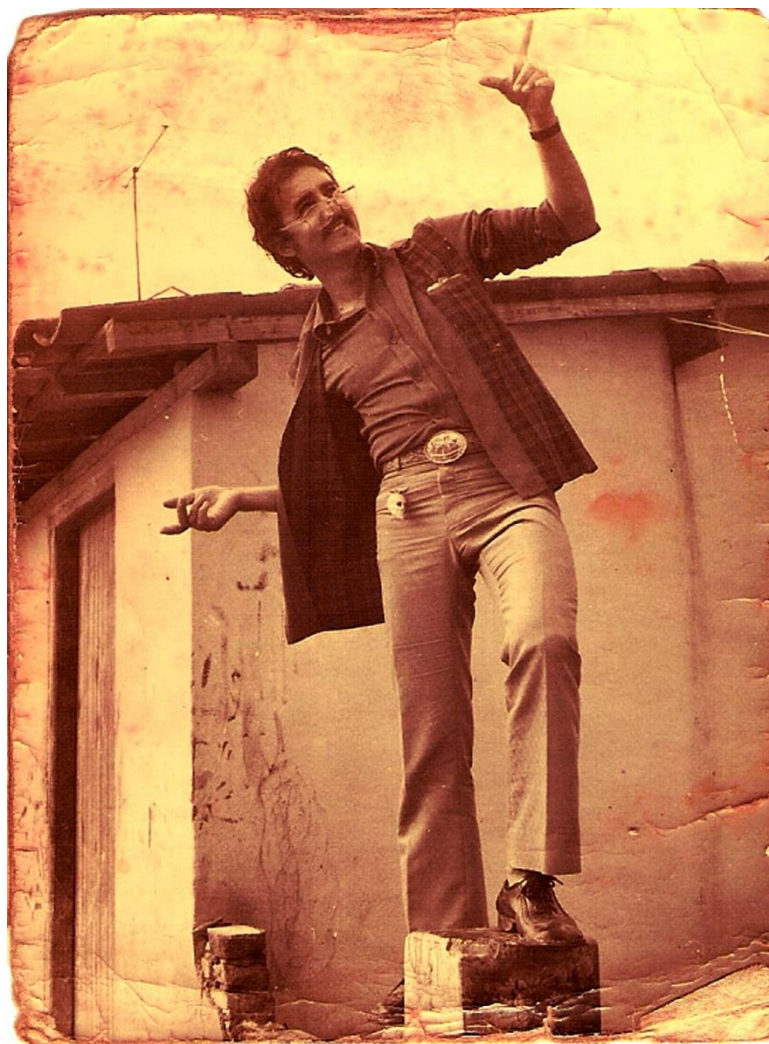
Gostaria de terminar citando o grande poeta Vinicius de Moraes:

“Por mais longa que seja a caminhada o mais importante é dar o primeiro passo.”

Parabéns a vocês e muito obrigado!



Perfil do artista



LOURES

pintor & escultor

N
O
S



Perfil escrito por José Loures
Mestre em Arte e Cultura Visual

N
O
S

Loures, perfil biográfico

José Rodrigues Loures, ou simplesmente Loures, nasceu em 1944, em Ouro Verde de Goiás, onde trabalhou no campo, na rotina da fazenda. Teve diversos empregos, inclusive sapateiro. Por meio da ajuda de uma prima, por um ano estudou desenho em Goiânia, na década de 1950. Em seguida retornou para a sua cidade natal e começou a esculpir nos espinhos de mamica de porca, árvore típica da região. Transformava espinhos em peças, roceiros, carros de boi, pescadores e até mesmo a seleção brasileira com direito ao campo de futebol. A representação do cotidiano. Espinho, galhos de árvores, lascas de madeira e canivetes foram as primeiras ferramentas na carreira artística Loures.

Em 1959, com a família ansiando por oportunidades de trabalho e estudo, se mudaram para Anápolis. Venderam as vacas que ainda restavam e conseguiram comprar uma casa caindo aos pedaços. Após a difícil mudança, Loures, aos poucos, abandonou a madeira. A pedra se tornou o seu principal suporte e a escultura seu meio favorito de expressão. Seu pai se manteve neutro sobre a carreira de artista plástico, pois não acreditava no sucesso financeiro do filho. Aos poucos Loures fez amizades e teve as suas primeiras peças expostas, e assim ganhou visibilidade no meio artístico.

Na década de 1970 suas peças chegaram a um colecionador norte-americano, que o convidou a visitar os EUA, com todas as despesas pagas. Nos anos seguintes esse mesmo mecenas, juntamente com um canadense, vinha com frequência ao Brasil adquirir as peças, e assim comercializa-las no exterior. Loures na década de 1970 já conseguia se sustentar apenas com a sua arte, e sua obra começou a ser reconhecida por colecionadores na Europa e Japão.

A pedra sabão se tornou a sua especialidade, a pedra crua ou o seu pó misturado ao cimento. Entretanto, também trabalhou na criação de peças em argila, como pratos de parede. Sua obra pode ser apreciada e compartilhada não apenas em museus, galerias ou colecionadores particulares ao redor do mundo. Na Praça Universitária em Goiânia, podemos ver o “camponês”, feito de concreto, pensativo sobre uma cidade que não mais existe. A Santa

Casa de Misericórdia de Anápolis possui uma escultura de Loures em uma de suas entradas. Ao se visitar igrejas católicas no Brasil também se encontram peças do artista. Há diversos trabalhos pertencentes a igrejas católicas no Estado de Goiás, como uma escultura na Paróquia Nossa Senhora da Piedade, em Porangatu, painéis presentes nos altares das igrejas São Francisco de Assis, Bom Jesus e São Sebastião em Anápolis.

São Francisco de Assis era o padroeiro de Loures, o Santo protetor dos animais, ao qual o artista tinha muito carinho. Não por acaso, Loures era cercado por animais, em especial uma arara que o acompanhou por mais de 10 anos, sendo a sua fiel companheira de ateliê. Religioso, um de seus principais temas era a representação de santos, mas também glorificava os marginalizados pela sociedade: bêbados, pobres, gente sofrida, trabalhadores rurais, todos esses eternizados na pedra sabão. Sua obra não tinha discriminação, havia peças sacras tanto quanto bêbados, sem tetos e crianças famintas. As misérias e miseráveis eram igualmente importantes ao considerado divino.

Loures era crítico a situação política no Brasil, entretanto, mantinha uma boa relação com os políticos de Anápolis, sempre optando pelo diálogo. Mantinha uma relação amigável com o ex-prefeito Anapolino Silvério de Faria. Sendo assim, houve várias exposições patrocinadas pela Prefeitura de Anápolis. Em 1984 pintou uma série de pinturas políticas, denúncias contra a corrupção, desmatamento, poluição e mortandade de animais e peixes, que continuam atuais, mais de trinta anos depois.

Autodidata, jamais chegou a cursar uma faculdade de Artes, mas compartilhou ateliê e experiências com artistas que marcaram a história das artes plásticas em Anápolis: Oswaldo Verano, fundador e primeiro professor na Escola de Artes de Anápolis; Antônio Sibasolly, artista que despontava no cenário artístico nacional, hoje tendo seu nome eternizado na Galeria de Artes de Anápolis; Issac Alarcão, Reis Néri, Zeneide Lucena, e diversos outros artistas que plantaram e ainda colhem os frutos de sua arte. Foi um dos fundadores da Galeria de Artes Antônio Sibasolly.

Seu ateliê era movimentado, recebia sempre aprendizes, rapazes curiosos em aprender a sua técnica. Sem egoísmo, ensinava sem preocupações com concorrência e briga de egos. Loures foi um dos principais fomentadores da arte em Anápolis, movimentando a cena local. Apesar de receber compradores em seu ateliê, sempre viajava para outras cidades

e Estados para vender suas peças, como a tradicional Feira Híppie de Goiânia. Loures criava laços de amizade por onde estava, sem preconceitos, e isso o ajudou a ser uma personalidade tão querida, não somente no meio da arte.

Em junho de 2001 José Loures faleceu. O Brasil perdeu um dos seus ícones na arte sacra, e eu meu tio, que me inspirou a seguir a carreira de artista. Um ano depois, o Museu de Artes de Anápolis por meio do decreto nº13.102 recebeu o nome de Museu de Artes Plásticas Loures. Em 2015 o museu voltou a usar seu nome de origem e a sigla MAPA. Em contrapartida ganhou a sala de exposição Loures. Na entrada do Museu de Artes Plásticas de Anápolis, situado na Praça Americano do Brasil, existe uma escultura, um autorretrato feito pelo próprio artista em pedra sabão e cimento, onde os visitantes ainda são recebidos por esse Loures de pedra. Atualmente, poucos trabalhos do artista são encontrados para comercialização na cidade, mas réplicas de suas peças estão à venda na Secretaria Municipal de Cultura de Anápolis.

Apesar de José Rodrigues Loures ter sido uma personalidade tão importante para a história de Anápolis, sua obra aos poucos cai no esquecimento. Esse ensaio, embora breve e sem muitas pretensões, é, possivelmente, o relato mais extenso e completo sobre a vida e obra de Loures. Na internet o máximo que se encontra são textos genéricos copiados e colados a exaustão em diversos sites. Nem mesmo o museu no qual foi homenageado contém registros sobre sua carreira. Hoje a lembrança dos familiares e amigos representa a principal fonte de informações sobre o artista, como Marlene Rodrigues Loures, irmã mais velha que foi entrevistada para construção desse texto.

Sou formado em Artes Visuais e mestre em Arte e Cultura Visual, e por mais que tenha titulação acadêmica estou muito distante dos feitos de meu tio, por mais que tenhamos o mesmo nome e sobrenome artístico. Lembro-me de, ainda criança, sempre correr para mostrar meus desenhos ao meu tio. Envergonhado, tímido, mas queria ouvir suas palavras de incentivo. Loures afetou e transformou diversas camadas da sociedade com a sua arte, tal sociedade que ainda institui estereótipos sobre a carreira de artista plástico. O artista pobre, pedinte e louco. Loures foi um artista preocupado e atuante, que enfrentava as adversidades em busca de compartilhar e democratizar a arte, não somente a feita por ele, mas sim a Arte.



Figura 1: Escultura na Paróquia Nossa Senhora da Piedade, em Porangatu

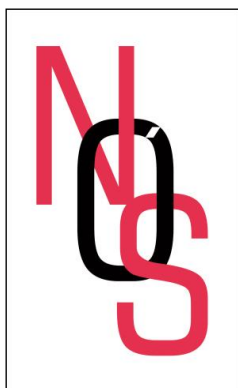


Figura 2: Igreja de São Francisco- Anápolis-GO



Figuras 3, 4, 5 e 6: Loures trabalhando. Fotos feitas por Isaac Alarcão, anos 2000

N
S



Normas de submissão de trabalhos para Revista Nós – Cultura, Estética & Linguagens

Diretrizes para Autores

A Revista NÓS – Cultura, Estética & Linguagens abre espaço para publicação de trabalhos inéditos nas diversas áreas das Ciências Humanas, com foco em debates sobre cultura, estética e linguagens, em diferentes perspectivas teórico-metodológicas.

Normas para publicação de trabalhos na Revista NÓS – Cultura, Estética & Linguagens:

I - Os trabalhos poderão ser publicados em língua portuguesa ou estrangeira, destacadamente em inglês, espanhol, alemão e francês;

II – O trabalho enviado deve ser inédito, ou configurar-se como proposta de republicação de textos clássicos ou documentos de arquivos;

III - Os autores não serão remunerados pela publicação de trabalhos na Revista NÓS, devendo abrir mão de seus direitos autorais em favor deste periódico, mas somente para o respectivo número no qual o trabalho foi inicialmente apresentado; devendo os citados direitos retornar ao autor para possíveis republicações em livros autorais;

IV – Os artigos submetidos poderão conter no máximo 05 autores (01 autor principal identificado e 04 coautores, devidamente categorizados como orientandos, orientadores, colaboradores entre outros);

V - O texto deve ser enviado no formato Microsoft Word. Os metadados deverão ser preenchidos com o título do trabalho, nome(s) do(s) autor(es), maior grau acadêmico, instituição a que se vincula, cidade, estado, país e contato de correio eletrônico;

VI - O trabalho pode possuir extensão máxima de até 25 páginas para artigos e traduções, 20 páginas para entrevistas e 10 páginas para resenhas, críticas, notas de pesquisa e outras categorias de trabalhos acadêmicos;

VII - Será permitido a participação, em cada número da Revista NÓS, de apenas um artigo dos membros do Conselho Editorial, ficando este submetido às normas gerais da Revista, exceção feita para resenhas e notas;

VIII - Não será permitida a participação de mais de uma contribuição por autor em cada número da Revista, assim como em números consecutivos, devendo o autor aguardar uma edição para voltar a publicar;

IX – Os textos enviados para a revista, salvo àqueles remetidos via carta convite, serão analisados por dois pareceristas. A análise será cega. Em caso de discordância de resultados, um terceiro parecerista será convocado para realizar o desempate;

X- Os conteúdos publicados são de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, ainda que reservado aos editores o direito de proceder ajustes textuais, linguísticos e de adequação às normas da publicação;

XI - Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros;

XII - Será mantido em sigilo o nome dos pareceristas;

XIII - O trabalho deve estar revisado conforme a gramática padrão;

XIV – A Revista NÓS, por meio de sua editoria, pode fazer convites de publicações dirigidas para pesquisadores de reconhecida relevância em suas áreas de atuação, não sendo necessário, nesses casos, que os referidos textos passem por avaliação cega de pareceristas;

XV – Trabalhos com temática incompatível com os interesses da revista serão desconsiderados para efeito de análise dos pareceristas e publicação;

XVI – A revista aceita trabalhos enviados por mestrandos (com orientador), mestres, doutorandos e doutores;

XVII - A estrutura do trabalho deverá atender as seguintes orientações:

- Recomenda-se o uso dos editores Word, na versão Windows e BR Office, ou na versão Linux;
- A extensão de artigos científicos, ensaios teóricos e ensaios literários poderão variar de 12 a 25 páginas, incluindo referências, desconsiderando anexos;
- Resenhas críticas poderão variar entre 03 e 05 páginas, sendo preferencialmente de livros e filmes lançados há até três anos ou de obras reconhecidas como clássicas;
- Informes de pesquisa ou resumos de monografias (dissertações ou teses) poderão variar entre 05 e 10 páginas;
- Entrevistas poderão variar de 03 a 10 páginas;
- Discursos de coleção de grau, tanto de paraninfos quanto de oradores, poderão variar de 03 a 10 páginas;
- A paginação extra de trabalhos com anexos serão avaliados pelos editores;
- Demais gêneros de trabalhos serão avaliados pelos editores;
- Margens: superior 03 cm, inferior 02 cm, esquerda 03 cm e direita 02 cm;

- Espaçamentos: no corpo do texto o espaço entre linhas deve ser de 1,5 sem espaçamento entre parágrafos; nas citações destacadas espaço simples;
- O texto principal deve ser em fonte “calibri”, corpo 12;
- Citações: até 03 linhas no corpo do texto; a partir de 04 linhas citações destacadas com recuo de 04 cm justificado e fonte 11;
- Título do trabalho centralizado em negrito e corpo 14;
- Título em língua estrangeira logo abaixo do título em português, em corpo 11;
- Nome(s) do(s) autor(es) justificado à direita, em corpo 12;
- Filiação científica do(s) autor(es) - indicar em nota de rodapé departamento, instituto ou faculdade, universidade e endereço eletrônico;
- O resumo deve ter no máximo 300 palavras, ser escrito em fonte 11 e espaço simples, seguido das palavras-chave;
- O resumo em língua estrangeira também será em fonte 11 e espaço simples, bem como as palavras-chave em língua estrangeira;
- Palavras estrangeiras e grifos devem ser grafados em itálico em vez de negrito ou sublinhado (exceto em endereços URL);
- As notas devem ser apenas explicativas inseridas em notas de rodapé;
- As referências deverão ser organizadas, obrigatoriamente, de acordo com a NBR 6023 da ABNT (agosto de 2002), com indicação dos títulos em itálico;
- As figuras (desenhos, gráficos, mapas, esquemas, fotografias) e suas legendas deverão estar inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos; permitir uma perfeita legibilidade, estando configuradas já no formato da revista.

XVIII – Os textos devem ser enviados para o e-mail: revistanoscel@gmail.com





Imagem da capa:
Artista: Loures - Título: Desgoverno - Técnica: Óleo sobre tela – 1984