

**Cultura, Imagem e Contextos:
processos de pensamento e pesquisa na
Antropologia,
Sociologia e
Artes Visuais**

**Luciano Magnus de Araújo
Silvia Carla Marques Costa**
organizadores

Luciano Magnus de Araújo
Silvia Carla Marques Costa
Organizadores

Cultura, Imagem e Contextos:

**processos de pensamento e
pesquisa na Antropologia,
Sociologia e Artes Visuais**

Macapá
UNIFAP
2021

Copyright © 2021, Autores

Reitor: Prof. Dr. Júlio César Sá de Oliveira
Vice-Reitora: Prof.^a Dr.^a Simone de Almeida Delphim Leal
Pró-Reitor de Administração: Msc. Seloniel Barroso dos Reis
Pró-Reitora de Ensino de Graduação: Prof.^a Dr.^a Elda Gomes Araújo
Pró-Reitor de Planejamento: Prof. Msc. Erick Frank Nogueira da Paixão
Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: Cleidiane Facundes Monteiro Nascimento
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof.^a Dr.^a Amanda Alves Fecury
Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias: Prof. Msc. Steve Wanderson Calheiros

Diretor da Editora da Universidade Federal do Amapá
Madson Ralide Fonseca Gomes

Editor-chefe da Editora da Universidade Federal do Amapá
Fernando Castro Amoras

Conselho Editorial

Madson Ralide Fonseca Gomes (Presidente), Ana Flávia de Albuquerque, Ana Rita Pinheiro Barcessat, Cláudia Maria Arantes de Assis Saar, Daize Fernanda Wagner, Danielle Costa Guimarães, Elizabeth Machado Barbosa, Elza Caroline Alves Muller, Janielle da Silva Melo da Cunha, João Paulo da Conceição Alves, João Wilson Savino de Carvalho, Jose Walter Cárdenas Sotil, Norma Iracema de Barros Ferreira, Pâmela Nunes Sá, Rodrigo Reis Lastra Cid, Romualdo Rodrigues Palhano, Rosivaldo Gomes, Tiago Luedy Silva e Tiago Silva da Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A659c

Cultura, Imagem e Contextos: processos de pensamento e pesquisa na Antropologia, Sociologia e Artes Visuais / Luciano Magnus de Araújo Silvia Carla Marques Costa (organizadores). – Macapá : UNIFAP , 2021.
298 p.

il.

ISBN: 978-65-89517-12-2

1. Cultura. 2. Artes visuais. 3. Imagem. I. Luciano Magnus de Araújo. II. Fundação Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD 070

Diagramação: Fernando Castro Amoras

Capa: Luciano Magnus de Araújo sob foto editada de Gabriela Borges.



Editora da Universidade Federal do Amapá
www2.unifap.br/editora | E-mail: editora@unifap.br
Endereço: Rodovia Juscelino Kubitschek, Km 2, s/n, Universidade,
Campus Marco Zero do Equador, Macapá-AP, CEP: 68.903-419

Editora afiliada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem permissão dos Organizadores.
É permitida a reprodução parcial dos textos desta obra desde que seja citada a fonte.
As imagens, ilustrações, opiniões, ideias e textos emitidos nesta obra são de inteira e exclusiva responsabilidade dos autores dos respectivos textos.

Luciano Magnus de Araújo
Silvia Carla Marques Costa
Organizadores

Cultura, Imagem e Contextos:

**processos de pensamento e
pesquisa na Antropologia,
Sociologia e Artes Visuais**

Macapá
UNIFAP
2021

Uma obra realizada por:



Núcleo de Estudos e Pesquisas em Antropologia Visual,
da Imagem e do Som, Linguagens, Memórias e Identidades.
<http://naimi-unifap.blogspot.com/>



Ensaio de aula, Visualidades e Poéticas Sociais

Com apoio da Especialização em:



<https://www2.unifap.br/poscult/>
<http://observatoriodh.com.br/>

APRESENTAÇÃO

Uma obra começa com um sonho de publicação, um desafio, uma sugestão que vai tomando corpo. Não seria diferente com o presente livro. Além de se observar o que vem sendo publicado nos contextos de interesse, a proposição de um livro é o desdobramento de um processo em geral lento, principalmente quando envolve fontes de criação diversas, pesquisas diferentes, tempos de criação diversos. E quando irrompem eventos inesperados ao cronograma de organização do material geral até sua efetiva publicação, assim como aconteceu com o aparecimento de uma pandemia, que acabou por paralisar partes que o cronograma de elaboração do presente livro ensejava, o desafio mostrou-se maior.

Procuramos compilar ideias e saberes de pesquisas em três áreas distintas: Antropologia, Sociologia e Artes Visuais. Tangenciadas por reflexões instigantes com três perspectivas: Cultura, Imagem e contextos de produção. Para nossa grata satisfação e entusiasmo em perceber o quão esses assuntos estão potencialmente sendo discutidos em diferentes perspectivas.

Recebemos muitos textos, de pesquisadores de muitos pontos do Brasil. As discussões escritas pelos autores e autoras, certamente desvelam, em cada uma das experiências, saberes e desejos de vários tipos e que providencialmente se inscrevem em agenciamentos, particularidades e referentes. São possibilidades, compilações reunidas que também se expandem ao propor outras formas de análises, intervenções e perspectivas inerentes a cada forma de compreender as culturas e imagens em seus contextos singularizados.

O livro demorou a sair. Estávamos diante de uma circunstância jamais imaginada, talvez por nós. Estávamos dentro, diante e no meio de uma pandemia que ainda nos assola. Assim, tempo e espaço foram suspensos. Precisaríamos lidar ou inventar outros espaços e tempos

para comungar da interlocução. Universidades fechadas. O movimento não seria presencial. Diante de uma pandemia que nos assola precisaríamos de mais tempo, produzir espaços outros para dinamizar o processo de organização, afinamentos e articulação.

Mas enfim estamos aqui e, atravessados por uma busca incessante de produzir posicionamentos, não posicionamentos que nos defina estanques, mas que nos impulsiona de modo a articularmos e rearticularmos o que sabemos, o que vemos e que nos mobiliza a nossa relação com o pensamento acadêmico ou não.

Assim, quando lançamos a proposta/convite para nos reunirmos em livro sobre **Cultura, imagem e contextos: processo de pensamento e pesquisa na Antropologia, Sociologia e Artes Visuais** a intenção era, conversar e trocar ideias, sentimentos e experiências com o outro sobre esses temas que é tão emergente, sedutor, fascinante e intrigante socialmente sobre processos imagéticos.

A cada texto a sensação que temos ao ler é que eles exercem forte carregamento de posições trilhas confluentes onde se encontram discussões sobre imagens e as experiências, afinidades e investigações. Com os textos em mãos, iniciávamos um processo inventivo de organização. Procurar propor uma ordem, pelo menos na nossa cabeça. Pensar uma sequência, criar uma tessitura combinatória que ora comandávamos outras nem tanto. Íamos lendo e nos deixando seduzir quantas foram as vezes que as elucidações dos autores nos instigassem e nos convidava a pensar junto com ele, suas ideias, suas sensações e que nos inquietasse a querer saber mais.

Operando como os primeiros leitores, a intenção foi materializada em criar uma atmosfera de diálogo, acionando curiosidades e instigações para outros textos, outras imagens e *links* de possibilidades de reflexões.

Mas os desafios foram postos, na troca de *emails* informando a quem aceitou fazer parte desse projeto, o pedido silencioso por um pouco mais de paciência diante dos prazos atropelados entre burocracias,

pandemia, esperas, paralizações gerais dos trabalhos, preocupações individuais e coletivas diante dos cenários, retomadas de atividades em âmbito doméstico e compromisso de finalização. Tantas idas e vindas. Mas aqui chegamos. Apresentamos a obra acabada, naquilo que o crivo das parcerias pode realizar diante do momento presente. Seguindo a versão última entregue aos organizadores.

Essa é obra construída pela parceria de dois grupos de estudos e pesquisas vinculados à Universidade Federal do Amapá: o **NAIMI – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Antropologia Visual, da Imagem e do Som, Linguagens, Memória e Identidades**, coordenado pelo professor Luciano Magnus de Araújo (lotado nos cursos de licenciatura em Sociologia e bacharelado em Ciências Sociais - UNIFAP); e o **EVPV - Grupo Ensaios de Aula, Visualidades e Poéticas Visuais**, coordenado pela professora Silvia Carla Marques Costa (lotada no curso de Artes Visuais – UNIFAP).

Queremos agradecer, por fim, o apoio da especialização em **Estudos Culturais e Políticas Públicas** da Universidade Federal do Amapá, na pessoa do Dr. Antonio Sardinha, pelo acolhimento da obra e trâmites para publicação vinculada ao programa.

E assim seguimos...

No primeiro capítulo da obra, no texto de Wendell Marcel Alves da Costa, intitulado **Aquarius e os espaços poéticos da casa: antropologia do cinema e do imaginário na pós-retomada do cinema pernambucano**, temos um debate sobre películas, filmes, cinema em suas imagens e alegorias. Nesse texto autor dialoga com recortes valiosos sobre informações ocultadas e explícitas, recorrendo a recursos que a percepção socioantropológica pode nos oferecer.

O segundo texto, **Quando o cinema decide parar: uma investigação da fotografia presente no cinema**, de Allan Gomes Menezes, busca observar o tensionamento de linguagem no contexto cinematográfico. Nesse caso, vale destacar considerações sobre a relação entre fotografia e cinema, e o caráter relacional desses contextos e lingua-

gens, naquilo que se aproxima e se distinguem. O texto ganha forma no debate sobre como a fotografia está para o fazer cinematográfico.

O texto três, **Uso dos espaços, etnografia visual e ‘embates’ (quase) silenciosos: aspectos de contemplações de passagem a partir das paisagens da comunidade Vila Matos em Salvador/BA**, de Luciano Magnus de Araújo nos possibilita uma viagem imaginária, mas expressiva e real. Aquela viagem que nos conta ‘quase’ todos os detalhes de uma cidade. A atmosfera festiva, colorida e enigmática da cidade de Salvador/BA e seus recantos nos convida para pensarmos que cidade de fato conhecemos e que cidade é autorizada a ser vista. O autor nos coloca justamente no centro da discussão enquanto as imagens são provocações do que estamos acostumados, queremos ou podemos ver. Nas palavras do pesquisador “vir-a-ver é já uma bela experiência estética-espacial-imaginativa”, especialmente quando estamos a produzir “rascunhos de imagem, para fazer pensar”. Essas provocações nos fazem empreender ações que não só atribuem o poder, o fascínio ou medo do universo visual, mas para além da instrumentalização do uso da imagem e o encontro com aspectos conceituais e empíricos que abarcam múltiplos fenômenos da visualidade humana.

Em **Sentidos e afetações: a imagem da mulher negra no evento escolar da consciência negra**, Jorge Cardoso Paulino nos provoca a pensar sobre como refletimos a negritude quando diz: “o presente texto intenta promover provocações relacionadas à necessidade de (re)pensarmos as abordagens e as relações que nós, professores, possuímos com esta data presente nos currículos escolares brasileiros”. Como o corpo é representado, como é discutido, visto, ou invisibilizado. E em meio a esses e tantos outros recortes possíveis, como discutimos as urgências racistas, distintivas e diferenciadoras? Como pedagogias e processos educacionais dimensionam o negro, a negra, historicamente e na contemporaneidade? O texto instiga relações numa agenda de temas mais que atual.

Em **Desenhos, imagens e os cadernos de catequese: educação**

e produção padre Fúlvio Giuliano, Cristiane Machado Correa Ferreira e Idelson Maciel Ferreira reconstróem uma trajetória de percepções sociais e pictóricas a partir das obras de um estrangeiro, missionário, jovem, que chega ao Amapá e representa essa terra por meio da arte, desenvolvendo igualmente valoroso trabalho educativo entre os anos de 1962-1983. É um apanhado que dá conta de recortes da história social e missionária do padre Fúlvio Giuliano tendo certas dimensões da imagem como suportes.

O artigo **Artificies da Imagem: processos de pesquisa, imersão, visualização da existência e produção de um vídeo poético na Amazônia amapaense**, de Silvia Marques, nos apresenta reflexões oriundas de produção audiovisual fruto de vivência na Escola Municipal Sara Pires e a comunidade do Elesbão no Amapá. A força do vídeo e dessas reflexões aponta, como diz sua produtora, da carga poética que o produto visual contempla e externa. Além disso, abre espaço para ponderações sobre fazeres educativos, éticos como “antivisualidades insurgentes” podendo evocar outras maneiras, modos, formas e tipos de enunciados sobre o mundo.

Maurício Remígio em **Recusa a autoridade: visualidade e contravisualidade na formação anarcopunk** tem a intenção de discutir as vivências anarcopunks como práticas de formação, no âmbito da pedagogia libertária, conduzidas por princípios de negação da autoridade, não hierarquização e coletividade, sem líderes e sem mestres. Trata-se de uma formação, por meio de práticas sociais, que contesta modos de ver dominantes. Modo de ver compreendido a partir dos conceitos de visualidades como um processo social no qual o conhecimento construído informa e articula a visão com uma conotação política, assim como as contravisualidades como recusa a segregação e a busca por autonomia em relação à autoridade.

Em **Dialogias imagéticas das narrativas existenciais surdas**, de Welliton Quaresma de Lima, temos o resultado de pesquisa netgráfica produzida e compartilhada com sujeitos surdos. Temos aqui um campo

original de pesquisa que contempla sujeitos a partir de suas percepções, por meio do uso de redes sociais virtuais e que engendram maneiras diversas de exteorização e comunicabilidades, tendo suportes de imagens e outras representações pelos protagonistas participantes da pesquisa. E aqui as imagens são elementos de referências identitárias que repercutem de maneira a atentarmos para como outros coletivos constituem apropriações dinâmicas na contemporaneidade.

No texto **Experimentos alternativos do grafite e da pintura mural: aulas substitutas com os alunos do terceiro ano da Escola Estadual General Azevedo Costa em Macapá/Amapá**, Josivanea da Silva Gomes trabalha um relato de experiência como professora substituta de arte no ensino médio. A experiência gera experimentos com grafite e pintura mural possibilitando diálogos ricos a partir de um livro didático, a arte de um artista da cidade de Macapá e encontros com outras percepções sobre o contexto urbano e provocações surgidas de memórias afetivas que os desbravamentos com imagens ensinaram.

Entre passarelas, barcos e portos: o cosmopolitismo ribeirinho, de David Junior de Souza Silva é um ensaio original sobre contextos de águas e seus habitantes. No texto a fotografia alude ou sugere o que o texto não diz, mas atentando para o que é uma comunidade, que laços pressupõem, o que a cidade não atenta sobre as realidades ribeirinhas? Questões que se entrelaçam às provocações sobre ações de colonialidade, de certa espacialidade, de certa episteme que se não nega, faz que não vê ou existe o que o autor chama de “cosmopolitismo da vida ribeirinha”.

Entre a cultura popular e a arte urbana: a cidade de São Caetano de Odivelas/Pará nos “muais-grafites” de And Santtos, de Priscilla Brito Cosme e Ivânia dos Santos Neves, temos a exploração da cidade interativa e comunicativa por meio de expressões de murais-grafites tendo como suportes a arte do artista visual e grafiteiro And Santtos. Nesse sentido uma pesquisa que mescla andanças pela cidade

de Odíveas com diálogos e observações comunicacionais e antropológicas onde podemos captar um pouco mais sobre os significados do que vem a ser o surgimento da noção de “*odivélismo*”.

O artigo **A Villa Digital da Fundação Joaquim Nabuco Sob a Lente dos Estudos Culturais: Tecnologia, Identidade e Diferença**, de Jefferson Lindbergh de Sousa e José Luiz Gomes da Silva promove um encontro entre tradições e tecnologias digitais. Com um aporte teórico que explora os Estudos Culturais, refletem como representações imagéticas da cultura negra podem ser dispostas em acervo digital, como se dá a dimensão da escolha do que está exposto, como se dá o debate sobre temporalidade, forma de apresentação, algumas questões postas no texto.

Por fim, o texto de Iuri de Mello Araújo e Carmen Lúcia Capra: **Abaré e a morte das culturas: um videogame para pensar a questão indígena brasileira**, nos convoca a pensarmos emergencialmente as questões indígenas e ainda nos instiga ao refazimento do imaginário, da percepção sobre a imagem identitária do que chamamos de brasileiro. A dinâmica educativa disposta no jogo de videogame potencializam a produção de visualidades em um *mix* significativo entre o nosso tempo e a tecnologia da imagem que muitos jovens estão imersos. A discussão do artigo traz horizontes diversificados sobre as produções imagéticas desse ‘personagem da história brasileira’ confrontando e apontando possibilidades reais de contar outras narrativas sobre os povos originários.

Os textos, portanto, apresentam uma diversidade de perspectivas metodológicas e teóricas, com liberdade de criação e composição. É nessa riqueza de recortes e visualidades que apresentamos a obra naquilo que pudemos fazer dentro de nossas melhores percepções.

Boa leitura!

Macapá, Amapá, Brasil, outubro de 2020.

Os organizadores.

SUMÁRIO

- 1 ***Aquarius* e os espaços poéticos da casa: antropologia do cinema e do imaginário na pós-retomada do cinema pernambucano** 15
Wendell Marcel Alves da Costa
- 2 **Quando o cinema decide parar uma investigação da fotografia presente no cinema** 47
Allan Gomes Menezes
- 3 **Uso dos espaços, etnografia visual e ‘embates’ (quase) silenciosos: aspectos de contemplações de passagem a partir das paisagens da comunidade Vila Matos em Salvador/BA** 65
Luciano Magnus de Araújo
- 4 **Sentidos e afetações: a imagem da mulher negra no evento escolar da consciência negro** 87
Jorge Cardoso Paulino
- 5 **Desenhos, imagens e os cadernos de catequese: educação e produção padre Fúlvio Giuliano** 103
Cristiane Machado Correa Ferreira e Idelson Maciel Ferreira
- 6 **Artifícios da Imagem: processos de pesquisa, imersão e visualização da existência e produção de um vídeo poético na Amazônia amapaense** 127
Silvia Marques
- 7 **Recusa a autoridade: visualidade e contravisualidade na formação anarcopunk** 151
Mauricio Remígio

- 8 **Dialogias imagéticas das narrativas existenciais surdas .** 177
Welliton Quaresma de Lima
- 9 **Experimentos alternativos do grafite e da pintura mural:
aulas substitutas com os alunos do terceiro ano da
Escola Estadual General Azevedo Costa em
Macapá/Amapá** 199
Josivanea da Silva Gomes
- 10 **Entre passarelas, barcos e portos: o cosmopolitismo
ribeirinho** 215
David Junior de Souza Silva
- 11 **Entre a cultura popular e a arte urbana: a cidade de
São Caetano de Odivelas - Pará nos “murais-grafites”
de And Santtos** 239
Priscilla Brito Cosme e Ivânia dos Santos Neves
- 12 **A Villa Digital da Fundação Joaquim Nabuco sob a
lente dos Estudos Culturais: Tecnologia, Identidade e
Diferença** 257
Jefferson Lindbergh de Sousa e José Luiz Gomes da Silva
- 13 **Abaré e a morte das culturas: um videogame para
pensar a questão indígena brasileira** 277
Iury de Mello Araújo e Carmen Lúcia Capra

1

AQUARIUS E OS ESPAÇOS POÉTICOS DA CASA: ANTROPOLOGIA DO CINEMA E DO IMAGINÁRIO NA PÓS-RETOMADA DO CINEMA PERNAMBUCANO

Wendell Marcel Alves da Costa¹

Introdução

Este texto é uma parte revisada e atualizada da dissertação de mestrado em Antropologia Social defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Pesquisar Cinema, Ciências Sociais e Cidade por um viés socioantropológico de envergadura filosófica é o caminho adotado para interpretar modos de conhecimento e de expressão simbólicos e sociais que são filmes de ficção. Nesse contexto, analiso e interpreto filmes de ficção através das imagens e dos signos alegóricos que representam uma perspectiva cultural sobre a realidade social nos filmes.

Discuto o filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), obra escolhida por sua estética poética, de representação dos espaços interiores da casa, performando o que chamamos, em outra coletânea, de *casa onírica* (COSTA, 2019a). A obra aqui analisada compõe um jogo de símbolos, signos e alegorias para retratar uma situação social referente à reestruturação urbana da cidade do Recife/PE. Para isso, o diretor aci-

¹ Doutorando em Sociologia pelo PPGS da Universidade de São Paulo. Mestre em Antropologia Social pelo PPGAS da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Cientista Social pela UFRN. Associado da Sociedade Brasileira de Sociologia, Associação Brasileira de Antropologia e Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Integrante do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: imagem, cultura e representação (CNPq). E-mail: marcell.wendell@hotmail.com.

ona diferentes formas de representação e imaginação da realidade, como as memórias, os sonhos e as imaginações sonhadoras da personagem central.

Aquarius é um filme emblemático da cinematografia pernambucana da pós-retomada, que ao mesmo tempo em que progride para um lugar de retrato da vida social cotidiana, coloca-se como um produto de engajamento político na sociedade brasileira. O filme mostra a dicotomização entre os espaços abertos e fechados, externos e internos, públicos e privados no contexto de um prédio antigo da Avenida de Boa Viagem, no Recife, em um bairro de classe média.

Para discutir a questão, atuamos na base de uma socioantropologia do cinema de envergadura filosófica, munindo-se de autores como Gilbert Durand (1997), Gaston Bachelard (1988a, 1993,) e Edgar Morin (2014). O texto está dividido em duas partes: no primeiro momento a discussão sobre alegorias fílmicas e imaginários no cinema brasileiro e, no segundo momento, a entrada na obra cinematográfica a partir das temporalidades e espacialidades, imaginários, signos alegóricos, espaços poéticos memoriais representados, ou seja, uma antropologia do cinema engajada nos imaginários e nos signos alegóricos.

Alegorias fílmicas e imaginários no cinema brasileiro

O imaginário é um campo complexo e com variações sobre abordagens, conceitos e tipologias. O imaginário está presente em filmes de ficção, e as alegorias, atuando como signos alegóricos, traduzem ideias ou pensamentos nas imagens fílmicas. Por imaginário, Durand (1997) dissemina ser o pensamento difundido em imagens gerais da realidade. Não se pode negá-lo e não se pode consagrá-lo como artefato da sociedade. Mas o imaginário é parte da elaboração estética e cultural; está fixada na expressão humana da mesma forma em que impera na mente do espectador.

Nesse dilema,

Entramos no reino do imaginário quando as aspirações, os desejos e seus negativos, os temores e o terror, vencem e modelam a imagem a fim de ordenar segundo sua lógica dos sonhos, mitos, religiões, crenças, literaturas, precisamente todas as ficções. [...] Mitos e crenças, sonhos e ficções são o despontar da visão mágica do mundo. Acionam o antropomorfismo e o duplo. *O imaginário é a prática mágica espontânea da mente que sonha* (MORIN, 2014, p. 100, grifo nosso).

O cinema como uma forma de construir e reproduzir alegorias fílmicas e imaginários é expressão aceita nas Ciências Sociais (ALMEIDA, 2018; MENEZES, 1996; MORIN, 2014). No cinema brasileiro, as alegorias fílmicas e os imaginários desde há muito tempo estão presentes nas histórias que retratam o social como questão central. Um dos movimentos cinematográficos no Brasil a retratar o social foi o Cinema Novo, que surgiu no começo da década de 1960 do século XX e contribuiu para pensar as desigualdades sociais, a história e as marcas simbólicas da escravidão no povo brasileiro. Por isso que o Cinema Novo no Brasil é um divisor de águas no sentido de representação por um olhar político e socialmente engajado.

As alegorias fílmicas são formas adotadas na imagem fílmica, remetem a uma ideia ou pensamento difícil de ser enunciado verbalmente. As alegorias fílmicas funcionam como dispositivos simbólicos de orientação de ideias e pensamentos a partir da estruturação de códigos e símbolos que estão sendo modelados na narrativa fílmica. Para Ismail Xavier (2012), a alegoria fílmica serve como procedimento estrutural de relações de imagens que estão dispostas na construção da narrativa cinematográfica e da composição visual. De acordo com ele, as alegorias do subdesenvolvimento expressam todo um imaginário simbólico e social da cultura histórica do Brasil (XAVIER, 2012).

Como afirma Durand (1997), as alegorias, símbolos, esquemas e signos são modelamentos do imaginário. Suas variações infringem as maneiras com que as expressões ocorrem na manutenção de representações fílmicas de determinados assuntos. Não se pode gerenciar o ima-

ginário, pois é expressão – o cinema/filme atuando como expressão social e simbólica – incontrollável da enunciação humana, contudo seus efeitos, contornos e potenciais vínculos com outras narrativas chegam à imagem cinematográfica com a linguagem cinematográfica.

Com o trabalho do espaço e do tempo fílmicos o imaginário é fabricado. Os signos alegóricos são ativados por um jogo cênico com objetos, personagens, tempos e espaços, podendo remeter a ideias ou pensamentos que estão ausentes no tempo presente, mas que se arrastam na memória afetiva dos personagens e dos espectadores de cinema.

Expressar ideias ou pensamentos por imagens alegóricas é dar profundidade ao discurso do filme. Escolher manipular referências materiais e sensações da ordem do afetivo – como as músicas e a trilha sonora – requer administrar composições de cenas ajustadas entre si. Embora as alegorias fílmicas não precisem necessariamente de intervalos temporais, o trabalho com o tempo e o espaço é um procedimento para lançar uma ideia ou pensamento no início e no final do filme. A linguagem cinematográfica, com as elipses e os códigos, materializa essas ideias e pensamentos por vias do semiótico, inventando formas de olhar realidades no contexto das histórias.

Como aconteceu no Cinema Novo brasileiro com as representações da realidade social do país por Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Ruy Guerra, no cinema brasileiro contemporâneo também as alegorias fílmicas e imaginários confeccionam histórias que traduzem um sentido para as realidades sociais modernas e pós-modernas. Intencionalmente, partindo das questões urbanas em cidades em transformação, onde as memórias e as identidades passam por ressignificações nos processos de sociabilidades, o cinema brasileiro contemporâneo tem movido imagens simbólicas “em que a violência e a miséria são pontos de partida para uma situação de impotência e perplexidade e a imagem das favelas é pensada no contexto da globalização e da cultura de massas” (BENTES, 2007, p. 247).

Por exemplo, no começo da década de 2010, obras como *O Homem*

das Multidões (Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2013), *Brasil S/A* (Marcelo Pedroso, 2014), *Ausência* (Chico Teixeira, 2014), *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014) e *Campo Grande* (Sandra Kogut, 2015) estão dotadas de referenciais alegóricos e imaginários sobre o homem simples no cotidiano urbano brasileiro. Os cinco filmes – que se passam em Belo Horizonte, Recife, São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro – usam das alegorias fílmicas – por imagens e por construções narrativas híbridas, dependendo do caso – para discursar acerca do pessimismo das relações sociais líquidas por signos alegóricos como trens e malhas urbanas (1), símbolos nacionais e capitalistas que remetem a imagens históricas de um passado marcado por acontecimentos de controle e punição (2), o espaço urbano de uma metrópole e suas teias e redes de (des)encontros (3), imagens e sons como evidências de uma memória social que precisa ser reconstruída (4), e por último, a paisagem sonora e simbólica de uma cidade sonhada e imaginada (5).

No cinema brasileiro contemporâneo as alegorias fílmicas e os imaginários estão cercados de discursos sobre questões envolvendo objetos interespecíficos, e muitas vezes a cidade e a casa aparecem como os lugares dos embates, dos conflitos e das liberdades individuais e coletivas. Raça, gênero, sexualidade, fome, indígena, sustentabilidade, prisão, controle, vigilância, dor, esquecimento, identidade, velhice, memória, são alguns dos temas e questões recorrentes nos filmes.

Cinemas de guerrilha se destacam por fazer filmes com pouco orçamento ganhando espaço em festivais nacionais e internacionais. Um cinema que ganhou destaque na cinematografia nacional na última década foi o cinema pernambucano, que a partir da retomada tem apresentado filmes que chamam atenção de público e crítica. Para definir um lugar na antropologia do cinema e do imaginário apresento uma interpretação do filme *Aquarius*, de KMF, que usou signos alegóricos e o imaginário para problematizar questões sociais da sociedade brasileira.

Nesse ponto, seus filmes possuem um traçado semelhante ao Cine-

ma Novo: são artefatos do imaginário simbólico e desenvolvem ideologicamente sobre problemas sociais por signos alegóricos. Na obra de KMF são as imagens os instrumentos de discurso, e os objetos, em cena, objetos imaginários e espaços poéticos.

Temporalidades e espacialidades em *Aquarius*

Aquarius retrata a história de Clara, uma mulher de 65 anos, viúva, escritora e crítica de música aposentada. Clara é a última moradora do edifício Aquarius que fica localizado no bairro de Boa Viagem, no Recife-Pernambuco. Moradora há muitos anos do prédio, Clara entra em conflito com o jovem empreendedor da Bonfim Engenharia, Diego Bonfim, que voltando dos EUA com seu MBA em Bussiness, tenta, primeiro com argumentos amigáveis, apertos de mãos e sorriso no rosto, em seguida com atitudes antiéticas, retirá-la do seu apartamento para dar início a um grande projeto que visa levantar um edifício de luxo na avenida de Boa Viagem.

A região de Boa Viagem é altamente valorizada e é o lugar de moradia de uma parte da classe média recifense: casas e apartamentos de luxo, restaurantes renomados e, claro, a praia de Boa Viagem. A resistência de Clara em permanecer no edifício deve-se ao afeto que ela guarda do/no local, pois é um lugar de histórias familiares: criação dos filhos, festas de aniversário, sobrevivência a um câncer de mama quando mais jovem. Por isso que o edifício Aquarius pode ser definido como um lugar afetivo (COSTA, 2017).

Ao lado do prédio alguns edifícios são erguidos, formando uma muralha de concreto na avenida de Boa Viagem, cortando a entrada do sol para os banhistas na praia. Restam-se apenas frestas da iluminação solar. No prédio Aquarius todos os moradores já venderam seus apartamentos para a empresa imobiliária. Há um conflito e perigo iminente na construção da narrativa do filme.

A construção que serviu de cenário para o filme existe no Recife.

Sua história é bem parecida com a do prédio do filme. Para a obra fílmica, a paisagem urbana do entorno de Boa Viagem foi remodelada na pós-produção para representar a região na década de 1980. A mudança na paisagem é considerável para a percepção do espectador, que pode observar no sentido espacial as reestruturações do espaço urbano e o processo de gentrificação. Por exemplo, o bairro Pina conhecido historicamente por seus mocambos é um território ocupado por pessoas que não tiveram o direito à cidade garantido. Gentrificação é um fenômeno da urbanização em territórios que não possuem planejamento urbano e regional, onde não há uma gestão urbana e da mobilidade urbana eficazes. Os bairros Brasília Teimosa e Pina são seguimentos de Boa Viagem, tão perto espacialmente e tão distantes socialmente uns dos outros (COSTA, 2019b). O que os separa “é uma água de esgoto” a céu aberto.



Figura 1: Frames do filme *Aquarius*. Dia de festa.

Fonte: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes e VideoFilmes.

No filme, os espaços de *Aquarius* carregam um sentimento de pertencimento para a personagem, incluindo seu apartamento. A entrada arborizada, a garagem, a escada espiralada, as saídas e as entradas do apartamento são caminhos praticados por anos por Clara e seus filhos. O apartamento em si nutre um efeito de ligação entre o passado e o presente em relação à Clara e a sua história de vida: o filme começa justamente com uma festa de aniversário, nos anos 1980, delimitando acontecimentos marcantes para as duas mulheres em foco (Figura 1), Clara e Lúcia, e salta para o presente, ano de 2015, com Clara morando sozinha em seu apartamento (Figura 2). De fato, este salto temporal destaca a percepção da história de vida e da biografia de Clara, e a transição entre momentos, que leva às memórias da personagem. O ele-

mento da memória é um espaço fantástico dos afetos e das emoções dos personagens e suas identidades.



Figura 2: Frames do filme *Aquarius*. Transição entre tempos.

Fonte: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes e VideoFilmes.

Com a imagem simbólica do “antes” – uma sala cheia de pessoas dançando, com música alta, um clima de festividade – e do “depois” – uma sala vazia, com móveis pessoais, com o som ameno do mar ao fundo – afere-se a mudança na identidade da personagem e de que outras situações estão por vir. A diferença de palheta das imagens dos dois momentos – anos 1980 e anos 2015 – corroboram o sentido de passagem do tempo. A Figura 2 cruza estas duas temporalidades que se tornam estéticas na imagem fílmica: a imagem de cima mostra uma sala com um tom mais amarelado, sépia, enquanto que a imagem de baixo um tom mais claro, por causa da luz que adentra o espaço. A passagem de tempos atíça os instintos mais primitivos do espectador. Remete à atemporalidade do espaço poético do lar, residência de novas sensações.

Neste ponto ocorrem duas possibilidades de análise: a primeira espacial e a segunda afetiva. No aspecto espacial, nos anos 1980 o apartamento de Clara preserva a arquitetura original da planta do prédio, com arcos entre os cômodos trazendo “acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade” (DURAND, 1997, p. 248), espaços mais fechados e janelas retangulares. No apartamento mais recente já houve um trabalho com a arquitetura interior, com espaços abertos, expansão das áreas de locomoção, janelas com altura e largura modificadas fazendo “recair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela”

(DURAND, 1997, p. 248).

No aspecto afetivo, passados os anos e mesmo com a transformação do espaço do apartamento, Clara inclui mobílias antigas: cadeiras, divã, piano, armário. Na esteira de Bachelard (1993), estes móveis, no conjunto com outros objetos de memória como livros e LP's constroem um espaço poético de memória, e como artefatos produzem sentimentos de nostalgia. As mobílias tem efeito relevador das pessoas; falam sobre elas, seus resgates de memória, sendo mostrados aos visitantes, ao contrário dos álbuns de fotografia de famílias, que são exibidos em ocasiões sociais.

O que interessa aqui, para além das questões sobre especulação imobiliária, mobilidade urbana, relações de poder e reestruturação do espaço urbano da cidade, é o aspecto da memória e da poética dos espaços. Como elemento produtor da identidade, os espaços poéticos memoriais congregam sentidos relativos às intimidades dos sujeitos, oriundos das trocas simbólicas cotidianas quando são visitados e revisitados. Os objetos de memória inervam as imaginações sonhadoras das pessoas, lidam com o histórico das afetividades em temporalidades fluantes. Assim sendo, os espaços poéticos memoriais que problematizo no filme *Aquarius* apontam para a construção fílmica da identidade da personagem, sua história e sua subjetividade.

Partindo da posição de que o lugar é um espaço habitado, portanto, vivenciado e praticado, adentro na substância dos objetos materiais vivenciados e encenados como dispositivos de memória. No caso do apartamento de Clara, os objetos materiais ali dispostos têm um significado memorial, são objetos-records (MARKS, 2010), a exemplo do armário que foi da sua tia, os LP's e a própria música – na dimensão geral que a paisagem sonora se associa à narrativa – como espaços poéticos. Esses objetos-records comunicam acerca da identidade da personagem porque estão subordinados a um momento da história de vida da mesma. Como verbos de ligação, eles funcionam na narrativa ao possibilitarem a estruturação da personalidade de Clara, tornando-a

uma “personagem da vida real”, na medida em que suas dores e alegrias são compartilhadas ao espectador pela música que preenche o ambiente da casa, a presença de móveis, etc.



Figura 3: Frames do filme *Aquarius*. Armário no quarto íntimo.

Fonte: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes e VideoFilmes.

Principalmente o armário herdado funciona como dispositivo de memória. Parto para a Figura 3. A presença do armário na sequência do aniversário de Lúcia a faz lembrar do sexo com homens que amou. Olhar para o armário a leva de volta a um passado que, serei redundante, já passou. Mas o que traz a presença do passado no presente é a permanência espaço-temporal do armário, que está ali, num canto da sala, cercado por convidados do aniversário dos seus 70 anos. Na lembrança de Lúcia, as cenas de sexo são postas durante a fala de um dos seus sobrinhos, uma criança, que nada sabe da vida e dos prazeres carnavais, pura ingenuidade. Nesta sequência de imagens os espaços poéticos memoriais são fabricados pelas transições entre imagens temporais, do “antes” e do “depois”, que contam em alguns segundos uma parte da história de uma mulher.

O armário como espaço poético fantástico da memória não tem uma história social, mas desperta a lembrança que flutua na memória do indivíduo. O sentido é despertado na dimensão da imaginação sonhadora da pessoa, na sua presença espacial, e na fenomenologia da temporalidade que é errante, pessoal e travada em períodos que não se conectam. Outra vez, Bachelard (1988a, pp. 38-39) elabora que “a dor pelas ocasiões perdidas nos põe em presença das dualidades temporais. Quando queremos falar de nosso passado, ensinar a alguém como é nossa pessoa, a nostalgia das durações em que não soubemos viver

perturba profundamente nossa inteligência historiadora”.

Remetendo dessa vez a Clara, é recorrente a presença do armário em seu apartamento. Às vezes se configura como uma testemunha: basta sua presença no local para certifi-cá-lo como espaço de memória. O mesmo pode acontecer com as mesas, cadeiras, sofás e bancos. O armário como verbo de ligação de memórias entre duas histórias de vida, passadas a diante pelo projeto cultural das genealogias de famílias é fundante para a ação do lembrar, rememorar e recontar (GAGNEBIN, 2006). O fato de o armário estar na sala ativa a modalidade da lembrança, que são provocações das temporalidades flutuantes – escolhemos, apontamos, delimitamos e recorremos a determinadas narrativas da vida pelas presenças ou ausências de objetos ou sentimentos que nos fazem lembrar delas. Como diz Bachelard (1988a, p. 51), “as recordações só se fixam se obedecerem antes de tudo às condições de evocação. Só nos recordamos de algo ao proceder a escolhas, ao decantar a vida turva, ao recortar fatos da corrente da vida para neles colocar razões”, sendo que “não nos recordamos por simples repetição e que devemos *compor* nosso passado”.

A música-tema do filme, que abre e fecha a obra, tem trechos que se dirigem aos personagens Lúcia e Clara, e possivelmente, no futuro, a Ana Paula – a filha “problema” de Clara. Algumas passagens falam de tempos que já passaram, de juventudes, amores esquecidos, marcas deixadas no corpo e experiências de vida. A música é genuinamente um espaço de memória. A letra da música *Hoje* é de autoria de Taiguara e foi lançada em plena ditadura militar brasileira no ano de 1969, e imprime os sentimentos de medo e sobrevivência no período, como mostram os trechos finais que dizem sobre “homens de aço” e “eu não queria a juventude assim perdida”.

Com tal característica, os espaços poéticos como as fotografias e os LP’s, quando invertidos em suas categorias de apreciação simbólica no enredo do filme transformam-se em experiências estéticas, quando impingem um arder às imagens pelos objetos-documento (FURTADO,

2015). Na sequência da Figura 4 é mostrado que através dos arquivos de família as memórias e as lembranças são resgatadas pela ativação de objetos materiais, que trazem consigo substâncias poéticas e temporais de acontecimentos e histórias de vida. Nela podemos constatar que as fotos acionam a memória das pessoas.

Na sequência, os álbuns de fotografia de famílias são trazidos do quarto, um lugar de intimidade. São guardados no espaço de intimidade que apenas os convidados são permitidos de entrar. Os convidados de Clara estão escolhendo fotos para exibirem no casamento do seu sobrinho. Todos começam a fazer uma arqueologia das fotografias, descobrindo as pessoas e as situações em que as fotos foram tiradas.



Figura 4: Frames do filme *Aquarius*. Álbuns de família.

Fonte: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes e VideoFilmes.

Então, surgem as fotos de uma antiga empregada doméstica da família. Não lembram o nome dela, mas recordam que ela fugiu depois de roubar as joias da família. Fato notável é que as recordações são conjuntos que fazem as memórias, e que a ligação do acontecimento – o roubo – pelo sujeito – a empregada – ativam as recordações. De repente uma “assombração” da empregada doméstica caminha entre os cômodos. Clara finalmente se recorda do nome da empregada doméstica e isso sintetiza que “a partir do momento em que se analisa o desenrolar de uma causa, que se define sua evolução, divide-se esse desenrolar em estados sucessivos; e afirmando que esses estados se encontram ligados, elimina-se curiosamente a duração que os interliga” (BACHELARD, 1988a, p. 53). Pensando na dialética da duração e da causalidade físicas do ato de lembrar um fato ou acontecimento, Clara lembrou de algo particular da história familiar ao acionar dispositivos

de memória, mas precisou caminhar para falar o nome da empregada, portanto, a causalidade física é eminentemente espacial.

Nessa sequência master, a “assombração” da antiga empregada doméstica da família pode ser interpretada como a materialização corpórea da memória que estava guardada nas lembranças de Clara. Para recordar, re-acordar as lembranças, Clara andou pela casa, realizando um trajeto até o quarto que, em algum momento, a empregada deve ter feito o mesmo. De acordo com isso, re-acordar as lembranças remete a toda uma simbologia do espaço poético memorial, que atualiza as *lembranças viajantes*.

Há uma problematização social nessa sequência: a empregada doméstica é uma pessoa em segundo plano, nos fundos ou nos cantos da imagem, tanto nas imagens fotográficas quanto fílmicas, como mostram as Figuras 1 e 4. Isso revela a situação social institucionalizada nas famílias brasileiras, resumida na frase “Maria é da família”².

Para serem lembradas as pessoas precisam ser notadas no ambiente e vividas no presente, pois as recordações são estabelecidas a nível espacial e afetivo. A segunda imagem da Figura 4 mostra as tias da família, incluindo Lúcia. As pessoas que veem os álbuns comentam pouco sobre tia Lúcia, e isso evidencia que as recordações também são incursões subjetivas ao passado. Tia Lúcia é personagem regular na história através do armário na sala. Colocar fotografias que precedem um acontecimento assoma a experiência estética que as imagens tem, elas queimam na imagem fílmica, são objetos-documento, são evidências do momento histórico retratado (BURKE, 2017).

De uma forma geral, álbuns de fotografia de famílias são acervos simbólicos de grupos e pessoas, levando ao leitor das imagens a fabular sobre “traços e vestígios de emoções, sensibilidades, sentimentos, sempre, fragmentos da vida de uma pessoa ímpar” (BRUNO, 2010, p. 30).

² Documentários como *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) e *Babás* (Consuelo Lins, 2010) exploraram a relação entre empregadas, babás e patrões, criando uma complexa leitura das relações de poder, violência simbólica e patriarcado brasileiro.

Para encerrar esta cena, de uma jovem mulher para uma mulher experiente, a canção *Pai e Mãe* fala dos laços afetivos familiares, colocadas em palavras-chave: “força”, “carinho”, “olhos” e “coração”, respectivamente, para “proteger”, “confortar” e manter “abertos”. Diferente da canção *Hoje*, a música de Gilberto Gil é incluída dentro das situações e, portanto, verbaliza sentimentos dos personagens – neste caso, de Júlia para Clara. A inclusão da canção *Pai e Mãe* neste contexto reforça o imaginário sobre as memórias e as lembranças no tempo afetivo. Mal conhecemos Júlia, mas o fato de ela escolher esta canção diz muito sobre sua identidade.

Ao analisar a sequência dos álbuns de fotografia de famílias surge uma etnografia fílmica do imaginário das genealogias de famílias, memórias e afetos nos espaços de vivência, constituições sociais estruturadas pelas relações de poder entre patrão e empregada, toda uma história cultural e simbólica da sociedade brasileira. A sequência acontece na sala do apartamento de Clara. Nessa sequência é explorada a importância historiográfica da organização dos álbuns de fotografia de famílias, pois nesses arquivos íntimos “sem temporalidade e espacialidade não existem verdadeira memória, verdadeiras lembranças que possam nascer. [...] Neste caso, as dimensões *sociais*, principalmente *afetivas*, da memória são patentes” (BRUNO, 2010, p. 36). Na leitura de Fabiana Bruno (2010, p. 36, sic), no registro fotográfico “queríamos simplesmente privilegiar um instante, uma impressão, uma surpresa ou um encantamento. Lembranças, memórias que geralmente não passam de divertimentos, momentos lúdicos, ocasionais, banais, muitas vezes, tendo como destino: o esquecimento”.



Figura 5: Frames do filme *Aquarius*. Noite onírica.

Fonte: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes e VideoFilmes.

A Figura 5 é o ápice de uma sequência de acontecimentos cósmicos. Após uma festa com as amigas, Clara volta de táxi para casa. Ela percebe que o prédio vizinho está com o véu protetor solto. Essa imagem a encanta, e ela continua olhando para o véu, quando no céu passa um meteoro. De repente, um carro de som passa em alta velocidade na avenida. Clara não se importa. Cambaleando, entra em seu apartamento e põe na vitrola o LP *O Quintal do Vizinho*, de Roberto Carlos. Escreve no diário e, no refrão da música, começa a dançar na sala, enquanto o véu do prédio vizinho passa em frente à sua janela.

No dia seguinte, o mesmo véu está sob os carros, símbolo para a invasão do quintal do vizinho na calçada do seu prédio. O refrão “Fiquei tanto tempo pensando. Em tudo que estive *sonhando*. Que por um momento pensei ser *verdade*” é exemplar do teor onírico da sequência de acontecimentos cósmicos da noite anterior, que não sabemos ter acontecido realmente ou apenas um sonho – realçado no paradigma sonho/realidade.

A sequência cósmica é fruição de uma narrativa que adensa a personagem Clara. Tanto os acontecimentos desta noite quanto a letra da música remetem a sua personalidade. A sala como espaço poético da intimidade, onde ela pode dançar, cantar, rir, se exercitar, fumar maconha, transar com um garoto de programa, receber convidados, é envolvido num campo onírico que o próprio apartamento guarda: no seu interior, é espaço privado, da porta para fora, é espaço compartilhado. Dentro do seu apartamento, Clara é dona da sua intimidade. O apartamento de Clara é “mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita” (DURAND, 1997, p. 243).

A sequência cósmica começa com o plano dos pés das mulheres na festa, e se jogarmos na memória fílmica, o mesmo plano pode ser lembrado com os pés das tias, na festa de aniversário do começo do filme (Figura 6). No carro, Clara beija um homem, e quando ele tenta pegar em seu seio arrancado acontece um mal-estar entre os dois. O véu do

prédio remete a incursões oníricas do pensamento, como o ar, os tecidos da cama e o véu da noiva. O pedido não feito pela estrela cadente pode ter consequências no futuro. O carro de som que prega ditos evangélicos, mais a frente, pode significar o culto surpresa no edifício Aquarius. Nesse imaginário da vida onírica, “o tempo do pensamento possui uma tal superioridade em relação ao tempo da vida que ele pode por vezes comandar a ação vital e o repouso vital” (BACHELARD, 1988a, p. 86).



Figura 6: Frames do filme *Aquarius*. Sandálias e identidades.

Fonte: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes e VideoFilmes.

Como podemos perceber pelas Figuras 5 e 6, signos alegóricos presentificam uma elaboração estética em *Aquarius*: as sandálias das mulheres na festa, o véu do prédio, o meteoro passando no céu, o carro de som em alta velocidade. Para fechar, é posta a letra que diz “Eu hoje acordei pensando. Num sonho que eu tive a noite. Sentei-me na cama para pensar. No sonho que eu tive”, e continua: “Sonhei que entrei no quintal do vizinho. E plantei uma flor. No dia seguinte ele estava sorrindo. Dizendo que a primavera chegou. E quando eu abri a janela. Estava um dia tão lindo. No outro quintal”. Não é o apartamento ou o edifício de Clara, é a felicidade em outro local. A memória – as sandálias das mulheres –, o véu – os sonhos de Clara –, a estrela cadente – os desejos – e o carro de som – os desafios –, são elementos que inervam as imaginações sonhadoras e destinam mensagens sobre o futuro. *Aquarius* é um filme de suspense e as imagens poéticas tem o propósito de construir uma narrativa mobilizada pelo psicológico das personas.

Signos alegóricos e imaginários da *casa onírica*

As imaginações sonhadoras no filme *Aquarius* são da representação do edifício em que Clara mora. *Aquarius* é o elemento mobilizador para suas ações. O apartamento/casa e o prédio estabelecem uma organicidade no imaginário individual da protagonista, que são passadas para o espectador por seu ponto de vista. Nesse contexto, acompanhamos Durand (1997) que referindo a Bachelard dirá que precisamos pensar os símbolos de intimidade pelo aspecto psicológico, na representação dos seus esquemas e gestos. O edifício *Aquarius* não deixa de ser a “imagem da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou cabana. E a palavra ‘morada’ duplica-se, como nos *Upanixades* ou em Sta. Tereza, do sentido de parada, repouso, ‘centro’ definitivo na iluminação interior” (DURAND, 1997, p. 244).

Em outro ângulo, Aleida Assmann (2011) discutiu a memória e símbolos dos locais referindo-se aos exemplos citados em Goethe: “a imediação onde eu moro” e “o espaço da casa, do quintal e jardim do meu avô”. Essa referenciação tem uma familiaridade aos locais de vivência. Por mais que Assmann problematize os locais como uma dimensão individual que se estende em uma recordação geral dos grupos, as memórias dos locais têm origem particular. Falando dos dois exemplos de Goethe, Assmann (2011, p. 319) acredita que se “amplia a memória do indivíduo na direção da memória da família; e aqui se cruza a esfera de vida do indivíduo com a dos que a integram, porém não estão mais ali”. Observando a categoria *espaços* como mensurações globais de um processo colonizador de integrações e desintegrações, os “locais, todavia, nos quais se pode ir a fundo ‘quando se esteja em cada lugar, a cada momento’ ainda conservam um segredo” e “o que dota determinados locais de uma força de memória especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradoura com histórias de família (ASSMAN, 2011, p. 319). Entro nessa seara sobre memória, locais e família na Figura 7.



Figura 7: Frames do filme *Aquarius*. Morte e vida.

Fonte: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes e VideoFilmes.

No outro dia, após a noite cósmica, Clara vai ao cemitério deixar flores no túmulo do seu ex-marido. Corredor com lápides, flores velhas e novas, o silêncio sepulcral típico do ambiente. Coveiros fazem a exumação de um corpo, e KMF escolhe por mostrar os ossos sendo colocados em sacos plásticos. Na sequência, o diretor opta por distanciar temporalmente as imagens dos ossos com as do bebê na cama de Clara. A vinculação entre imagens é destacada na composição espacial e temporal da obra: imagens de morte e vida são complementares na linha biográfica dos indivíduos (Figura 7).

Em um tempo somos crianças dormindo na cama da vovó, e no outro somos carne e osso putrefatos. A inclusão de uma inversão entre tempos biográficos condiz com a narrativa temporal do filme: “podemos estar mortos por dentro, mesmo que vivos”. O caráter, a índole e a moral são sustentações para as ações dos indivíduos. Quando essas sustentações não existem, as pessoas se deixam levar pela ganância, imoralidade e egoísmo. Desta sequência em diante *Aquarius* representa a instituição moral como constructo das ações humanas a partir de embates de Clara com Diego e Ana Paula. O discurso do filme parte de uma elucidação política e social para problematizar as estruturas morais e afetivas em que a sociedade está sedimentada.

Na primeira metade de *Aquarius* somos apresentados a personagem Clara. A parte I é intitulada “O Cabelo de Clara”, traçando um mosaico da subjetividade da personagem. Conhecemos sua história, seus conflitos internos e sua perseverança em estar onde quer estar. Já na segunda metade do longa-metragem são exibidos com maior ênfase episódios que permeiam a influência dos espaços poéticos memoriais e a escolha da protagonista em permanecer no edifício.

A escolha por permanecer no edifício *Aquarius* vai desde a história familiar incrustada no prédio em que vive há anos até ao momento em que precisa recorrer aos espaços de lembranças da vida. Nesse sentido, “a memória dos locais se diferencia claramente dos lugares de memória. [...] A memória dos locais é fixada em uma posição determinada, da qual ela não se desprende” (ASSMANN, 2011, p. 332).

A memória não é fixada em estruturas organizadas do consciente, ela interpela o indivíduo no instante em que é acionada por dispositivos de memória, sejam objetos, pessoas ou outras memórias. A memória é transpassada pela história, não está sob e nem além dela. A memória sendo individual, social e cultural predis põe de sentidos para sua realização. Como diria Bachelard (1988a), nada supõe a duração de algo sem a intermediação de outras durações. “Memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo. O *self* humano é uma ‘identidade diacrônica’ construída ‘da matéria do tempo’”, por sua vez, a identidade é “relacionada ao tempo. [...] Essa síntese de tempo e identidade é efetuada pela memória” (ASSMANN, 2016, p. 116).

Em respeito a isso, “memória é conhecimento dotado de um índice de identidade, é conhecimento sobre si, quer dizer, é a identidade diacrônica própria de alguém, seja como indivíduo ou como membro de uma família, uma geração, uma comunidade” (ASSMANN, 2016, p. 122). A memória sendo um constructo individual, social e cultural, própria dos rituais e representações dos indivíduos e grupos da sociedade, é tecida nos agenciamentos dos tempos afetivos, sem fincar-se em definitivo neles. Clara é possuidora de uma memória individual, mas representação da representação da memória social sobre um local.

Fazendo uma retrospectiva, o filme começa com a canção *Hoje* e com a representação de imagens de um Recife que não existe mais. O clima inicial de *Aquarius* é de nostalgia: uma cidade que sofreu transformações. Quando a história chega a 2015 a proposta é retratar uma cidade diferenciada socialmente – classes sociais regidas por distinções

sociais infra-estruturais –, setORIZADA e com a perda constante da memória.

A marcação dessa questão é evidenciada na cena em que Clara e seu sobrinho e a namorada andam pela areia da praia, e a água do esgoto é o que separa Pina do bairro Brasília Teimosa. Cinemas que viraram lojas de comércio varejista, o medo de estar na rua, parques infantis que não são usados pela população são sintomas perceptíveis de uma cidade que se fecha em enclaves fortificados. Quando *Aquarius* mostra Recife é sempre em planos gerais, onde pessoas, carros e prédios ocupam todo o território e ao mesmo tempo nada ocupam. Filmar a cidade por este ângulo é denotar o fato de que são as pessoas que fazem a cidade, e não o contrário. Elas possuem agência, são mobilizadoras de suas convicções. O filme representa a especulação imobiliária tentando retirar a agência das pessoas.



Figura 8: Frames do filme *Aquarius*. Invasores e invadidos.

Fonte: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes e VideoFilmes.

Diego Bonfim é o arquétipo do patriarcalismo e do nepotismo brasileiro. Neto do dono da Bonfim Engenharia, estudou nos Estados Unidos, filho da classe média alta, tem a missão de colocar abaixo o edifício Aquarius para erguer um grande empreendimento. Diego Bonfim representa a imagem do invasor, uma pessoa que vem de fora que quer invadir a casa/apartamento de Clara. Sua chegada não é avisada, não houve uma comunicação estabelecida entre morador e visitante.

As imagens recortadas na Figura 8 fazem parte de uma sequência acerca da chegada do invasor. A contraposição entre personagens fica patente na primeira imagem: Clara dorme na rede em seu apartamento – interior/privado/casa – e Diego Bonfim aparece do lado de fora – exterior/público/rua – observando e tirando fotos do imóvel. Diego,

ao fotografar a fachada, faz a extorsão da imagem do prédio. Registrar algo ou alguém é abstrair sua substância momentânea e preservá-la num arquivo. Diego Bonfim bate na porta de Clara, que parece não esperar por nenhuma visita. Disso vem a imagem de invasor. Com ele está seu Geraldo e um outro homem que segura em suas mãos um molho de chaves – provavelmente de todos os apartamentos, da entrada e saída, da garagem e, *talvez*, do apartamento de Clara. O grupo está ali para chegar a um acordo sobre a venda do apartamento de Clara, o último do prédio ainda ocupado.

Não havendo acordo, Clara fecha a porta no rosto dos três, e surpreendentemente, uma proposta da Bonfim Engenharia é colocada por baixo da porta por Diego. Clara se nega a ler o que está escrito no papel e o rasga com veemência. Duas visões do edifício Aquarius existem nesta cena: a dos investidores que se preocupam com os interesses da empresa, e a de Clara, que gostaria de continuar no seu lar. Os investidores-engenheiros só conseguem visualizar no local o novo empreendimento, e para Clara “o prédio existe, tanto existe que você está aí encostado nele”. Para os primeiros o prédio não tem memória afetiva – apenas comercial, visto que indicaram que poderiam trocar o nome “chique” para o “antigo” nome do prédio –, e para a segunda, Aquarius é o seu lar.

O molho de chaves nas mãos do “terceiro homem” é bem observado por Clara – talvez esse “terceiro homem” faça alusão metafórica ao guarda, vigilante ou “capanga” no imaginário cinematográfico da máfia. “Ele tem acesso a todos os lugares de Aquarius, inclusive ao meu apartamento”, parece pensar a protagonista. Realmente, eles têm. Para retirá-la do apartamento fazem uma série de provocações: colchões queimados, orgia no apartamento de cima do dela, culto evangélico aos domingos, fezes nas escadas, som alto aos sábados. Não só dificultam sua vida como tentam contato com sua filha Ana Paula, afim de convencê-la de que o lugar não é mais seguro para sua mãe viver. Mas Clara continua segura dos seus princípios de não querer se mudar.

Sem demora, o que vemos são incursões aos espaços do prédio. Aos poucos conhecemos cada detalhe de *Aquarius*, as manchas deixadas pelo tempo, as paredes e a pintura desgastadas. Portas são abertas e fechadas, luzes são ligadas e desligadas, os cantos são desvendados sempre em companhia de Clara. Decidida a pintar a fachada, Clara envolveu-se numa disputa de poder sob o lugar de moradia; enfrenta os “outros”, os invasores que querem a qualquer custo a tirar dali. Nesse passo, o filme transforma-se numa fábrica de temporalidades híbridas: realidades se confundem com situações oníricas, assombrações passeiam nos espaços, ventos sopram para alguns e para outros não. Sua fachada em cor azul é parcialmente pintada para branco, em alusão à metamorfose interna de Clara e do prédio – mutações kafkianas.

Substâncias do imaginário, arquivos e espaços poéticos memoriais

Os elementos do fogo, água, ar e terra estão presentes no filme como elementos fenomenológicos da imaginação sonhadora (BACHELARD, 1988b, 1998, 1994). O fogo queima os colchões e mancha a parede na área da garagem. A água do mar banha Clara e limpa as fezes das escadas. O ar como vento forte no rosto de Diego e bate com força a porta do apartamento. A terra corrói as estruturas do prédio. A variabilidade das imagens poéticas dos elementos fogo, água, ar e terra podem ser problematizadas em outra oportunidade, mas seus efeitos no filme são consideráveis. Sobretudo sobre o elemento da água na Praia de Boa Viagem, relacionando ao cabelo volumoso de Clara. O cabelo preto e profundo simboliza a trajetória da personagem, que sobreviveu a um câncer de mama. O corte de cabelo “*Elis Regina*” no começo, e depois o cabelo longo, exprimem um fator temporal, mas principalmente de agência da personagem. A análise dos elementos água, fogo e ar no filme desafiam as teses fundamentais de suas propriedades substancialmente bachelardianas. Qualquer elemento é uma

substância variável.



Figura 9: Frames do filme *Aquarius*. Fantasma, lembrança e pesadelo.

Fonte: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes e VideoFilmes.

As imagens da Figura 8 são formas estilísticas adotadas pela direção de arte do filme para consubstanciar a mensagem de que *Aquarius* é um local afetivo. A predominância da cor azul remete o contato que o prédio tem com o mar. No mar, jovens cantam, dançam, fazem sexo, tomam banho de sol de dia, e fazem festas a noite. No prédio, famílias comemoram aniversários, dançam, amam, sofrem, vivem suas vidas a cada dia. Entrar no mar pela manhã, como faz Clara, é banhar-se também de experiências, e sair de lá rejuvenescida. O mar como um grande riacho, é o mestre das experiências mundanas, mitológicas e sagradas. Poseidon, a cidade de Atlântida, a Sereia, os piratas, são personagens e lugares criados pela imaginação sonhadora do mar onírico.

Em muitas passagens de *Aquarius* as pessoas se referem ao prédio como sendo “fantasma”, “não existe mais”, um lugar que não tem “conforto” e que ficou “velho”. O imaginário do prédio *Aquarius* é tanto criado pelas narrativas que as pessoas constroem sobre ele quanto pelas próprias histórias que aconteceram no seu interior. Uma coisa ou outra, as motivações são perpassadas por temporalidades vividas. A sensação de um prédio, corredor ou quintal estarem mortos ou não, pode ser expressada pela ausência de pessoas em seu interior, como se as estruturas necessitassem de homens e mulheres para que elas possam exprimir suas funcionalidades espaciais. Isso não é verídico. É tanto que as ruínas enquanto monumentos historicamente defasados impregnaram o imaginário das pessoas que passam em seu entorno e, mesmo a longas distâncias ou nem mesmo existentes, mobilizam narrativas alegóricas sobre o estabelecimento (COSTA, 2018). As ruínas são es-

paços poéticos memoriais que fulguram nas imaginações sonhadoras das pessoas. Mas Aquarius ainda não é uma ruína, é um espaço vivido por pessoas e gatos.

A Figura 9 tem três imagens que fazem parte de uma sequência do filme. É uma parte importante que prepara a protagonista para o confronto final. A sequência sucede a cena de Clara e sua advogada no amontoado de arquivos da prefeitura, e procede a sequência do cofre arrombado pelo corpo de bombeiros. A sequência da Figura 9 pode ser traduzida como uma reação onírica do inconsciente para os eventos anteriores e posteriores da vida de Clara. Na reunião da tarde muito se falou dos álbuns de fotografia de famílias e muito se empenhou em lembrar o nome da antiga empregada doméstica da família. O roubo das joias na caixinha do quarto também foi comentado. Isso me leva a constatar que a ausência da empregada doméstica no espaço do apartamento é fator para sua presença na memória afetiva de Clara. No sonho de Clara, Juvenita avisa do sangue no seio, numa eclipse que pode simbolizar a extirpação do câncer de Clara.

Nessa combustão onírica e simbólica, a sequência prossegue com o vazio da sala bagunçada com a presença do armário de tia Lúcia. No caminho para se tornar ruína, Aquarius é sonhado por sua única moradora. Ainda não se sabe o que Clara encontrou no amontoado de papéis e arquivos, mas é crucial considerar esses documentos no estado em que foram encontrados como espaços poéticos memoriais. A revelação acontece na sequência final, no confronto entre Clara e os engenheiros da Bonfim, e mesmo neste episódio ainda não sabe o conteúdo dos arquivos.

No cinema, ocultar informações/arquivos/personagens em filmes de suspense é uma ação para atrair a atenção dos espectadores e surpreendê-los no ápice. O sonho de Clara, que finaliza com a batida da porta do quarto faz alusão ao seu passado, presente e futuro, uma organização onírica de suas experiências de vida. Ao contrário do que muitos críticos de cinema afirmaram desde o lançamento da obra a

personagem não tem a capacidade de viajar no tempo. Na verdade, seu “poder” é o de conseguir conciliar afetos, emoções, memórias e histórias por meio de espaços poéticos – o edifício *Aquarius*, seu apartamento, os LP’s e os livros, as fotografias, as canções que tocam na vitrola, a janela na sua sala, seu quarto, seus cabelos. A partir desses elementos poéticos a personagem pode transitar entre o “antes” e o “depois” de sua história de vida.



Figura 10: Frames do filme *Aquarius*. Câncer e cofre.

Fonte: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes e VideoFilmes.

Para finalizar a análise do filme *Aquarius* discuto as poéticas dos espaços verticais e horizontais. Como pode ser observado no filme, Clara anda pelos espaços do prédio. Algumas cenas mostram os apartamentos vizinhos vazios, e aqueles do segundo andar, acima do seu, fechados. A arquitetura do edifício expressa a verticalidade dos apartamentos altos e baixos, vividos e vazios. Como espaço poético, o apartamento acima do de Clara sobrepuja o imaginário do que é iluminado – consciente. Mas metaforicamente está representado por um câncer colocado por seus “inimigos”.

Os apartamentos de baixo são “ligados” com os apartamentos de cima através da escada espiralada – que certa vez ficou suja de fezes, que veio de cima. “As escadas da casa descem sempre e subir ao sótão ou aos quartos de cima é ainda descer ao coração do mistério, de um mistério certamente diferente do da adega, mas igualmente matizado de isolamento, regressão e intimidade” (DURAND, 1997, p. 245). As escadas, tão próprias aos filmes de terror e suspense, trazem sensações de medo, vertigem, caminho.

De fato, os espaços dos cantos são reelaborados para simbolizar o

cofre, que na sequência final do filme é aberto e, finalmente, desvendado pelos bombeiros (Figura 10). O sentido de intimidade do cofre dá abertura ao “convite do ladrão”, neste caso, o sujeito-intruso num espaço já considerado inexistente pelos engenheiros da construtora – o edifício *Aquarius*. Arrombar o cofre – o apartamento de cima – é sustentar a proposição de que o cofre pertence a alguém que não quer revelar o seu tesouro. O cofre guarda objetos que podem ser conhecidos por qualquer pessoa: sua poética, enfim, reside justamente no fator de ser desconhecido das pessoas, um segredo.

Neste contexto, Clara é a ladra, o sujeito-intruso, que no final sobe as escadas e abre o cofre, o câncer que no passado já a fizera sofrer. O câncer guardado no cofre pode ser considerado como o inconsciente, uma memória dolorosa que marca o seu peito. Invertidas as definições primárias sobre a constituição dos espaços poéticos, e travando um diálogo sensível com Bachelard (1985) sobre a mobilidade e a fluidez da imaginação, o inconsciente é o lugar iluminado e sóbrio, mas também possui os seus demônios. A sequência final de *Aquarius* evidencia o aspecto do canto que se transforma em um cofre (BACHELARD, 1993). Esses espaços poéticos, que são significantes, tornam-se símbolos de parte da história de vida da personagem Clara, e rememoram um lugar no espaço memorial da mulher que se tem dedicado à defesa dos seus ideais.

Como exhibe a Figura 10, as paredes do apartamento de cima estão todas cheias de cupins. A estrutura dos apartamentos do segundo andar está comprometida. Um dos bombeiros diz “é cupim demolição”. A colônia que simboliza o câncer de Clara tem a mesma significância imaginária de algo que corrói por dentro, aleija o espírito, no início não deixa marcas aparentes, e quando se percebe, o estado já é avançado, uma simbologia para metástase. O câncer de Clara representado pela colônia de cupins é signo alegórico, que desde o começo lança a informação do câncer recente de Clara, das dores, do cabelo crescido, solto e amarrado, do seio arrancado a mostra no quarto íntimo.

Essas ligações simbólicas remetem a estruturas do pensamento mais complexas do que se pode empreender a nível comum, são da esfera do linguístico e do imaginário, presentes na vida cotidiana de formas distintas. Por isso a aderência a antropologia do cinema e do imaginário como formas de interpretar a produção simbólica que diz sobre culturas, cotidianos e sociedades.

A corrosão que os cupins fazem nas paredes dos apartamentos de cima é da mesma frequência simbólica que a corrosão social, afetiva e emocional, sofrida por Clara em todos esses anos. É para tanto a divisão entre capítulos do filme: “Os cabelos de Clara”, “O amor de Clara” e “O câncer de Clara”. Assim como em outros momentos da película, a segunda imagem da Figura 10 atua como signo alegórico de um acontecimento futuro que está se desenvolvendo no presente. O capítulo final “O câncer de Clara” estende para a dimensão da imaginação simbólica seu significado que se tornou recorrente em todo o filme: no primeiro ato Clara sobrevivera a um câncer, no segundo ato vê-se o seio arrancado de Clara, e no terceiro ato, Clara prefere dar um câncer do que ter um. O câncer de Clara como espaço poético memorial é uma imagem aterrorizante, afeta a personagem, ao vê-lo posto no canto de um quarto. O formato, a cor, o cheiro remetem a composições mortas, que antes causaram dor inimaginável. A memória posta em imagem.



Figura 11: Frames do filme *Aquarius*. Sociedade e corrosão.

Fonte: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes e VideoFilmes.

Quando descoberto o interior do cofre, Clara se prepara para o confronto final. A cena clássica da protagonista saindo do mar e olhando para a câmera, numa enigmática quebra da quarta parede pode oferecer muitas discussões aos pesquisadores de cinema. Uma delas, e para mim

a mais instigante, é da personalidade de Clara e a construção de sua identidade durante o filme. Sua personalidade foi sendo modelada nos três capítulos divisores da história. A conhecemos melhor do que ninguém, podemos afirmar a partir deste momento. Olhar nos olhos dos espectadores é justificar este vínculo para o que se seguirá na sequência final. Enquanto Clara, seu sobrinho, seu irmão e sua advogada entram no escritório da Bonfim Engenharia, o espectador observa o grande empreendimento da empresa: escritórios, salas, maquetes, uma enorme sala de reuniões no espaço burocrático-capitalista. A mala levada por Clara é um espaço poético.

A Figura 11 são de três imagens que fazem parte do ápice do filme. Os cupins simbolizam sociedades inteiras constituídas por indivíduos que, para sobreviverem, se alimentam da estrutura que dá base as suas vidas. São consumidores de sentimentos como desejos e afetos. Os cupins representam sociedades que se organizam de forma hierárquica, que são produtoras de desigualdades, que provocam as ruínas do caráter, e negam as subjetividades e as identidades. Se puder ir mais fundo: os cupins levados por Clara ao escritório da Bonfim Engenharia, o ato de jogá-los na “imensa mesa do departamento jurídico”, deferir as palavras “prefiro dar um câncer do que ter um”, significa a variabilidade espaço-temporal com que os espaços poéticos podem ser concatenados na estrutura narrativa do discurso fílmico da obra *Aquarius*. O câncer estava no apartamento acima do da personagem – num espaço poético –, foi levado por Clara dentro de uma mala – num espaço poético – para surpreender Diego na “casa do inimigo”. A colônia em si é um espaço poético, como afirmei antes.

Uma característica dos cupins é que eles são insetos eussociais. Isso quer dizer que os cupins cumprem uma desenvolvida organização social, apresentando a sobreposição de gerações em um mesmo ninho, fazendo com que a colônia aumente a cada geração, a cooperação com a prole e seus integrantes, e uma divisão de tarefas delineadas entre reprodutores e operárias. Figurativamente, estas três características foram

apresentadas no filme na representação da Bonfim Engenharia: primeiro, a passagem entre gerações de avôs e netos na liderança dos projetos da empresa; segundo, o tratamento afetivo dos líderes da empresa com os mais jovens; terceiro, a divisão de tarefas entre jovens e velhos dentro da empresa, no intuito de amadurecer os mais jovens para que no futuro possam liderar a empresa. Em vias de fato, essa analogia entre a sociedade complexa dos insetos eussociais com a sociedade humana reitera a crítica do filme sobre a profundidade com que o patriarcalismo e o nepotismo político e econômico assolam as instituições morais, públicas e privadas como afirma Holanda (1995).

Na Figura 10, no contraste entre a pele e o animal, o cupim escala a mão de Clara. O entendimento de que o animal é uma praga para as casas, pois devora sem avisar as estruturas das residências, lembra a mitologia de Davi e Golias, do pequeno contra o gigante. A imagem poética do cupim escalando a mão de Clara volta mais à frente, quando ela, desafiando os dois empresários na sala de reuniões é desacreditada por ambos ao apresentar documentos que podem incriminá-los: “isso não vai dar em nada”, diz Diego. Em resposta, Clara rebate: “tem coisa que não dá em nada mesmo. Mas se der uma dor de cabeça pra vocês quando eu for publicar esses documentos eu fico feliz”. A forte presença desses signos alegóricos faz de *Aquarius* uma obra emblemática, aqui objeto de pesquisa em antropologia do cinema e do imaginário.

Conclusões

O objetivo foi pensar o cinema de ficção pelo olhar socioantropológico. Para isso, tomei como eixo de problematização considerar o cinema uma expressão artística cultural de envergadura simbólica e social, afirmando assim a faculdade concreta e abstrata do homem – sonhos, imaginações, atitudes, sentimentos. Isso só seria possível se a pesquisa se propusesse a pensar estas questões por uma perspectiva socioantropológica, a qual foi adotada desde na parte teórica e empíri-

ca. A antropologia do imaginário de Durand serviu como o caminho para pensar a produção cinematográfica por meio da imaginação, símbolo e imaginário, e a compreensão dos espaços poéticos de Bachelard, para definir o afetivo e o memorial dos espaços-temporais construídos no filme analisado.

Por meio de uma antropologia do cinema e do imaginário, a partir de uma pesquisa socioantropológica de envergadura filosófica, conseguimos analisar o filme *Aquarius* e traçar um painel social e simbólico da representação: a memória de uma cidade que não existe mais, a afetividade nos espaços de contato, as lembranças nas fotografias, LP's, mesinha, as experiências na vida, suas marcas e suas dores deixadas nas pessoas. *Aquarius* representa o imaginário da *casa onírica*.

Para fins de conclusão, é um desafio considerar o cinema de ficção como objeto de pesquisa em Ciências Sociais. Seus sentidos são plásticos e na maioria das vezes escondem suas intenções em caixas de pandora. Além disso, o cinema é uma instituição social que se transforma no tempo e não se compromete em retratar a realidade; por isso o desafio em tê-la como objeto de pesquisa. Mas descortinar um filme é descobrir o mundo do imaginário. Como pensamos e projetamos nossos sentimentos? Em que medida minha visão das coisas pode se relacionar com o que de “fato” elas são? O cinema é uma arte do inesgotável, por isso seu caráter interdisciplinar.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Rogério. Cinema, educação e imaginário contemporâneos: estudos hermenêuticos sobre distopia, niilismo e afirmação nos filmes *O som ao redor*, *O cavalo de Turim* e *Sono de inverno*. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 44, 2018.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História**

Oral, v. 19, n. 1, jan./jun., 2016.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Editora Ática, 1988a.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, v. 8, n. 15, pp. 242-255, jul./dez., 2007.

BRUNO, Fabiana. *Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia*. **RESGATE**, vol. XVIII, n. 19, jan./jul., 2010.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

COSTA, Wendell Marcel Alves da. “Casa Onírica: cinema de ficção como acervo antropológico imaginário”. In: ROCHA, Gabriel Kafure. (Org.). **Bachelard, um livro vivo (Homenagem aos 135 anos de nascimento do Filósofo)**. Goiânia: Editora Phillos, 2019a, pp. 302-331.

COSTA, Wendell Marcel Alves da. “Lugares afetivos e espaços poéticos em *Aquarius*”. In: HALLEY, Bruno Maia. (Org.). **Seminário Espaço, Cultura e Política**. Recife: Editora UFPE, 2017, pp. 301-309.

COSTA, Wendell Marcel Alves da. Contar e praticar: percursos urbanos no Recife/PE. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 218, set./out., pp. 48-63, 2019b.

COSTA, Wendell Marcel Alves da. Pontos de memórias: análise imagé-

tica das relações socioespaciais em Barreiras-BA. **Cadernos NAUI**, vol. 7, n. 13, jul./dez., 2018.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FURTADO, Beatriz. “Das sobrevivências que queimam”. In: BRANDÃO, Alessandra. SOUSA, Ramayana. (Orgs.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas: Papyrus, 2015, pp. 77-86.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARKS, Laura U. “A memória das coisas”. In: FRANÇA, Andréa. LOPES, Denilson. (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Santa Catarina: Argos, 2010, pp. 309-344.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social**, Ver. Sociol. USP, São Paulo, 8(2), pp. 83-104, outubro de 1996.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 2012.

Filmografia

Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016)

Ausência (Chico Teixeira, 2014)

Babás (Consuelo Lins, 2010)

Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

Brasil S/A (Marcelo Pedroso, 2014)

Campo Grande (Sandra Kogut, 2015)

Doméstica (Gabriel Mascaro, 2012)

O Homem das Multidões (Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2013)

2

QUANDO O CINEMA DECIDE PARAR UMA INVESTIGAÇÃO DA FOTOGRAFIA PRESENTE NO CINEMA

Allan Gomes Menezes¹

Introdução

O cinema, assim como as mais diversas expressões artísticas, vem, há algum tempo, buscando tencionar a sua linguagem para além das suas especificidades, recorrendo a outras expressões para isso.

Quando se trata de trabalhar questões temporais, a fotografia pode ser uma potente linguagem para ser trabalhada em conjunto com o cinema, pois, no quesito temporal, ambas as linguagens foram compreendidas como opostas, sendo a fotografia remetida ao corte espacial e temporal (DUBOIS, 1993), que denega o tempo (ENTLER, 2007) e ligada ao passado, ao “retorno do morto” (BARTHES, 2015, p. 17), enquanto que o cinema foi compreendido como reproduzidor da percepção do tempo, com sua “imagem-tempo” (DELEUZE, 1983, p. 67), gerador de um fluxo, de uma “voracidade contínua” (BARTHES, 2015, p. 52), nesse aspecto, opondo-se diametralmente à fotografia, pois o movimento das coisas tais como elas são nos remetem à vivacidade das mesmas, ao tempo presente.

Referindo-se a essa produção cinematográfica, Raymond Bellour comenta sobre o que denominou “corte imóvel do movimento” (1997, p. 128), ou seja, o momento em que muitos realizadores decidem sub-

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, allangomes55@gmail.com

trair o fluxo da imagem cinematográfica, fazendo que seu movimento cesse e torne a imagem fotográfica, visando as mais diversas possibilidades que tal ato, tocante em uma das mais singulares características que definem o dispositivo cinematográfico, pode trazer ao espectador.

Uma das mais notáveis mudanças que o cinema gera ao congelar-se é o que Bellour (1997, p. 85), acompanhando o raciocínio de Barthes (2015) sobre as diferenças nas relações entre os espectadores da imagem fotográfica e da imagem cinematográfica denomina de “espectador pensativo”, assim sendo, um espectador que se põe diante da imagem tal qual um espectador de uma fotografia, que tem tempo para pensar e voltar à imagem, sem estar refém ao movimento que a transforma a cada segundo.

A grande questão é que Bellour, provavelmente pela inovação da proposta de pensamento, sem partir especificamente da fotografia ou do cinema, mas de ambas as linguagens simultaneamente para pensá-las, reflete esse momento de forma homogênea, distanciada, acabando por pontuar as particularidades de cada narrativa e a forma fílmica citada, mas sem se aprofundar na busca de identificar diferentes métodos em que esse corte do movimento se dá e seus consequentes efeitos, pois pode-se considerar ingênuo pensar que todos os “espectadores pensativos” estão a se relacionar com a imobilidade da mesma maneira independente da forma como a mesma foi posta. Dessa forma, o presente artigo visa, diante de um apanhado de filmes, buscar traçar as diferentes formas que tal filmografia trabalha a questão do estático, suas diferentes significações articuladas pelos realizadores, e seus diferentes efeitos para os espectadores, buscando assim tentar classificar e dividir as diferentes formas que tal aproximação entre estas linguagens causa, partindo do aspecto da expressão cinematográfica, para entender a fotografia como um recurso dessa linguagem. Dessa forma, deixando claro que o foco é a fotografia enquanto parte da linguagem, componente material do filme e não somente enquanto assunto.

Para isso, baseado na filmografia selecionada e no pensamento de

autores que se dedicaram a pensar tanto as linguagens separadamente, por exemplo, Roland Barthes, como os que se dedicaram a pensá-las em conjunto, como Raymond Bellour e Philippe Dubois, pretende-se traçar um caminho de classificação de tensionamento temporal da fotografia como recurso ao cinema, considerando o que denominaremos os “níveis de aproximação” entre as linguagens.

Níveis de aproximação da linguagem

Para compreender melhor como a fotografia pode ser utilizada no cinema, vale buscar seus sentidos através da compreensão do quão forte se faz o elo do cinema para com a fotografia presente nos filmes para isso, foram pensados três níveis de aproximação entre cinema e fotografia, cujo primeiro caracteriza-se por uma relação estreita, apenas de menção, um segundo, que se caracteriza por uma interrupção de fato do fluxo cinematográfico, que se congela e um terceiro, onde se identifica o fluxo cinematográfico, mas com recursos cinematográficos como movimento de câmera e da *mise-en-scène*, entre outros a fim de aproximar-se da imagem fotográfica, nesse caso, as duas linguagens estão mais próximas de serem confundidas.

1 Referência/Adaptação

Nesse caso, a aproximação entre linguagens se dá de maneira muito sutil, já que não há absorção das características da linguagem de um pelo outro, por exemplo, o cinema não adere à imobilidade, nem busca um “instante decisivo” (BRESSION, 2004, p.15), nem qualquer outra característica inerente do dispositivo fotográfico, para se aproximar da imagem fotográfica, apenas remete a uma fotografia. Dessa forma, essa ocasião não necessariamente gera um “espectador pensativo” e não o coloca no lugar de um espectador de outra linguagem, senão a do próprio cinema.

O fato de “apenas remeter” deixa mais branda ainda tal aproximação, já que só vai percebê-la o espectador que já conhecer a obra fotográfica mencionada pelo filme. Para ilustrar esse caso pode-se citar a cena inicial de “*Watchmen*”, de Zack Snyder (2009), do qual, para se contextualizar o momento histórico em que os personagens do filme se encontram, no caso, super-heróis, que adentram as cenas, há uma série de planos em câmera lenta que encenam episódios que foram amplamente midiaticizados que se passam do Pós-guerra aos protestos contra a guerra do Vietnã, enquanto é tocado *The times they are a-changin’*, de Bob Dylan, da qual a letra relata o sentimento de mudanças sociais advindas dos diversos conflitos e da contracultura da década de 1960.



Figuras 1 e 2 - *Watchmen*, Zack Snyder, 2009 (EUA)

Fonte: *Watchmen* (2009)

Nas imagens superiores vê-se a reencenação de duas fotografias que muito repercutiram em suas respectivas épocas, sendo o primeiro plano (figura 1) uma menção à *La Fille à la fleur*, do fotojornalista francês Marc Riboud, conhecido por seu caráter de “poetização” do fotojornalismo. Essa fotografia (figura 3) foi tirada em Washington, Estados Unidos, durante um protesto contra a guerra do Vietnã, em 1967, do qual uma jovem teve a ideia de simbolizar seus ideais pacifistas, tanto em relação ao Vietnã, quanto em relação aos policiais que reprimiam o protesto, estendendo uma flor próxima às suas armas.

No segundo plano (figura 2) vemos a reencenação de *V-J Day in Times Square*, famosa fotografia de Alfred Eisenstaedt (figura 4), tirada em Nova York durante a comemoração pública do fim da Segunda Guerra Mundial, tornando-se um símbolo para tal momento.



Figuras 3 e 4 - Marc Riboud, 1967 e Alfred Eisenstaedt, 1945

Fonte: L'Obs (2016) e Fascínio da Fotografia (2016).

Faz-se importante notar que, ao compararmos as cenas com as fotografias, vemos diferenças que vão desde os personagens, que não são fielmente retratados, no caso da segunda cena (figura 2) há até uma inversão de personagens, reencenando-a como um beijo entre duas mulheres, até à questão temporal, que mesmo sendo apresentadas em câmera lenta, não têm a intenção de trazer a temporalidade congelada das fotografias que são representadas.

Diante disso pode-se afirmar que, aqui não há um “corte imóvel do movimento”, nem qualquer congelamento da imagem de outra natureza, como pensa Bellour (1997, p. 128); aqui a imagem ainda mantém seu fluxo, mas mesmo assim, considerando que o espectador já tenha entrado em contato com tais fotografias, é nítida a ligação entre tais imagens, que se dá pelo conteúdo mostrado, ou seja, pelo “*studium*” que Barthes (2015, p. 29) descreve em relação à imagem fotográfica, isto é, pela totalidade da composição da cena, pelos gestos, pelos cenários, entre outros, e é com isso que é possível entender tais cenas como exemplo dessa categoria aqui trabalhada. A referência mantém o *studium* ou parte dele, mas não toma características da linguagem fotográfica.

2 Apropriação

Nesse nível de aproximação já é possível encontrar o momento em que o cinema para de fato, como é investigado por Bellour, porém, nesses casos, há imobilidade, e respectivamente um “espectador pensativo”, mas permanecem outras características da linguagem cinematográfica, como montagem, som, entre outros. Assim sendo, configura-se como um momento em que o cinema usufrui de uma fotografia, mas não busca necessariamente alinhar as linguagens, mas inserir a imobilidade fotográfica dentro do seu fluxo.

Nesse nível é onde o fotograma encontra mais espaço para evidenciar sua natureza ambígua, no limbo temporal entre as duas “imagens técnicas”² que ele se relaciona, como descreve Dubois (2012, p. 2), entre a fotografia e o cinema.

A apropriação pode se dá tanto por uma fotografia externa à película do filme, quanto por um fotograma de sua própria película. Para ilustrar o primeiro caso, é possível citar filmes como *Ulysse*, Agnès Varda (1982), *Carta para Jane*, de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (1972), do qual configuram toda sua narrativa a partir, mas não somente, de uma foto, e *Je vous salue, Sarajevo*, também de Jean-Luc Godard (1993) e *The facts in the case of Mister Hollow*, de Rodrigo Gudiño (2008), do qual a fotografia é a própria narrativa do filme, já que o filme todo se concentra apenas nela. Já para ilustrar o segundo caso pode-se citar *Os incompreendidos*, do diretor francês François Truffaut (1959).

² “Trata-se de imagens produzidas por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica, que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens são, portanto, produtos indiretos de textos - o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais.” (FLUSSER, 1995, p. 10)



Figuras 5 e 6 - *Ulysse*, Agnès Varda, 1982 (FRA) e *Letter to Jane*, Godard e Gorin, 1972 (FRA)

Fonte: *Ulysse* (1982) e *Carta para Jane* (1972)

Tanto em *Ulysse*, quanto em *Carta para Jane*, a narrativa do filme é disparada por uma fotografia. No primeiro caso, uma fotografia que a própria cineasta Varda fez vinte e oito anos antes da realização do filme³ e que a inquieta ao ponto de disparar uma investigação sobre a imagem, que se dará de diferentes formas, em diferentes cenas e situações, indo desde uma análise da imagem feita por ela mesma, nesse momento, igualando fotografia e fotograma, uma vez que coloca sua fotografia investigada repetidas vezes como fotograma do filme para fixá-la no fluxo temporal dela, com sua voz ao fundo, até a volta ao local de onde foi tirada e entrevista com os personagens da fotografia. No segundo caso, Godard e Gorin partem de uma fotografia da atriz Jane Fonda veiculada por um jornal, que atuara no filme que realizaram em parceria, chamado, *Tudo Vai Bem* (1972). Nessa fotografia, a atriz, reconhecida por sua militância antiguerra, encontra-se no Vietnã, conversando com um soldado e opondo-se publicamente à guerra. Nesse filme, a fotografia também atua como disparadora da narrativa, mas diferente de Varda, eles optam por um tom mais ensaístico, numa fala muito bem ritmada, Godard e Gorin refletem não só sobre a imagem

³ Em 1954, no mesmo ano em que ela deixou em segundo plano sua carreira de fotógrafa até então sua profissão principal e começou sua carreira no cinema, estabelecendo um marco de virada na sua produção imagética, podendo-se aí inferir que a escolha da foto também sugere uma ideia de reviravolta entre fotografia e cinema (DUBOIS 2012, p. 14). Por essa relação íntima entre fotografia e cinema em sua produção, pode-se entendê-la, especialmente nessa obra, como uma "cine-fotógrafa" (DUBOIS, 2012, p.3).

em si, mas sobre todo o contexto político que a cerca. Nesse caso, a imagem não foi gerada pelos autores, colocando a ideia de apropriação também no âmbito da autoria da imagem utilizada, já que é uma fotografia, como já dito, oriunda dos noticiários.

Outra notável diferença de *Carta para Jane* em relação à Varda é que a exploração da imagem, quando sai dela, direciona-se à outras imagens, da atriz, da guerra, entre outras, dentro de um jogo de significações operado pela montagem cinematográfica e pela fala dos dois autores, diferente do viés documental que Varda atribui a sua investigação, retornando ao local da foto, ou mesmo realizando uma das características mais comuns no cinema documental, a entrevista. Por isso, a obra de Varda se aproxima de um documentário sobre uma fotografia, enquanto Godard e Gorin se aproximam de um ensaio sobre uma fotografia.

Já no caso dos outros dois filmes anteriormente citados, *Je vous salue, Sarajevo* e *The facts in the case of Mister Hollow*, narrativa e fotografia se confundem, considerando que o filme volta-se à fotografia, destrinchando-a, não como nos dois filmes já explorados, relacionando a imagem com outros objetos, sejam eles outras imagens, ou qualquer outra cena realizada pelo diretor, mas sim efetuando uma “dissecação” na imagem que é apresentada.



Figura 7 - *Je vous salue, Sarajevo*, Godard, 1993 (FRA) – Fotografia de Ron Haviv

Fonte: *Je vous salue Sarajevo* (1993)

Em *Je vous salue, Sarajevo*, Godard, assim como em *Carta para Jane*,

mantém seu tom ensaístico, a partir de uma única fotografia, tirada de soldados sérvios cometendo uma agressão em civis durante a guerra da Bósnia, da série *Blood and Honey*, do fotógrafo Ron Haviv, efetua-se uma fala sobre diversos assuntos, constantemente com um olhar negativo para os ideais europeus de progresso, sejam na política ou na arte.

O “cine-olho”⁴ aqui se arrasta através de *zooms* para diferentes detalhes da foto, um cigarro, um fuzil, o chute prestes a ocorrer por parte de um soldado direcionado a um civil, que servem como ganchos para a continuação do pensamento do autor, assim corremos o olho diante dessa imagem da forma que o autor propõe e acompanha-se o que ele pensa a partir de cada parte, reforçando o caráter de dissecação do filme em relação à fotografia em questão, que vem acompanhado de uma trilha sonora dramática.



Figura 8 - *The facts in the case of Mister Hollow*, Rodrigo Gudiño, 2008 (E.U.A)

Fonte: *The facts in the case of Mister Hollow* (2008)

No caso de *The facts in the case of Mister Hollow*, há também apenas uma fotografia, da qual também são apresentados sucessivos *zooms* na imagem, mas diferente de Godard, aqui a intenção é contar uma história de terror. Nesse caso, não é o autor que pensa sobre a imagem, como Godard, ele revela para o público um mistério contido na fotogra-

⁴ Termo utilizado pelo cineasta soviético Dziga Vertov (1984, p. 260) para designar suas experiências de ampliação da percepção visual através da câmera cinematográfica.

fia, sendo o desvendamento desse mistério a base para a narratividade do filme, ou seja, a fotografia, com seus elementos misteriosos, torna-se narrativa.

Na fotografia vemos um casal com seu filho de colo e mais algumas pessoas em cena com trajes que remetem às décadas de 1920 ou 1930, além de um carro ao lado, no meio de uma floresta, com um casarão ao fundo, sendo toda a cena ambientada de uma maneira soturna e acompanhada por uma trilha sonora tensa. A cada *zoom*, as partes da fotografia são animadas, ganhando vida e assim, são reveladas pistas, que conduzem o público a compreender a história de terror que essa foto, em um primeiro olhar, não revela.

Após a análise desses filmes, pode-se compreender que dos filmes que partem de uma só fotografia, apresentam dois principais modos de operação, ou agem em movimento interno para com a imagem, vagueando por ela, ou seja, “dissecando” a fotografia, como no segundo filme citado de Godard e no filme de Rodrigo Gudiño, ou que agem por um movimento externo, isto é, partem da fotografia para outras imagens, encontros, histórias, como no filme de Agnès Varda e no filme de Godard e Gorin. Porém, há um terceiro caso em que o cinema pode se apropriar da “estaticidade” da imagem fotográfica, como dito no começo do tópico o caráter estático da fotografia pode surgir por uma foto externa, como é o caso dos quatro filmes citados, sendo no filme de Varda, uma foto de sua autoria, nos dois filmes de Godard, fotos veiculadas na mídia e no caso do filme de Rodrigo Gudiño, uma foto encenada, montada para construir o filme.

Diferenciando-se desse caso, a apropriação também pode se dar pela interrupção do próprio fluxo da imagem cinematográfica, sem necessariamente precisar buscar uma imagem externa à que já se encontra na película do realizador, efetuando, apenas, durante o processo de montagem, a multiplicação de um determinado fotograma sucessivamente acompanhando por suas cópias, gerando uma imagem parada ao espectador.

Nesse caso a relação do espectador com tal imagem se iguala à sua relação para com a fotografia, assim, o cinema, com seu movimento, permanece apenas como aura (AUAD, 2015), por termos consciência de que o dispositivo cinematográfico em si, no caso, a projeção, permanece estruturalmente inalterado, mas em termos temporais, é gerado o já citado “espectador pensativo”, como descreve Barthes em relação ao espectador da fotografia, e abre possibilidade para o “eterno retorno”⁵, como pontua Flusser também em relação à imagem fotográfica.



Figura 9 - *Os incompreendidos*, François Truffaut, 1959 (FRA)

Fonte: *Os incompreendidos* (1959)

Para exemplificar a situação, é possível utilizar a última cena de *Os incompreendidos*, de Truffaut, da qual acompanhamos o protagonista, assim como ocorre durante todo o filme, Antoine Doinel, um pré-adolescente problemático, correndo ao percorrer a longa faixa de areia da praia até o mar, em um longo *travelling*, até que ele se vira para a câmera e é congelado, enquadrando-o em primeiro plano.

Aqui é identificável que o filme em si, tanto em aspectos narrativos como estéticos, não busca traçar relações com a fotografia, o estático foi utilizado pontualmente e com o propósito de gerar interpretações, considerando que o estático se apresenta no final do filme do qual acompanhamos a quase todo momento tal personagem, pode-se inter-

⁵ Pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade *imaginística* por ciclos.” (FLUSSER, 1985, p. 7).

prestar tal congelamento como uma forma de relacionar esse filme com a ideia de um retrato, equiparando o filme à essa forma fotográfica, ou pode-se entender como uma forma de dizer que não devemos mais acompanhar a jornada desse garoto, que talvez ele não esteja mais confortável com isso, como se o diretor exclamasse “Pare!” ao espectador, utilizando-se de uma alteração temporal. As interpretações são diversas e podemos dessa forma compreender que a pausa de uma imagem anteriormente em fluxo pode servir como um signo polissêmico.

É nesse momento que o fotograma pode evidenciar seu caráter ambíguo entre a fotografia e o cinema, estando além do primeiro e aquém do segundo (DUBOIS, 2012), pois ele, que sempre esteve presente, salta aos olhos de uma maneira realmente presente, e por sua característica ambígua, ao fazer isso, está deixando um pouco de ser cinema, para ser um pouco mais de fotografia, até então retornar ao seu estado comum e tornar-se um pouco mais de cinema do que de fotografia e permanecer flutuando nesse local incerto, Assim sendo, pode-se entender tal atitude como um ato de revelação da unidade mínima do cinema.

3 Tensionamento das linguagens

Nesse nível de aproximação a linguagem cinematográfica dá um passo além, no sentido de que vai absorver características da fotografia e gerar uma relação com o espectador semelhante à que uma fotografia gera, porém sem ter que intercalar uma fotografia ao seu fluxo, fazendo-o cessar.

Com isso, o cinema dá um passo a mais em direção à fotografia, ao absorver suas qualidades ao ponto de poder ser lido quase como uma, mas dá um passo atrás em relação às outras experiências aqui citadas no quesito de que a sua temporalidade permanece cinematográfica, configurando-se como uma forma distinta de aproximação.

Uma hibridização de fato entre essas duas linguagens é algo mais suscetível a ocorrer no campo das artes visuais, com apoio do vídeo ou

tecnologias semelhantes, que estão desvinculadas do dispositivo cinematográfico, considerando-se como dispositivo a estrutura midiática, arquitetônica e narrativa, que vai desde a linguagem cinematográfica, até a sala de exibição (PARENTE, 2009).

Para demonstrar como o cinema pode se aproximar da fotografia para além da menção à fotografia ou de sua apropriação, será utilizado *Oigo tu grito*, curta-metragem paraguaio de Pablo Lamar (2008) e *Tejút*, filme húngaro de Benedek Fliegauf (2007).

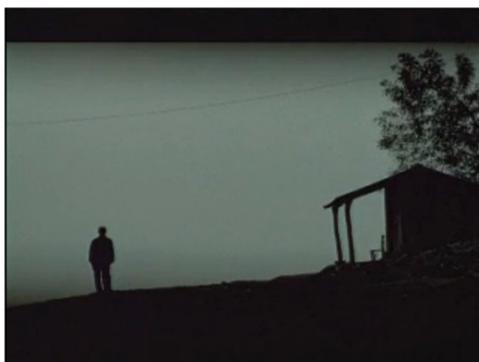


Figura 10 - *Oigo tu grito*, Pablo Lamar, 2008 (PAR)
Fonte: *Oigo tu grito* (2008).

Em *Oigo tu grito* vemos, em plano geral, fixo e em contraluz uma cena bastante bucólica, um homem, em algum vilarejo ou moradia isolada, com uma casa pequena e simples vendo o passar do tempo até ser ouvido cânticos, o homem sai de cena e surge um cortejo fúnebre que atravessa a tela lentamente, ainda com a câmera fixa.



Figura 11 - *Tejút*, Benedek Fliegauf, 2007 (HUN)
Fonte: *Tejút* (2007).

Tejút se apresenta de forma parecida, mas se compõe de dez episódios narrativamente distintos, porém plasticamente conectados, todos seguem o padrão de câmera fixa, frontal, enquadramento amplo e distribuição harmônica no plano dos assuntos e personagens.

As situações demonstradas vão desde um passeio de uma mãe com seu filho em um lago, até praticantes de *mountain bike* escalando um amontoado de pedras, porém sempre seguindo o padrão citado e construindo as cenas com um rigor plástico e uma harmonia na distribuição dos personagens que ocorre mesmo com eles em movimento, que parecem seguir um compasso, operando uma espécie de rearranjo harmônico dos corpos, já que tudo se passa muito lentamente, tanto por parte de suas movimentações no quadro, como pelo fato do enquadramento está muito aberto.

É perceptível que ambos os filmes seguem mais ou menos uma fórmula que aproxima suas imagens da fotografia, sendo a ausência de movimento da câmera o ponto primordial, e a ausência de mudança de planos o fato que anula o poder de manipulação temporal do cinema, que se dá através da montagem, em *Tejút* a montagem serve apenas para mudança de cenas, e somando-se a isso há a lenta movimentação interna do plano, o que enfraquece o direcionamento do olhar guiado pelo movimento, abrindo maior possibilidade do olho do espectador varrer e vagar pela imagem, assim como há tempo para se fazer em uma fotografia nos moldes do “eterno retorno” (FLUSSER, 1985), já citado em relação ao filme de Truffaut.

Em ambos os filmes o som trabalha de forma a criar uma ambientação da cena, em *Oigo tu grito*, ouve-se grilos, em *Tejút*, a cada cena, percebe-se uma forte presença dos sons ambientes, nesse ponto, em que os filmes se utilizam de algo que não existe na linguagem fotográfica para reforçar algum elemento que está sendo trabalhado de maneira fotográfica, é possível considerar que se aproxima de uma produção de fotografia expandida.

Em *Tejút*, pelo rigor plástico apresentado no enquadramento e pelo

trabalho de cores, que não há em *Oigo tu grito*, tanto por ser em preto e branco, quanto por ser em contraluz, há uma sensação de “quadro vivo”, como se pinturas ou fotografias subitamente ganhassem movimentos, fato que remete aos tableaux vivants, gênero fotográfico popular do século XIX que, através de atores, reencenava diversas pinturas famosas.

Conclusão

Diante da divisão em níveis de aproximação no aspecto temporal tentou-se entender melhor como o cinema utiliza a fotografia como parte de sua linguagem, e, ao dividir em três etapas, foi visto que nem todo filme que usa a fotografia a utiliza apenas como uma pausa, assim como foi visto que dentro de um mesmo regime de utilização da foto há diversas possibilidades, dependendo das intenções do autor, como por exemplo, em *Ulysse* e *Carta para Jane*, que utilizam uma fotografia para disparar suas narrativas, porém um torna-se documentário e o outro ganha um tom ensaístico. Essa divisão, proveniente da tentativa de destrinchar o pensamento de autores que se propõe a pensar o encontro entre essas duas linguagens provenientes das imagens técnicas, foi mais útil enquanto destaque de diferenças nas produções do que para alguma espécie de medida, ao notar diferenças em obras que utilizam um mesmo objeto é possível compreendê-lo como rico em potencialidades.

Referências Bibliográficas

- AUAD, Pedro Henrique Trindade Kalil. Chris Marker e a perdição do tempo. **Rebeca** – Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 1-18, jul. 2015.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 112 p.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997. 392 p.

BRESSON, Henri Cartier. **O Imaginário segundo a natureza**. São Paulo: GG Brasil, 2004. 99 p. Disponível em: <https://projetoexperimental3.files.wordpress.com/2016/03/instante-decisivo-cartier-bresson.pdf> Acesso em: 24 jul 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a *Mise-en-Film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno. **Revista Laika**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-37, jan. 2012.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

DOBAL, Susana. Imagem e tempo em movimento – entrevista com Philippe Dubois. **Discursos fotográficos**, Londrina, v, 13, n. 22, p. 259-284, jan. 2017.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Revista Galáxia**, São Paulo, v. 1, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

ENTLER, Ronaldo. **Arqueologia de um filme de Godard**. [S. l.]: [s. n.], 2010. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/arqueologia-de-um-filme-de-godard/>> Acesso em: 24 jun 2018.

FASCÍNIO DA FOTOGRAFIA. **Alfred Eisenstaedt, “V-J day in times square, 1945”**. [S. l.]: Fascínio da fotografia, 2016. Disponível em: <<https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2016/09/16/alfred-eisenstaedt-vj-day-in-times-square-1945/>>. Acesso em: 20 nov 2019.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985. 48 p.

L’OBS. **La “jeune fille à la fleur” de Marc Riboud**: l’histoire d’une photo iconique. [S. l.]: L’Obs, 2016. Disponível em: <https://www.nouvelobs.com/photo/20160831.OBS7198/la-jeune-fille-a-la-fleur-de-marc-riboud-l-histoire-d-une-photo-iconique.html> Acesso em: 24. jun 2018.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. cap. 2, p. 23-47.

VERTOV, Dziga. O nascimento do cine-olho. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema nacional**: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983. cap. 2, p. 260-262.

Filmografia

JE vous salue sarajevo. Direção de Jean-Luc Godard. Paris: [s. n.], 1993. (2 min).

LETTER to jane. Direção de Jean-Luc Godard. Paris: [s. n.], 1972. (52 min).

OIGO tu grito. Direção de Pablo Lamar. Buenos Aires: [s. n.], 2008. (10 min).

OS INCOMPREENSÍVEIS. Direção de François Truffaut. Paris: Co-cinor, 1959. (99 min).

TEJÚT. Direção de Benedek Fliegauf. Budapeste: [s. n.], 2007. (82 min).

THE FACTS in the case of mister hollow. Direção de Rodrigo Gu-diño; Vincent Marcone. Toronto: Rue Morgue, 2008. (6 min).

ULYSSE. Direção de Agnès Varda. Paris: [s. n.], 1982. (20 min).

WATCHMEN. Direção de Zack Snyder. Hollywood: Warner Bros, 2009. 1 DVD (215 min).

3

USO DOS ESPAÇOS, ETNOGRAFIA VISUAL E ‘EMBATES’ (QUASE) SILENCIOSOS: ASPECTOS DE CONTEMPLAÇÕES DE PASSAGEM A PARTIR DAS PAISAGENS DA COMUNIDADE VILA MATOS EM SALVADOR/BA

Luciano Magnus de Araújo¹

A expectativa

O presente texto surge numa condição de estranhamentos, vivências e possibilidades. Estando na cidade de Salvador-Bahia consigo viver esses momentos de exploração. A natureza desses momentos causam-constroem-provocam um emaranhado de sensações que vão aos poucos sendo organizadas. A organização, no entanto, é justamente o que importa entender aqui: sobre qual a natureza de experiênciação em relação à urbanidade.

O indivíduo engolido por tantos movimentos, equipamentos, momentos e estímulos da-na cidade, um ser que é, que vive paradoxalmente potencialidades. Ao mesmo tempo é carente de referências e prenhe do vir a ser que é a cidade que já trata de adiantar por estar-se nela. Nesse sentido, o elemento primeiro pode ser apontado como sendo a expectativa sobre o urbano.

¹ Antropólogo, mestre em Ciências Sociais, professor da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Coordenador do NAIMI-UNIFAP– Núcleo de Estudo e Pesquisas em Antropologia Visual, da imagem e Som, Memória e Identidades - <http://naimi-unifap.blogspot.com.br/>. E-mail: lucaaraujo3@gmail.com

Quem vai de encontro a uma cidade cumpre um ritual, se assim faz bem o papel de viajante que pretende mergulhos voluntários de descobertas: um plano inicial de exploração sobre o destino. A cidade convidada a sua pré-exploração. Munido de informações oriundas de conversas, indicações sobre onde ir, o que evitar, mobilidades, referências várias, livros, revistas, pesquisas virtuais, é o viajante, a figura daquele que já faz parte de uma realidade imaginada, está lá sem ter ainda chegado. A variedade dessa imaginação sobre o vir-a-ver é já uma bela experiência estética-espacial-imaginativa. Por mais que sejam sofisticados os mecanismos virtuais de imersão na atualidade, em contextos cuja vivência presencial ainda não ocorreu, ainda assim, nada ganha da perspectiva imaginativa. A previsão e expectativa contemplam sentidos cuja relação com a realidade pode ser mediada por curiosas combinações de alheamentos, reconhecimentos e descobertas. Quase com um método inadvertido está o viajante a lançar mão de fórmulas que o põe em realidade no tempo presente que a cidade se mostra em seus mistérios.

A imagem do viajante é usada aqui para provocar um reconhecimento. Você que lê esse texto certamente já se viu nessa condição: construindo essas etapas como que a montar um esquema mental, mesmo que depois escrito, daquilo que daqui a pouco será realizado, a apropriação da cidade, o desnudamento do lugar a olhos vistos. Um texto individual ou colaborativo sobre a exploração da cidade vai se fazendo a cada novo caminho caminhado, uma esquina virada, um mercado adentrado, a cidade vista do alto, as várias moradas, sejam precárias, sejam a imagem da diferença social-econômica. Esse viajante enquanto personagem que vive o estranhamento do lugar que não é pertencente como morador cotidiano descobre o que é possível no tempo de passagem, na efemeridade do tempo de retorno. A cidade é seu intervalo de tempo possível. Um tempo que por sua natureza fluida oferece concessões sobre como é possível viver essa experiência urbana. E é justamente o que é possível que compreende a complexidade e incompletude da *experiência urbana de passagem*. Essas são algumas pistas deixadas...

O ensaio perceptivo é iniciante, equivocado, de erros e acertos, caminhos e itinerários que vão fazendo o etnógrafo, até que essa, digamos, experiência do agora começa a ter prazo de validade. A validade da vivência vai se dando na medida em que o viajante já deixa de estranhar e começa a ser ‘familiar’ diante do texto urbano. A partir daí a cidade passa a ser um monstro decifrado, ou ao menos, mais compreendida: lugares, atalhos, indicações subjetivas e afetivas, traumáticas, significantes. A cidade passa a ser uma narrativa que já não é mais um desafio completamente inédito, o viajante deixa de ser um diferente (se isso é possível), a visão da cidade muda, da contemplação à condição de uma cidade a ser indicada para o próximo explorador acidental.

Mas por hora, ainda estamos no calor da descoberta...

Por hora ainda estou a viver esse estranhamento que o diferente multifacetado da cidade oferece. É o abandono ao novo, ao inusitado, mesmo que seja uma experiência generalista de coisas e provocações presentes nas cidades mundo afora, ainda assim, a renovação do encontro em cada novo lugar, em cada grande, média, pequena urbanidade. Mas para isso o convite feito pela cidade é prévio e presencial. Relativo à condição de explorador está o olhar como sentido estimulado. Ver a cidade é alimentar certa cumplicidade. Não é somente andar, passar. Não é somente ser o *flâneur*, é mais que isso e isso também. A estética urbana, o lugar ‘feio’ da construção urbana chama atenção pela sua dramaticidade, sua eloquência e existência enquanto índice de coisas que não se encontra, certamente, em outros lugares. Quem olha o lugar urbano, as coisas da urbanidade, dessa ou daquela questão urbana, quando olha com a adesão de quem se aventura a ser, mesmo que no tempo que se consome dinamicamente, aproxima-se de uma justa que só finda quando para na contemplação da lembrança do vivido. Estar na cidade é criar lembranças como que a construir mapas, a cidade orienta a isso. Estive ali, lá, como indicações espaciais da recordação. Nesse sentido é importante fazer referência às ideias de Edward Relph (2014), quando aponta alguns aspectos sobre o sentido do lugar. Pon-

tos como lugar pra reunião, localização, fisionomia do lugar, espírito do lugar, sentido do lugar, raízes e enraizamento, interioridade, lar, lugar-sem-lugaridade e não-lugar, nós, exclusão, inclusão, sentido contaminado de lugar, construção e lugar, fabricação de lugar. Ao fim é importante, segundo o geógrafo, “compreender que é por meio de lugares que indivíduos e sociedades se relacionam com o mundo, e que essa relação tem potencial para ser ao mesmo tempo profundamente responsável e transformadora” (RELPH, 2014, p. 27).

O motivo da pesquisa: o encontro-chegada na cidade

Em fins de abril e início de maio de 2018 estive em Salvador/BA. Mais uma vez o primeiro encontro com uma cidade me provocou impressões variadas e significantes. Fiquei hospedado no bairro do Rio Vermelho, reconhecido logo que cheguei, ainda em conversações com motorista do Uber, como o bairro boêmio de Salvador, muitos bares, a orla, um lugar de diversões. Do Aeroporto Internacional de Salvador Deputado Luís Eduardo Magalhães atravessamos a cidade, 26,6 quilômetros, vindo pela orla, na madrugada soteropolitana. Ao longo do caminho, já adentrando a área com prédios entre Costa Azul e Pituba inicia meu vislumbre sobre a diversidade de moradias na cidade de Salvador. Uma cidade construída em elevados, morros, onde a construção civil por vezes pode ser definida entre criativa, ‘gambiarra’ e verticalização com prédios que concorrem com construções temerárias, visto suas estruturas em encostas dispostas aos olhos de um viajante recém-chegado como algo que causa receios. Mas por hora são somente as primeiras percepções à queima roupa; mesmo que na fala do locutor da rádio, tanto na madrugada de chegada, quanto na tarde de partida, a mensagem, coincidentemente, tratou de desabamentos na noite chuvosa anterior ou ao longo do dia na capital soteropolitana.

De toda forma, os olhos são estimulados sempre que o caminhar exploratório pela cidade ou mesmo os passeios com as novas modali-

dades de mobilidades urbanas por aplicativos de celular, ou as antigas, o transporte público, ensejava ver a cidade de Salvador em sua complexidade. A natureza do desafio para o olhar era ao mesmo tempo um texto visual urbano que apresentava a tal ‘ordem’ vertical dos prédios concorrendo com as construções de tijolos nus que compõe a paisagem ‘criativa’ em disputa onipresentemente. De toda forma, é esse se dispor a andar por Salvador e ser estimulado a ver-observar-ser-estimulado pelas disputas dos espaços. Essa provocação chegou a mim como estímulo para ao registro visual fotoetnográfico. No primeiro dia de passeio o arrependimento de já não ter a câmera nas mãos deixa espaço para os processos mentais. Uma coisa de cada vez. Da lentidão do trânsito, de dentro de um ônibus coletivo os registros visuais iam se somando. Ainda que de vez em quando a câmera do celular fosse usada, a cabeça pensava numa lente mais potente, num controle de luz e enquadramento. Tudo deixado em casa, no entanto alguns registros feitos como rascunhos de imagem, para fazer pensar.

Estratégias de (re)conhecimento

O estranhamento inicial se deu, de fato, da janela do prédio onde estava hospedado. Ver a cidade em contraste, suas referências, me causou o incomodo de supor quais forças construíram tantas diferenças de usos do espaço num recorte tão próximo. Prédios, ruas planejadas, asfalto, sinalização, todos aos indicadores daquilo que o interesse capitalista pode propor e realizar, tudo isso de um lado; do outro lado o resultado da ocupação de espaços elevados, morros, onde as construções desempenham a força da criatividade, necessidade e ousadia da máxima ocupação, as casas das comunidades que são construídas num exato sentido de resistência, umas dando o suporte para outras, concebendo uma estratificação de assentamento do concreto e tijolo, sendo que a construção de baixo dá suporte para as novas obras logo mais acima e em meio a isso rasgos em forma de escadarias que possibilitam os trân-

sitos internos na força das pernas que suportam o subir e descer cotidiano, lugar onde se constrói identidade e pertencimento. Sobre esse último ponto, disse Santos (2011, p. 14), “o território é o fundamento do trabalho; o lugar da resistência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida”.

É uma realidade desigual a olhos vistos. A cidade de Salvador é plena nessas ilustrações. Ali a luta pelo espaço se deu de forma a mostrar que a localidade pode ser transformada, mas a natureza dessas transformações seguem agendas diversas. As histórias dos processos de urbanização não remetem a uma narrativa apenas, mas que, certamente, apontam para uma fonte inequívoca: o valor econômico do espaço como variável contundente.

Uma perspectiva da paisagem

Meu campo visão se descortina a partir do prédio Modern Living, construção imponente como tantas, entre a Avenida Anita Garibaldi e a Rua Ismael de Barros, no Rio Vermelho. Chegando à varanda do apartamento a cena vista lá fora ficará como presença recorrente na memória, a comunidade da Vila Matos, e a contemplação será cotidiana até o dia de partida, ainda é presente nos registros feitos. A recorrência enseja mais que o contemplar somente, o potencial que a paisagem provoca pode elaborar sínteses, mas amplia igualmente proposições.

O ato de olhar a cidade do alto aponta alguns encaminhamentos para problematizações: que cidade é está? Quem a vê? Que relações fenomenológicas concebe com e a partir dessa visão? E se capta imagens, o que é significante? Que natureza de olhar é esse? O que salta aos olhos, o que os olhos veem?

O intrincado conceito de paisagem não será aqui amplamente definido em sua historicidade nos contextos científicos, será abordado pelo viés mais próximo da contemplação, como meio provocador, uma contemplação de algo que provoca o olhar, algo impressionista. Nesse sen-

tido, é lembrar Georg Simmel (2009, n.p) quando sobre a paisagem pondera em reflexão:

uma contemplação em si reclusa, apercebida como unidade auto-suficiente, enraçada, porém, numa extensão infinitamente ampla, numa torrente vasta, e guarnecida de limites que não existem para o sentimento do Uno divino e do todo da natureza, o qual reside em baixo, noutra estrato.

A cidade vislumbrada para efeito da presente contemplação de alguma forma se mostrou neste misto de unidade que descortinava maneiras de estar no espaço de uma cidade ampla, mas que igualmente permitia ver mais espaços a serem explorados, as paisagens internas, escadarias, becos, todo o equipamento físico não explorado provocador, desconhecido ao observador, pleno de simbologias e potencialidades. Aquilo que Certeau (1996) aponta sobre o que é possível detectar diante do que se vê; bem o espaço do voyeur a contemplar o que se mostra...

Por outro lado uma proposição que se tornou recorrente nesse contemplar: por que isso que é visto, chegou a modelos tão distintos tendo uma avenida a separar experiências diversas na ocupação do espaço urbano?

Os processos que fazem o urbano demandam pensar sobre aspectos históricos, econômicos, geográficos que se relacionam a desdobramentos atuais sobre a configuração dessa paisagem urbana. A cidade de hoje é processual e síntese. Segundo Andrade e Brandão (2009, p. 105-106),

a configuração atual da cidade de Salvador é marcada pela aceleração dos processos que promoveram as intensas desigualdades socioespaciais existentes, posto que algumas áreas localizadas incorporaram as inovações tecnológicas de modo extremamente rápido, ao passo que, em outros espaços, as condições são precárias, onde se vivencia um tempo lento.

Essa disparidade de temporalidades é, certamente, irmã de disparidades espaciais em Salvador e, especificamente, no espaço contemplado da pesquisa. Antagonismos de usos do espaço em Salvador são repercussões de processos de apropriações históricas observáveis das regiões reconhecidamente mais caras ao capital imobiliário até a periferia urbana propriamente dita. E é curiosa essa convivência entre realidades contrastantes em cenários tão próximos que delimita o campo da presente pesquisa.

É possível compreender que as percepções aqui delineadas não contemplem aprofundamentos sobre reconhecimentos e vivências em relação a certo recorte urbano, tenho consciência disso, a partir da natureza da pesquisa empreendida. O olhar sobre esse contexto urbano foi parcial, tendo em vista que de um lugar, do alto, contemplei uma paisagem urbana, ainda que se possa definir como diria Milton Santos em palestra na FAU-USP em 1995, “a paisagem nos traz o presente-passado”. Esse processo intrigante apresentado no tempo da pesquisa, não como totalidade paisagística da Vila Matos, tal como se apresenta aos olhos, mas como uma representação parcial de um espaço modificado ainda está presente quando retorno às fotografias.

Mapas mentais, tecnologias sobre-de exploração do espaço e resistências

Exploramos a cidade pelo que conhecemos, vivemos, somos induzidos, orientados. A Vila Matos mostrou-se na contradição daquilo que observar a paisagem é visto. Foi digamos uma explosão visual. Como responder tamanha diferença nos dois lados de uma avenida, nesse caso a Avenida Anita Garibaldi que serpenteia parte do bairro do Rio Vermelho. Uma vizinhança repleta de simbolismo, espaços que foram concebidos, se constitui em suas historicidades, e repercutem sentidos sobre o que é a cidade. Os recortes apontam perspectivas provocadoras, as marcações definem certo campo de visão e base da exploração

do que se tornou esse texto. Nesse sentido, tecnologias visuais podem auxiliar nesse processo exploratório sobre a cidade. Aqui o *Google Maps* dá duas visões espaciais sobre como se estabelecem relações diversas de ocupação do espaço nesse recorte da cidade de Salvador, capital baiana. Os edifícios como figuras insidiosas entre a grande malha a espriar-se pela cidade, das comunidades e ocupações de casas, e edificações em ampla e maior presença, e diria resistência.



Figura 1: Recorte do bairro do Rio Vermelho com destaque de parte da Vila Matos, *lôcus* de observação de pesquisa (Em vermelho o campo de visão e registro, o traço em laranja, o lugar de observação)
Fonte: Google Maps, 2018.

O uso de tecnologias visuais auxilia pesquisas etnográficas que contemplem explorar, no caso, recortes da cidade onde o que está em consideração é a necessidade de se observar o desenho urbano, suas particularidades, o conjunto das ocupações espaciais, sem, no entanto, que se perca a dimensão da cidade vivida e suas lutas. Nesse sentido, segundo Mongin (2009, p. 266),

o inverso da luta dos lugares é sua privatização. A experiência urbana, desde que ela perde seus limites e seu ambiente, passa menos por delimitações de fronteira que a fecham em si mesma que pela criação de espaços que se ‘retraem’ (para o privado) ou se ‘desdobram’ (para o público) simultaneamente. Mas essa experiência deve se inscrever imperativamente em um conjunto se ela não quiser renunciar ao impera-

tivo democrático. A experiência urbana, desejando-se desfrutá-la no único único do recolhimento, tem uma condição preliminar: a constituição de um conjunto político coerente e legítimo. É esta condição *a priori* da experiência urbana, uma condição raramente preenchida hoje.

Nesse quesito, se observarmos o desenho urbano por meio de novas tecnologias e relacionarmos a uma política democrática sobre o urbano, no caso de Salvador, e certamente de outras capitais brasileiras, essa cidade com espaços democráticos é algo a se questionar. Há que se perguntar, quando se observa os recortes feitos pelo *Google Maps*, onde estão os espaços de lazer das comunidades em comparação àqueles dos prédios, com áreas de piscina e espaços bem destacados para atividades de lazer? Onde há sobre espaço nas ocupações dos morros, nas comunidades, para qualquer tipo de atividade que não esteja em luta com as passagens estreitas, escadarias ou edificações germinadas?



Figura 2: Recorte do bairro do Rio Vermelho com destaque de parte da Vila Matos, em 3D
(Em vermelho o campo de visão e registro, o traço em laranja, o lugar de observação)

Fonte: Google Maps, 2018.

Sobre possibilidades para se pensar a Vila Matos como um espaço de resistência delineio o que me permite a especulação. Nessa parte da pesquisa não foi possível adentrar a comunidade. Tudo que foi visto e que serviu como provocação veio daquilo que a lente da câmera e a

pesquisa em meios digitais permitiram ver e que a apreensão paisagística fez repercutir. Nisso me afino àquilo que diz Paola Jacques quando trata de certa erraticidade para se apreender e investigar a urbanidade. Segundo a arquiteta-urbanista,

a experiência errática da cidade, e as narrativas errantes, como sua forma de transmissão, podem operar como um potente desestabilizador das partilhas hegemônicas do sensível e das atuais configurações anestesiadas dos desejos (JACQUES, n.p).

Assim, cabe especular quem são as pessoas que vivem a Vila Matos e quais seus entendimentos sobre o lugar que criam e fortalecem laços e afinidades? Certamente a erraticidade desse olhar de fora, que de nada sabe sobre os processos comunitários e individuais de se viver naquele recorte de cidade é somente a contemplação igualmente errática. Na dinâmica de campo, naquele momento, define respeitar o limite do nível da rua, quando no passeio público, olhando de baixo a monumentalidade da comunidade. Por outro lado, talvez inconscientemente, ver a Vila Matos do alto de um prédio seria o sentido de observá-la em pé de certa igualdade, das alturas, admirando-a igualmente imponente e bela, ainda que enigmática e intrigante, se descortinando aos olhos...

Uma etnografia visual das paisagens



A visão emblemática²

² Imagens captadas em 2018, arquivo pessoal.



Dois mundos entre recortes



Cidades





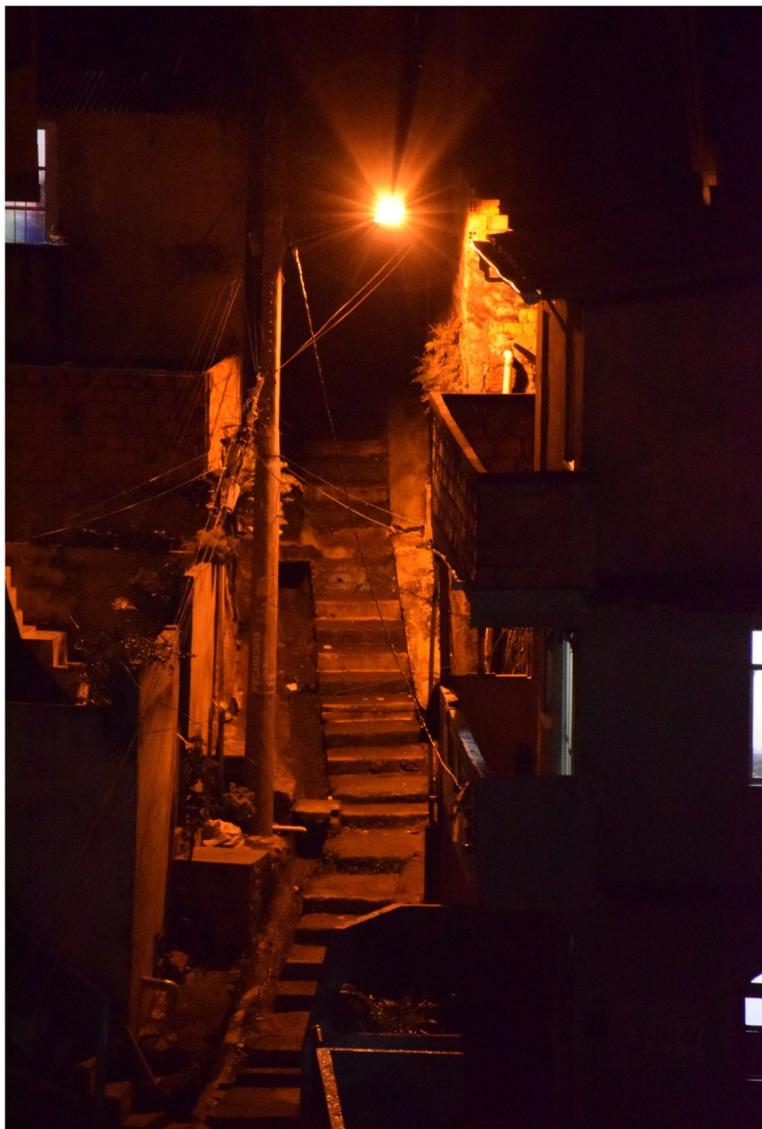
Perspectivas privilegiadas da cobertura



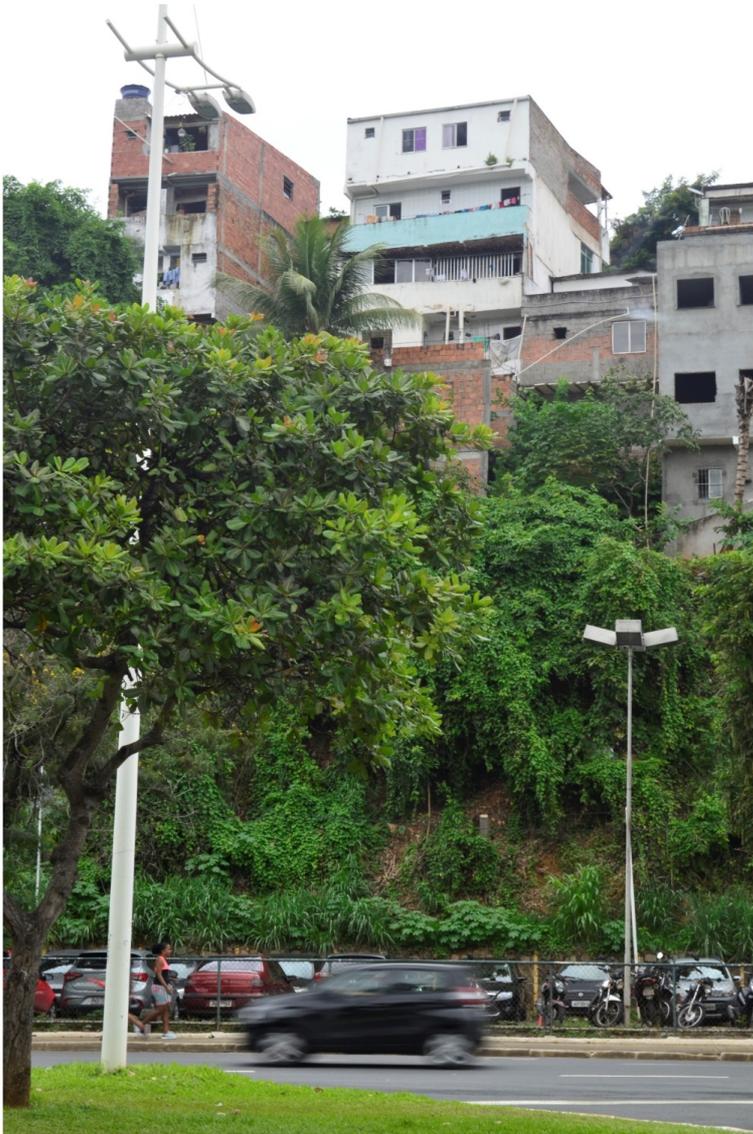


Os tons da noite





O mundo de dentro



As bases de um mundo

O ir e voltar: renovações de um processo (in)conclusivo

Em 2019 retornei à cidade: novo momento para atualizar olhares. Novas contemplações, mais registros. Ainda não foi o momento de

fazer a segunda parte da pesquisa, adentrar a comunidade. Não foi esse momento, ainda que tenha visto mais a Vila Matos de baixo, da rua. O lugar ainda permanece a provocar esse segundo tempo das identificações, mesmo que da lembrança agora.

Questões outras que surgem: ouvir moradores, historicidades possíveis, outros fenômenos em vista, outras descobertas. Mais isso demanda tempo, reconhecimentos, conquista de acolhimentos que a pesquisa etnográfica acha por bem serem realizadas. O conceito de paisagem segue presente, ampliado, em micro enfoque, nas lentes possíveis, nas metáforas que esse passante pôde contemplar cada vez que olhava da varanda do apartamento ou quando estava ao nível da rua.

Certa vez parei diante de uma das escadarias de acesso, olhe para cima e imaginei o esforço diário de quem vive ali. Renovei também os contatos visuais com as pessoas que semelhantes a mim contemplavam, do seu lugar, o outro lado da avenida. Que será que viam e pensavam? Esperei anoitecer algumas vezes para ver as luzes da comunidade surgir. Acordei ao som estridente vindo de lá, seja por meio eletrônico, mas também por batucada. Ouvi o ensaio de um saxofonista. Crianças em uma escola na parte mais baixa. Os sentidos estavam atentos.

Algumas imagens do ensaio acima mostram, ou sugerem e escondem.

Pensar a Vila Matos na distância que a elaboração do texto exige, não estando mais na cidade, e retornar às fotos, provocar outras percepções por meio das imagens-paisagens é um processo de aproximação daquilo que Everaldo Batista da Costa (2014, p. 86) destaca:

É a paisagem uma particularidade que agrega o universal, representa o geral em recorte do espaço-tempo geográfico. A paisagem não existe para todos, poucos a identificam como tal; assim, se perfaz a necessidade de se aguçar um olhar capaz de interpretá-la. O amontoado de objetos pouco nos diz da lógica do processo criativo universal da humanidade. Não há com negar que a paisagem, enquanto formação objetiva, é produto do próprio espírito, quando o sentimento se torna, por sua vez, uma realidade objetiva (...).

Essas realidades objetivas, as paisagens, tornam-se paisagens-memória, que na presente pesquisa permanecem no tempo dos registros fotográficos, para ponderações, sugestões para outras pesquisas, ideias lançadas, provocações.

As resistências podem ser certamente olhadas, vistas, contempladas nessas paisagens que ficam como representações memorialísticas. E aqui se toma a hipótese de resistência como luta cotidiana pelo espaço, naquilo que Fabiana Ribeiro (2018, p.63) aponta que para

repensar, portanto, a relação entre prática da resistência e a produção do espaço pode significar superar a localização dos conflitos e situá-los num reprodução de relações espaciais que contêm os resíduos que ainda alimentam aqueles que lutam pelo espaço para continuar a serem habitantes do lugar.

Nesse sentido, torna-se desafiador pensar a Vila Matos, sua vida cotidiana, como a realidade de um contexto de resistências, que por mais que, na atualidade explícita dos arranjos de uso e ocupação dos espaços represente um lado da Avenida Anita Garibaldi que segue em suas lentas e possíveis mudanças em mais um cômodo da casa que sobe, mais um conjunto de paredes a serem acrescentadas nas camadas da vida possível, e isso foi observado nos dois momentos da viagem. Diferentemente, no lado oposto da avenida o que parece se mostrar é uma vida equacionada nos apartamentos e equipamentos oferecidos a quem mostra condições econômicas para esse tipo de consumo imobiliário. Ainda que seja possível pensar que o lado abastado, igualmente, vivencie problemas em suas gestões internas, como, por exemplo, falta de água; evento vivido à época da pesquisa, e prontamente resolvido com a compra de água por meio de grandes caminhões-pipa. Como a falta de água é resolvida nas resistências cotidianas da Vila Matos?

A pesquisa buscou protagonizar a Vila Matos em sua visualidade paisagística. A mencionada erraticidade, certamente, tangenciou um imediato receio de adentrar a comunidade nos dois momentos. Essa segunda parte permanece como um motivo consciente de retorno à

cidade de Salvador. Certamente novos registros de paisagens e memórias serão criados, refeitos. E quem sabe essa hesitação possa superar aquilo que Gilberto Velho (2013, p. 110) menciona da grande dificuldade de um antropólogo, quando faz uma etnografia, “é transmitir o clima, o tom do que está descrevendo”. As fotografias tentam, esse antropólogo igualmente tentou.

Referências Bibliográficas

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

COSTA, Everaldo Batista. Paisagem-memória e a função social da fotografia. In: STEINKE, Valdir Adilson; REIS JUNIOR, Dante Flávio; COSTA, Everaldo Batista (orgs.). **Geografia e fotografia: apontamentos teóricos e metodológicos.** Brasília: Laboratório de Geoiconografia e Multimídias – LAGIM, UnB, 2014, 80-106pp.

JACQUES, Paola Berestein; BRITO, Fabiana Dultra; DRUMMOND, Washington (orgs.) **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea.** Salvador: EDUFBA, 2015, 4v.: il. (Coleção PRONEM).

MONGIN, Olivier. **A condição urbana: a cidade na era da globalização.** São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RIBEIRO, Fabiana Valdoski. A prática socioespacial da resistência. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri Carlos; SANTOS, César Simoni; ALVAREZ, Isabel Pinto (orgs.) **Geografia urbana crítica: teoria e método.** São Paulo: Contexto, 2018, 53-64pp.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a Emergência, Aspectos e Essência de Lugar In: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. **Qual o lugar do espaço?** Geografia, epistemologia e fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014. 17-32pp.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território In: SANTOS, Milton, BECKER, Bertha K. et al. **Território, territórios: ensaios sobre o or-**

denamento territorial. 3 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011, 13-21pp.
_____, Da paisagem ao espaço. **Youtube**, 7 ago. 2019. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=juUkCzFTO5U>> Acesso em:
12 abr 2020.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem**. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf>
Acesso em: 07 mai 2020.

VELHO, Gilberto. Unidade e fragmentação em sociedade complexas.
In: _____. **Um antropólogo na cidade**: ensaios de antropologia visual.
Rio de Janeiro: Zahar, 2013, 110-124pp;

4

SENTIDOS E AFETAÇÕES: A IMAGEM DA MULHER NEGRA NO EVENTO ESCOLAR DA CONSCIÊNCIA NEGRA

Jorge Cardoso Paulino¹

Considerações iniciais

Os corredores começam a se pintar de verde, amarelo, preto e vermelho, imagens de homens negros são postas nos murais. Ilustrações de Zumbi dos Palmares figuram em cartazes e personalidades negras do esporte nacional e da música dividem os mesmos espaços que imagens de crianças negras miseráveis e mulheres negras escravizadas. Em meio a isso, um grupo de meninos negros e outros, não negros (fantasiados de “negro”) apresentam danças e peças teatrais vestidos com roupas sujas e pés descalços. Pergunto ao leitor: esta narrativa acima lhe pareceu familiar?

Me atrevo a dizer que sim e se para você não o é, acredito que para muitas outras pessoas que frequentaram escolas públicas dos anos 90 em diante seja bem comum, principalmente, no mês de novembro, mês de comemoração do “Dia Nacional da Consciência Negra e de Zumbi dos Palmares”. Por isso, com vistas a desnaturalizar modos de ver e preparar você para as próximas sessões desse texto considero relevante fazer algumas indagações. Isto posto, peço ao leitor que se demore atentamente sobre as seguintes perguntas.

¹ Doutorando em Educação (UFRJ), Mestre em Artes Visuais (UnB), Licenciado em Artes Visuais (UNIFAP), integrante do Grupo de Estudos Multiculturais (UFRJ) e professor de Artes na Prefeitura de Maricá-RJ. E-mail: jorgepaulino.jcp@gmail.com

Que imagens se formam na mente dos estudantes quando ouvem a palavra “NEGRO”? Que noção de negro se constrói quando mediadas por este complexo de imagens? Por que construir o negro a partir destas imagens? Que negro é construído pelo discurso desse evento escolar? Que sentidos são construídos quando se fala sobre “consciência negra” para uma comunidade multirracial? Que discursos os agentes escolares possuem sobre “consciência negra”? Que noção de branco é forjada quando murais pedagógicos denunciam o racismo que os brancos brasileiros não conseguem assumir que o praticam? Que imagens estes agentes associam ao negro? Onde está o negro na escola?

Foram tantas perguntas feitas nestas poucas linhas que assumo não ter a pretensão de respondê-las todas neste texto, porém não encontrei melhor forma de começar essa discussão senão com estas perguntas que de maneira direta ou indireta se referem à inserção dos corpos marcados como “diferente” nos currículos escolares. “Diferença” criada para marcar discursivamente suas existências e subalternizá-las por meio de categorias como raça, gênero, nacionalidade, etnia, religiosidade, orientação sexual entre outras.

Entretanto, aqui me ateei a abordar apenas o corpo racializado/marcado como negro e algumas das formas como este corpo é discursivizado, sobretudo, por imagens nos eventos da “consciência negra”, bem como sobre os sentidos que se forjam sobre ele a partir de visualidades presentes na escola.

O corpo negro aqui também é assumindo ironicamente como diferente, pois reconheço que a narrativa escolar e os discursos curriculares, ainda hoje, possuem o branco como norma, se assim não o fosse não haveria datas marcadas para o seu protagonismo e “celebração” ser permitida, apesar de policiada e regulada.

Para melhor possibilitar a aproximação do leitor com o tipo de cenário e situação escolar narrada nas linhas acima, neste artigo serão apresentadas algumas reflexões e provocações resultantes da pesquisa de mestrado em artes que realizei em 2018, dentro do Programa de Pós-

graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Em novembro de 2018, foi formado um grupo focal com 6 estudantes de ensino fundamental matriculados em uma escola pública de Ceilândia/DF. Neste período, tive três encontros com eles movido pela intensão de ouvir o que esses meninos e meninas, todos negros e negras, poderiam me falar a respeito dos sentidos e das subjetividades construídas por eles com e a partir das imagens e visualidades que compõem o evento escolar da consciência negra vivenciado por eles na escola onde estudavam no respectivo ano letivo.

Desta forma, o presente texto intenta promover provocações relacionadas a necessidade de (re)pensarmos as abordagens e as relações que nós, professores, possuímos com esta data presente nos currículos escolares brasileiros, sobretudo, por entender que “imagem e significado dependem da condição vinculada ao modo como uma acepção, ideia, objeto ou pessoa se posiciona ou se localiza num ambiente ou situação” (MARTINS, 2008, p. 31).

Sem pretensões de esgotamento, este texto apresenta, a priori, uma breve discussão acerca de algumas das aberturas e entraves das perspectivas multiculturais na educação. Em seguida expõe reflexões epistemologicamente amparadas pela Educação da Cultura Visual em diálogo crítico com enunciados de estudantes negras que integraram o Grupo Focal acerca das suas subjetividades e sentidos gerados sobre uma das imagens de mulher negra que figurou no já mencionado evento escolar.

Multiculturalismos

Antes de partir para a contribuição e análise dos enunciados das estudantes acerca da imagem que escolhi trazer neste texto é pertinente elaborar um breve amparo histórico sobre a inserção dos corpos marcados no currículo escolar por meio de perspectivas multiculturais. Desta forma, é necessário mencionar, primeiramente, que o multicultu-

ralismo enquanto política social e campo de saber não tem suas origens no âmbito acadêmico, mas sim nos movimentos sociais e intelectuais de representação de grupos sociais historicamente excluídos e discriminados.

Contudo, as tensões sociais e epistêmicas produzidas por estas forças sociais reverberam criticamente sobre as políticas do currículo escolar, sobretudo, com o surgimento, na década de 1970, da Nova Sociologia da Educação do inglês Michael Young, que reconhecia a construção do currículo escolar com resultante das relações e disputas de poder. De sorte que, no Brasil, somente em 1997 a discussão acerca da “pluralidade cultural” passa a integrar os currículos escolares como tema transversal, em conformidade com a publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN).

Frente a esta resumida introdução ao contexto de origem do multiculturalismo é prudente trazer a compreensão de que o termo multiculturalismo, conforme elucida Peter McLaren (1997), possui variáveis conceituais. Para este autor há o multiculturalismo conservador, humanista liberal, liberal de esquerda e o crítico, sendo os dois primeiros alicerçados pelo entendimento de que a “essência humana” por si só igualaria todos os grupos étnico-raciais e culturais do globo terrestre.

Já os dois últimos, possuem aspectos políticos e críticos mais latentes, um considera que a base da “diferença” do “outro” se dá por meios materiais, no sentido marxista, o qual compreende os processos institucionais, econômicos e estruturais de forma sustentável e promocional da discriminação. O último, por sua vez, se desenvolve pela ótica pós-estruturalista, o que quer dizer que a relação e a significação entre “diferente” e “não-diferente” é produzida pela linguagem, pelo discurso estabelecido em constantes relação de poder, que depende de contextos históricos, políticos, socioculturais específicos (SILVA, 2005).

Segundo Vera Maria Candau (2008) é possível dizer que há duas vertentes que englobam as quatro variáveis do multiculturalismo apresentadas por McLaren, são elas: a vertente descritiva e a vertente propositi-

va. De maneira estrita, a primeira dá vazão ao entendimento de que é da "natureza" das sociedades serem constituídas por múltiplas culturas. Já a vertente propositiva compreende o multiculturalismo como projeto político-cultural, de um modo de se trabalhar as relações culturais numa determinada sociedade, de conceber políticas públicas na perspectiva da radicalização da democracia, assim como de construir estratégias pedagógicas nesta perspectiva (CANDAUI, 2008, p. 20).

Quando o que está em questão são datas comemorativas e currículo escolar, não podemos, enquanto professores, deixar de assumirmos uma posição crítica, afim de compreendermos tais datas como parte de um "calendário turístico", nos termos de Jurjo Santomé (2011). Isso que significa isolar em unidades pedagógicas reducionistas questões referentes a grupos sociais politicamente minoritários. Os quais no decorrer do ano letivo tornam à invisibilidade, bem como ao recrudescimento das suas subalternidades.

Destaco que no contexto escolar nacional a abordagem multicultural aditiva (BARBOSA, 1985) se dá, principalmente, nos dias 19 de abril (Dia do Índio), 8 de maio (Dia Internacional das Mulheres) e no dia 20 de novembro (Dia da Consciência Negra, como é popularmente conhecido). Durante essas performances escolares de "inclusão" e diversidade as situações sociais silenciadas até o momento e que normalmente se colocam como situações problemáticas na sociedade concreta na qual se encontra a escola passam a ser contempladas.

Entretanto a partir de perspectivas de distanciamento, como algo que não tem a ver conosco, algo estranho, exótico ou até mesmo problemático, mas, nesse último caso, deixando claro que sua solução não depende de nada em concreto, que está fora de nosso alcance. Trata-se, segundo essa visão, de um tipo de situação sobre as quais nós não temos capacidade de intervir (SANTOMÉ, 2011, p. 173).

Quando realizada no período de novembro, em alusão ao Dia Nacional de Zumbi dos Palmares e da Consciência Negra, essa abordagem promove o reducionismo de uma questão sociocultural e histórica

complexa. Gera, sobre esta data, o esvaziamento conceitual, simbólico e, sobretudo, político estabelecido e conquistado pelo Movimento Negro Brasileiro, além de colaborar com a manutenção das dinâmicas de privilégios da branquitude em detrimento da exclusão e desigualdade das pessoas negras.

Com base em minha experiência empírica, a qual motivou a minha pesquisa de mestrado, este esvaziamento foi caracterizado, principalmente, pela “trivialização”, o que para Santomé (2011), vem a ser uma das características que conduz o calendário turístico. Para o autor a trivialização se manifesta na ação de estudar superficial e banalmente os grupos sociais não hegemônicos, centrando-se em aspectos turísticos, como, tradições alimentares, vestimentas, celebrações ritualísticas, folclore e características de habitações.

Willian Pinar (2016) alude a possibilidade de incorremos nos dois entraves que o multiculturalismo contemporâneo pode desencadear: a "primazia da cultura" e a "primazia da justiça". A primeira, dentro de uma perspectiva multicultural na educação, significa que "a 'cultura' tende a ser concretizada, como um composto de características imutáveis, até mesmo 'essenciais'" (PINAR, 2016, p. 170).

Desta forma, pode-se inferir que imagens como as que compõem as práticas de “trivialização” promovem nos sujeitos a elaboração de noções de pertença cultural baseada na diferença racial, concebendo o corpo negro como pertencente a um grupo cuja identidade é entendida como fixa e imutável (WOODWARD, 2000) independentemente do contexto local e/ou global.

Ou seja, este entrave provoca entre outras coisas a anulação da crítica, assim como a negação da compreensão de que "o termo multicultural inclui intercultural, intracultural, transcultural, suas interseções e complexidades" (DANIEL; STUHR; BALLENGEE-MORRIS, 2005, p. 265).

Por outro lado, a "primazia da justiça", é quando movidos por um ideal “subjetivo e abstrato” de justiça, os(as) professores(as) passam a

focar mais nas atitudes e nos comportamentos dos alunos(as), tentando alertá-los(as) de seus preconceitos e discriminações, "reinstalando um instrumentalismo que reduz alunos a peões em uma batalha política, não alunos de uma realidade social que podem modificar enquanto trabalham para compreendê-la" (PINAR, 2016, p. 171), com base no conhecimento acadêmico e criativo.

Professor também é um corpo racializado

Ao encerrar a sessão acima apontando para a primazia da justiça como algo que estagna ações e a reflexão crítica dos alunos, é necessário também destacar a ausência da devida sinceridade por parte dos(as) professores(as) brancos(as) e de pele clara que deixam de se perceber participantes de uma sociedade racista que os(as) privilegia, desconsiderando o potencial que seria "desafiar [seu] privilégio para interrogar [sua] branquidade e o poder que dela deriva" (CHALMERS, 2004, p.253).

Ao passo que "desconhecem" e negam a branquitude que possuem, ocultam o fato de que por meio desta "foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade" (SCHUCMAN, 2014, p. 84).

Por isso considero um equívoco elegermos a tolerância "como chave e base de programas educativos, [pois] tende-se a ocultar e atualizar os privilégios de raça e classe" (CHALMERS, 2005). Ou seja, no que diz respeito à educação antirracista tal perspectiva, além de incipiente se torna um meio de atualização das desigualdades, visto que "celebrar" diferenças culturais, no que diz respeito ao negro, não alcança a raiz do problema.

De acordo com Barry Troyna (apud MODOOD; MAY, 2001), a educação antirracista seria uma forma "benigna" de racialização, pois "raça" e racismo devem ser conhecidos/ entendidos antes de ser com-

batidos, por isso a importância do letramento racial”² (SCHUCMAN, 2012) em contextos educacionais.

Aproximações do olhar singularizando

Trago nesta sessão enunciados oferecidos por duas alunas negras em um dos encontros que tive com o GF. Tais enunciados somados à reflexão elaborada com e a partir deles demonstra para o leitor os principais entraves provocados pelo multiculturalismo contemporâneo e também a ausência de um olhar crítico por parte dos professores. Exemplifica também a necessidade promovermos práticas cri(ativas) que possibilitem olhares que fujam do conforto e da estabilidade das rotinas visuais.

Ciente de que o sentido se dá a partir da interação contextual, biográfica e subjetiva usei do método da foto-elicitación, o qual “envolve o uso de fotografias para evocar comentários, memória e discussão no decorrer de uma entrevista” (BANKS, 2009, p. 89) para me aproximar dos sentidos e sentimentos que os participantes vivenciaram sobre a imagem fotográfica onde uma aluna performou para a câmera o que compreendo como uma idealização da negritude feminina (Fig. 1).

² Nos termos da antropóloga afro-americana, France Winddance Twine entendido como Racial Literacy: um conjunto de práticas que pode ser melhor caracterizado como uma "prática de leitura" - uma forma de perceber e responder individualmente às tensões das hierarquias raciais da estrutura social - que inclui o seguinte "(1) um reconhecimento do valor simbólico e material da branquidade; (2) a definição do racismo com um problema social atual, em vez de um legado histórico; (3) um entendimento de que as identidades raciais são aprendidas e um resultado de práticas sociais; (4) a posse de gramática e um vocabulário racial que facilita a discussão de raça, racismo e anti-racismo; (5) a capacidade de traduzir e interpretar os códigos e práticas racializadas de nossa sociedade e (6) uma análise das formas em que o racismo é mediado por desigualdade de classe, hierarquias de gênero e heteronormatividade" (TWINE, 2006, p. 344 apud SCHUCMAN, 2012, p. 104).

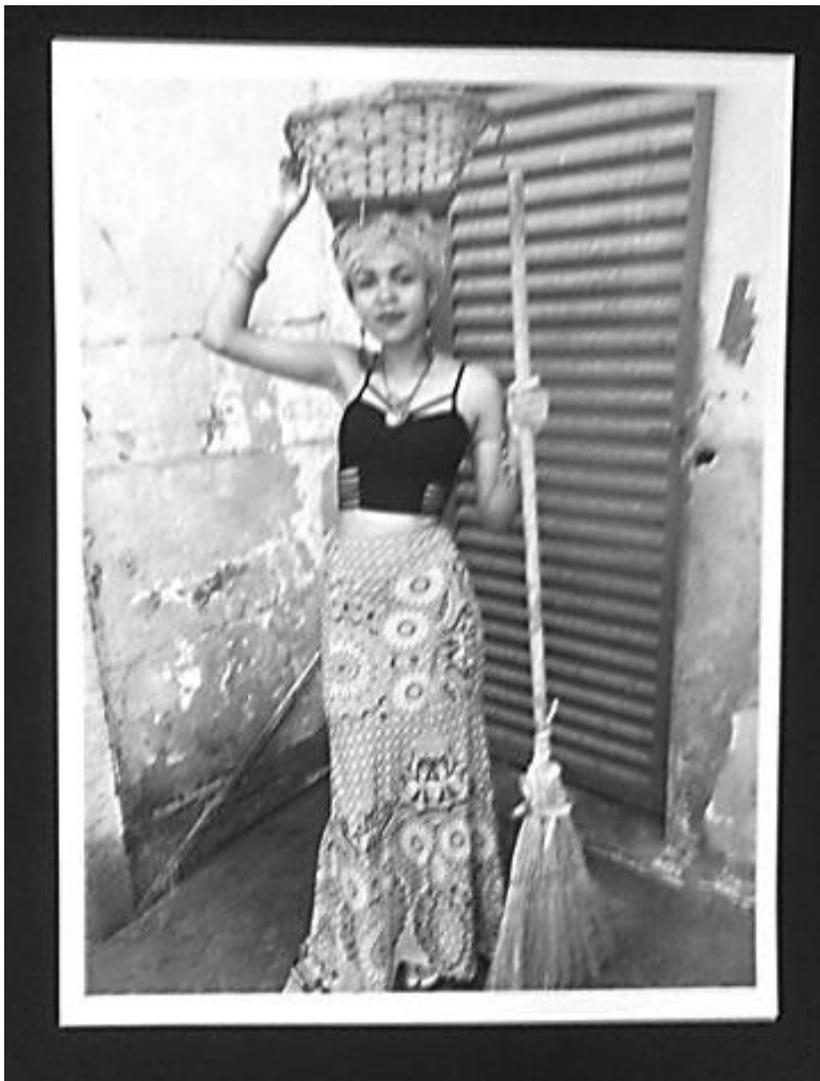


Figura 1: Registro da foto que estava no mural fotográfico “Beleza Negra”.

Fonte:© Jorge Cardoso Paulino.

A foto em questão apresenta, em escala de cinza, uma menina de aparentes 14 anos de idade, magra, nitidamente miscigenada, vestindo uma longa saia com estampas florais que sugerem mandalas. Seu busto veste uma blusa de alças finas e transparências na região abaixo dos seios, em seu pescoço há cordões artesanais feito de sementes e pulseiras e braceletes de matérias diversos, em seus pulsos.

Com uma das mãos ela segura uma cesta de palha carregada sobre sua cabeça que está coberta por um torso, com a outra mão segura uma vassoura de palha. Esta cena possui como cenário um lugar que me remeteu a um beco sujo e úmido, as paredes que aparecem ao fundo da menina estão com lodo e deterioradas, bem como a porta enferrujada, ao fundo do cenário.

Deise foi a primeira colaboradora a fazer questão de expor sua interpretação nos dizendo que “*colocaram ela [a mulher negra] como se ela fosse empregada, mucama*”; em sequência, **Rita** ampliou a interpretação partilhada entre o grupo, inferindo que a imagem “*parece querer dizer que todo negro é empregado. Parece que todo negro trabalha assim, conforme a foto*”. “*Tipo mucama*” reafirmou **Deise**.

Mediante estes posicionamentos infiro que as imagens, mesmo postas em contextos “intencionalmente críticos”, não possuem capacidade de mobilizar olhares. Vale destacar que reconheço a relevância e urgência em buscarmos oferecer à comunidade estudantil experiências pedagógicas que possibilitem tal mobilidade promovendo experiências em que as subjetividades dos sujeitos sejam postas “em questão pela densidade ou pela opacidade daquilo que ele ou ela veem” (MIRZOEFF, 2006, p. 70 apud HERNÁNDEZ, 2007, p. 81).

Dessa forma, acredito que a transdisciplinaridade que compõe os estudos da cultura visual possibilitaria, entre a comunidade estudantil, outras entradas de análises sobre esta visualidade, inclusive poderia levar ao entendimento da constituição histórica do sistema de divisão racial do trabalho (QUIJANO, 2005) e de quanto ele ainda está presente, vivo e ativo no imaginário social e na cultura visual ocidentalizada.

Todavia, é importante elucidar que esta análise não se trata de um manifesto pró-perspectiva analítica, “onde ensinar sobre as mídias se converte em um processo de desmistificação, de revelar as verdades subjacentes que estão normalmente ocultas à visão” (BUCKINGHAM, 1998, p. 8 apud HERNÁNDEZ, 2007, p. 67).

Ciente que “o pós-modernismo chama a atenção sobre a importân-

cia de identificar a audiência e as diferenças individuais dentre esta audiência” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 70), aponto a perspectiva “autorreflexiva” como uma forma de “propiciar experiências de subjetividade e, especialmente, para aprender formas complexas de compreensão e de intervenção social” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 69), principalmente, quando relacionada às categorias discursivas que compõem as estruturas e relações de poder como raça, gênero e classe, entre outras.

Neste sentido, acerca da imagem em questão (Fig. 1), é pertinente trazer a consideração feita por **Rita** que nos disse que “*se fantasiar de negro não resolve em nada o problema do racismo*”. Esse enunciado possui, ao meu ver, duas entradas de análise, pois a colaboradora, de maneira indireta, oferece dados para conjecturar que a pessoa que produziu esta imagem expôs, a partir das suas subjetividades uma visualidade que, na concepção de Rita, representa a mulher negra como subalterna, afinal como disse **Rita** “*é como se a mulher negra não fosse capaz de ser uma médica*”.

A outra entrada que percebo diz respeito à “obsessão escolar” pela narrativa da escravização, não só pela escravidão, e por um passado colonial, sugerindo ausência de referenciais e de representações contemporâneas quando se pensa “a mulher negra”.

Ao analisar as minhas notas de campo, pude perceber que essas visualidades fixas em narrativas de um passado colonial e/ou “tribal” predominaram. Durante o evento, era comum ver meninos sem camisa, pés descalços, lenços amarrados na cabeça e acessórios artesanais.

A ausência de narrativas que contemplassem o negro em sua contemporaneidade tecnológica, cultural, artística, social, política e econômica ficou evidente. É como se as culturas outrora vivas e abertas ao futuro, estivessem fechadas em si mesmas, aprisionadas no estatuto erguido pelo colonialismo e estranguladas pela carga opressora da hierarquização cultural e racial (FANON, 2008).

Assim, busco nas considerações de Edward Said (1995, p.411) a compreensão de que

não se pode negar a continuidade de longas tradições, de moradias constantes, idiomas nacionais e geografias culturais, mas parece não existir nenhuma razão, fora o medo e o preconceito, para continuar insistindo na separação e distinção entre eles, como se toda a existência humana se reduzisse a isso

Aqui, percebo mais um entrave gerado pelo o que compreendo como pedagogização folclórica da diversidade, a qual se ancora na narrativa do conhecimento a partir das perspectivas hegemônicas, tornando o negro um objeto de estudo fantasmagórico, mumificado e ausente de devir, bem como os seus corpos que se tornam *um*, possuidor de sexualidade, força e infantilidade. Nesse sentido, é de suma importância destacar que

ao se folclorizar a cultura negra, folcloriza-se com ela, o indivíduo e o grupo racial. Examinada deste ponto de vista, a folclorização é parte de um mecanismo histórico de produção do homem-espetáculo ou espetaculoso, do ser exótico e leviano, e, como tal, incorporado à dimensão não-séria – histriônica e mágica – da vida nacional (PEREIRA, 1983, p. 97).

Esse entrave também é entendido por William Pinar (2009) como uma das consequências, dos excessos visíveis do binarismo identitário. Em sua compreensão tal binarismo, agora reinscrito pela centralidade da raça afirmada por meio das políticas de identidades pós-coloniais, promove abstrações totalizantes e generalizadoras da “cultura” concreta que alguém reivindica para se representar, o que, quando recapituladas, apresentar-se-ão aos moldes estereotipados forjados pelos discursos colonizadores.

A compreensão desse autor pôde ser evidenciada por mim quando a partir da observação das diversas narrativas apresentadas pela comunidade estudantil durante os dois dias do evento escolar da “consciência negra”, verifiquei que em todas elas a “negritude” se apresentou “sempre e em todo lugar bela e soberbamente não-européia, não-racionalista, não-tecnológica, não-imperial” (PINAR, 2009, p. 151).

Segundo Homi Bhabha (2013), a principal ação que caracteriza o discurso colonial é a construção da alteridade a partir da sua “fixidez”. Em vias de conclusões provisórias encerro esta sessão destacando o enunciado de outro integrante do grupo, aqui nomeado como **Marcos** o qual também opinou de maneira incisiva acerca das narrativas fixas expressando na escola “*todo ano é isso, todo ano tem peças que só tem negro escravo!*”. O que me leva a questionar até que ponto a manutenção dessa narrativa não nos torna reprodutores de discursos coloniais que enclausuram outras performances identitárias e modos de ver a si e ao outro?

Considerações finais

Frente ao que foi exposto nestas páginas me parece evidente que as ações pedagógicas que compõem o evento escolar da consciência negra precisa sempre e cada vez mais de um espaço qualitativo e propício para a construção e troca dialógica sobre o tema em questão ou os(as) estudantes não terão variedades de ferramentas críticas para propor contravisualidades que promovam a mobilidade de olhar dos seus pares. Do contrário, acredito que se possibilita muito mais a retroalimentação e a atualização de subjetividades estereotipadas/folclóricas/racistas mediadas por visuais imbricadas a discursos do colonialismo.

É de suma importância que em conjunto, estudantes e professores(as), possam construir pontes e estabelecer conexões visíveis entre passados, presente e lampejos de futuro. Afinal, saí deste processo investigativo ciente de que os integrantes do GF não se sentiram afetados positivamente pelas narrativas que em demasia evocaram um passado cristalizado e descontextualizado. Porém, ao ouvir de alguns integrantes que o “*passado já passou*”, é motivo de aten(AÇÃO), pois, ao meu ver, o passado tende a se atualizar e os vitimar no presente, afinal, todos os colaboradores da mencionada pesquisa eram negros.

Neste sentido, aproveito para elucidar que os dados produzidos em minha pesquisa e aqui, parcialmente, apresentados possuem limitações,

principalmente, por meus colaboradores serem todos(as) autodeclarados(as) negros(as). Assumo isso, pois entendo que sob algumas perspectivas, este aspecto venha a ser um “complicador”, haja vista que anula a possibilidade de cruzar e tensionar experiências de intersubjetividades com a participação de sujeitos possuidores de outras marcações raciais.

Assim, gostaria de reconhecer que é necessário que outros(as) professores(as)/pesquisadores(as) deem continuidade à questão apresentada neste capítulo, de modo a trazerem mais olhares que não só os de estudantes negros(as). Afinal, o racismo não pode ser desestabilizado com somente uma das partes envolvidas.

Referências Bibliográficas

BALLENGEE-MORRIS, Christine; DANIEL, Vesta A. H; STUHR, Patrícia L. Questões de diversidade na educação e cultura visual: comunidade, justiça social e pós-colonialismo. In: BARBOSA, Ana Mae. (Org) **Arte/Educação Contemporânea** - consonâncias internacionais. Barbosa. São Paulo: Cortez, 2005, pp.264-276.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para investigação qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e Prática da Educação Artística**. São Paulo: Cultrix, 1985.

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

CANDAU, Vera Maria. Multiculturalismo e educação: desafios para a prática pedagógica. In: CANDAU, Vera Maria; MOREIRA, Antônio Flávio Barbosa. (Orgs.). **Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas**. Petrópolis: Vozes, 2008, pp. 13-37.

CHALMERS, F. Graeme. Seis anos depois de celebrando o pluralismo: transculturas visuais, educação e multiculturalismo crítico. In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.) **Arte/educação contemporânea: consonân-**

cias internacionais. São Paulo: Cortez, 2005, pp. 245-263.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Editora da UFBA, 2008.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual**: uma proposta para uma nova narrativa educacional. Porto alegre: Mediação, 2007.

MODOOD, Tariq; MAY, Stephen. Multiculturalism and education in Britain: an internally contested debate. **International Journal of Educational Research** n° 35. 2001, p.305-31.

PEREIRA, João Baptista Borges. Negro e cultura negra no Brasil atual. **Revista de Antropologia**. Vol. 26, 1983. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/41616037?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 11 jan 2018.

PINAR, William F. Multiculturalismo, nacionalidade, cosmopolitismo. In: LOPES, Alice Casimiro; MACEDO, Elizabeth. (Orgs.). **Estudos curriculares**: ensaios selecionados. São Paulo: Cortez, 2016. pp. 159-176.

PINAR, William F. Multiculturalismo malicioso. **Currículos sem fronteira**. Volume 9 - Número 2 - Julho/Dezembro 2009.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 227-278.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOMÉ, Jurjo Torres. As culturas negadas e silenciadas no currículo. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Alienígenas na sala de aula**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011, pp. 159-177.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **"Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo"**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Orgs). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, pp.7-72.

5

DESENHOS, IMAGENS E OS CADERNOS DE CATEQUESE: EDUCAÇÃO E PRODUÇÃO PADRE FÚLVIO GIULIANO

Cristiane Machado Correa Ferreira¹

Idelson Maciel Ferreira²

Introdução

No decorrer da história os rios da Amazônia serviram de estradas para ocupação portuguesa e de outros invasores estrangeiros. Assim como a introdução da figura do missionário entre os nativos.

Os fluxos dos rios testemunharam desde o século XVI a passagem de religiosos de diversas denominações e de credos diferenciados por esses lados dos trópicos. Na porção banhada pela foz do Amazonas, o contexto do Território Federal do Amapá (TFA) é marcado pela vinda do Pontifício Instituto Missionário ao Estrangeiro (PIME) nos anos de 1948, habitado em sua grande maioria por comunidades indígenas, negros e caboclos. Com uma economia baseada no extrativismo do látex, castanha-do-pará, toras de madeiras, sementes, minerais e criação de gado (DRUMMOND; PEREIRA, 2007), esses agrupamentos nativos centralizam a mística comunitária ao ritmo íntimo de relação estabelecida entre humanos, floresta e cursos d'água (NETO; FURTADO,

¹ Mestra em Ensino de Arte pela Universidade Federal do Pará-UFGPA, especialista em Arte: cultura e criação – SENAC/AP e graduada em Artes Visuais pela UNIFAP. Professora de artes da rede estadual de educação e aluna especial da disciplina: Tópicos Especiais em História da educação na Amazônia.

² Mestrando em Educação, Políticas e Cultura pela Universidade Federal do Amapá - UNIFAP, especialista em Docência do Ensino Superior - CET/META e Bacharel em Secretariado Executivo – UNIFAP.

2015).

O início do TFA é tido como momento de explosão demográfica e, o aumento das demandas sociais, como saúde, educação, moradia e lazer. De tal modo, os planos desses missionários foram combater a falta de habitação, a baixa escolarização e principalmente atuaram no sentido de “resgate” da fé Católica. E, através dos rios de águas turvas, doce ou salobra³ que os missionários usaram, prioritariamente, na condição de estradas e caminhos ao encontro de fiéis. Ao mesmo tempo em que adentravam em contato com a seara do universo simbólico dos rios.

Foi assim que em 1948 ao desembarcar de navio no Porto de Santana, cidade com o mesmo homônimo, que desceram os primeiros padres do PIME⁴. O choque cultural deve ter sido revelador, visto que diferentemente da sociedade europeia os agrupamentos humanos da Amazônia essencialmente tiravam seu sustento do “mundo das águas” ao ritmo das cheias das marés (NETO; FURTADO, 2015, p. 176).

Com a chegada de padre Piróvano e de outros padres, na primeira incumbência das missões do Instituto no Amapá, aos poucos trouxeram consigo grupos maiores de missionários. E com estes, as intenções de propagação do Evangelho de Cristo às comunidades longínquas e ribeiras do Território, imersas em religiosidade popular com grande número de santos “desconhecidos” e festejos religiosos de duvidosas intenções, que na prática serviam como pretextos para embriagues, danças tipificadas aos olhos dos missionários como inadequadas e que geralmente terminavam em pancadarias (GHEDDO, 1998, p. 26). Apesar da maioria da população ser considerada católica, a Igreja classificava a Amazônia “como área de cristianização imatura”, esclarece Lobato (2014, p.152).

É neste aspecto que o PIME construiu sua plataforma de atuação

³ Água salobra é aquela que apresenta mais sais dissolvidos que a água doce e menos que a água do mar.

⁴ Instituto missionário fundado em 1850 em Milão, no Amapá, o PIME chegou em 1948.

religiosa, no combate ao “confuso” estado de coisas fora do eixo e atuou na propagação da doutrina através de processo de fé e de instrumentos educativos na região da Amazônia amapaense.

O projeto de refinamento da fé concorreu para o incentivo da vinda de jovens europeus para o Brasil, dentre eles Fúlvio Giuliano (FERREIRA; SOUZA, 2007). Fúlvio detinha formação em edificações e conhecimento artístico em pinturas que logo apresentou-se como exímio pintor sacro com intuito de decorar com passagens bíblicas as capelas e igrejas. Há de se considerar a existência de poucos registros da atuação de outros pintores⁵ na época, que realizassem este estilo de pintura na região de Macapá, Santana, Porto Grande e outras freguesias da Prelazia de São José de Macapá.

Quando desembarcou no Porto de Santana em junho de 1962, o missionário Fúlvio Francesco Giuliano depara-se com uma comunidade tradicionalmente que subsistia da pesca, caça e coleta de frutas, porque a vida diária estava atrelada ao rio e seu entorno (NETO; FURTADO, 2015, p. 178). Neste período o TFA vivenciava contexto histórico nutrido de transformações econômicas, políticas e sociais. Diga-se de passagem, que as ocorrências políticas e sociais demarcaram chave de análise para fundamentar as observações de Padre Fúlvio. E a partir delas, produzir diálogos e reflexões da vida dos amapaenses, em seus costumes, crenças e ritos de um universo simbólico a qual o Fúlvio imergia.

Na pesquisa *A pintura de Padre Fúlvio Giuliano: história e contribuição na Arte Amapaense* de Ferreira e Souza (2007) é apontada que o conjunto da obra pictórica de Padre Fúlvio está dividida em três fases distintas: a Fase Social, os Grandes Murais e a Iconográfica. Sendo que, para o momento trataremos apenas de três pinturas por considerá-las mais

⁵ Um pintor sacro que merece destaque é padre Lino Simonelli. O padre chegou a Macapá em 1948 compondo a primeira turma de missionários, além de escritor, padre Lino foi artista plástico. SIMONELLI, Lino. *Diário de Carlinho Malagueta*. Tradução Graça Pennafort. Belém: CEJUP, 1999. Na mesma obra a ilustração foi feita por padre Fúlvio Giuliano e seu irmão gêmeo Franco Giuliano.

representativas para o debate (duas da Fase Social e uma pintura dos Grandes Murais) da trajetória de Fúlvio Giuliano, no espaço temporal de 1962 -1983.

A escolha do recorte abarca desde a chegada de Fúlvio ao Amapá até seu retorno à Itália, período que fora registrado momentos em que colaborou na condição de arquiteto das obras na Prelazia de São José de Macapá, na construção do Hospital São Camilo e São Luiz, de escolas, capelas, igrejas e quando trabalhou como professor de artes e desenho técnico no Colégio Amapaense. O contexto também abrange a experiência de Fúlvio como candidato ao sacerdócio até sua atuação como Vigário na Paróquia de Nossa Senhora de Fátima e Santa Ana, no Distrito de Vila Maia (FERREIRA; SOUZA, 2007).

Fúlvio acompanhou e registrou de perto vários eventos históricos ocorridos no Amapá em seus quadros, exercitando sua pedagogia educativa baseada na centralidade das imagens; ao contrário de outros artistas à época que se esmeravam em pintar a paisagem natural da Amazônia - em seu aspecto romântico - fortemente ampliado com a fundação da primeira Escola de artes amapaense, Cândido Portinari, em 1963. Criada pelo artista plástico Raimundo Braga de Almeida (R. Peixe) com o apoio de outros artistas locais como Mario Barata, Donato dos Santos, Carlos Nilson e Nina Barreto (*Idem*, 2007).

Para este debate utilizamos as pinturas de Fúlvio Giuliano na perspectiva de documento histórico, por capturar percepções dentro daquela realidade, no campo social, religioso e econômico complementadas com análises de cartas pessoais do padre, entrevistas e matérias de jornais. Para Knauss (2006, p. 99) os “vestígios visuais tão antigos têm uma longa história”, para o autor, a imagem “antecede em muito a escrita e sua hegemonia nas sociedades. Desprezar esta constatação pode deixar em segundo plano uma grande parte da história humana”. Já para Cecatto e Fernandes (2012, p. 12) a imagem revela-se como “teias culturais do tempo e espaço estudado”, dois elementos valiosos que permitem compreender fatos e questões de um dado contexto. Os au-

tores reforçam ainda que a imagem é cada vez mais empregada em estudos historiográficos para elucidar fatos do tempo passado ou como fonte de pesquisa que remonta determinado período.

Em seguida, destacamos a prática pedagógica de Fúlvio Giuliano e suas estratégias utilizadas a fim de propagar o evangelho, alfabetizar crianças e adultos, seja por meio de encontros coletivos com a comunidade letrada e não letrada ou em pequenas rodas de conversas.

As três obras elencadas, “Assim morreu Pracaxi” (1975); “Benedito acabou de sofrer” (1975); “A fuga do povo de Deus” (1985) concomitantemente, retratam mazelas humanas; questões políticas; agrárias e religiosidade popular. A partir delas, ele evidenciou os costumes de comunidades ribeiras dos municípios de Santana, Macapá e Porto Grande - locais de presença mais expressiva da ação pastoral de agentes do PIME.

História missionária em diálogos sociais e artísticos: Fúlvio Giuliano

Fúlvio Giuliano veio para o Brasil depois de dar baixa do serviço militar obrigatório, e com apenas 23 anos de idade já somava farta bagagem de experiências no âmbito do mundo do trabalho. Sua jornada para o Brasil durou 16 dias de longa viagem pelo Oceano Atlântico, “abordo de um navio “pirata” com 1200 sacos de cimento e dezenas de toneladas de barra de ferro para iniciar o trabalho de Cândia no Amapá” ainda na travessia “carregava sua caixa de cores e seus pincéis agora inseparáveis” (ROLLI, 1995, p. 14). Em pleno oceano pintou diversas telas e ao chegar em Santana disse: “o primeiro chão brasileiro em que pisei” e observando em volta percebeu que ali teria terreno para desenvolver seu trabalho missionário e artístico⁶.

A vinda de Fúlvio para a Amazônia foi feita a convite de seu amigo

⁶ Carta do professor Antônio Munhoz Lopes ao amigo Tito Domiguez Nunez falando do falecimento do Padre Fúlvio Giuliano. Macapá, 09 de junho de 2007.

missionário Dom Aristides Piróvano (primeiro Bispo da Prelazia de São José de Macapá), sob o comando do PIME que marca presença muito forte e influente, nos Estados do Pará, Amapá, Manaus, Paraná, Sergipe, Mato Grosso e São Paulo. A região do Amapá, considerada pelos pioneiros como a missão mais isolada e difícil (GHEDDO, 1998), porém, por meio de seus padres e religiosos, o PIME empreendeu história significativa durante seus mais de setenta anos de atuação neste lugar. Pe. Fúlvio participou intensamente na construção dessa história de sacrifício, ardor missionário e de solidariedade humana abarcando uma gama de conhecimentos técnicos, educacionais e artísticos em sua trajetória pelo Amapá. Padre Fúlvio “colaborou significativamente na vida da missão [Amapá], com humildade e constância e tornou-se um membro ativo de nossa comunidade de missionários, muito útil por sua competência profissional”, afirmara Mons. Aristides Piróvano (GHEDDO, 1998, p. 63).

Dom Aristides Piróvano o encarregou das edificações da Prelazia, especialmente da construção do Hospital-Escola São Camilo e São Luiz dirigindo os trabalhos desde os alicerces até sua completa conclusão, ao lado de seu amigo milanês Marcelo Cândia (ROLLI, 1995). O Território Federal do Amapá crescia de forma vertiginosa o que demandava o surgimento de outras igrejas, capelas, estruturas diversas, mas Fúlvio garantia que sempre trabalhou com alegria.

O percurso artístico de padre Fúlvio começou em Milão no ano de 1955, quando estudante participou pela primeira vez de uma coletiva de arte em 1958. Já na condição de soldado na cidade de Montana pintou o cotidiano da vida militar (FERREIRA; SOUZA, 2007). De forma genérica alguns quadros de sua autoria encontram-se na cidade de Macapá e Santana, outros fora do Brasil, em Guiné Bissau, China, em igrejas no meio da floresta ou em catedrais como no Vaticano. O fato é que para padre Fúlvio o seu fazer artístico era um ininterrupto processo de crescimento espiritual que perdurou até os últimos dias de sua vida.

Da mesma premissa que outros missionários em atuação no Amapá, padre Fúlvio, não se deteve exclusivamente ao trabalho missionário, nem somente ao ato catequético. De tal modo, fez-se educador e educando, empregando habilidades artísticas voltadas a suscitar nos nativos a perspectiva de serem indivíduos dotados de potência criativa. Para ele, era preciso criar trilhas a desenvolver talentos e apreensão de talho em madeira, empregadas técnicas em pinturas ou na construção civil, montagens de obras estruturais e congêneres, ensino e arte. Esse rol de estratégias visava envolver a comunidade, em especial o ribeirão, apresentado por padre Fúlvio como povo cheio de esperança e de boa vontade, o que fora substancialmente retratado em seus quadros.

Contudo, a expressão maior de seu trabalho exercido em terras brasileiras, de seu embarque no navio para a Amazônia, de sua passagem por Belo Horizonte, seu retorno ao Amapá, até seus últimos dias em seu país natal, foi com toda certeza: a pintura e os seus processos educativos com enfoque na evangelização na Amazônia amapaense, o que abarcou todas as fases de sua produção autoral. Dom Aristides pondera que Fúlvio

não se limita a construir e pintar estruturas e edifícios, mas também se dedica à catequese dos meninos. Todo sábado à tarde, ele reúne cerca de 200 meninos em um grande galpão para lhes contar sobre a salvação, o amor de Jesus, sua vida, seus milagres, as parábolas. Lentamente desenhos super-coloridos e algumas frases do evangelho cobriam toda lousa. Os jovens, muitos deles sentados em longos bancos de madeira, com um pedaço de compensado sobre os joelhos, transformavam-se em pequenos artistas e, ao mesmo tempo, aprendiam a amar Jesus e a Igreja, e a tratarem-se como irmãos (ROLLI, 1995, p. 15)⁷.

Em meio a tantas atividades arquitetônica e artística, não negligenciou

⁷ “Non è dato sapere come ciò sai possibile, ma nei sette anni di permanenza nella Missione di Macapà Fulvio non si limita a costruire e dipingere strutture e edifici, ma si dedica anche alla catechesi dei ragazzi. Ogni sabato pomeriggio raduna sotto una grande tettoia di plaglia circa de 200 ragazzi per raccontare loro da estori dela (ROOLLI, 1995, p. 15).

a missão evangelizadora, era um pedagogo perspicaz, Fúlvio colocou-se a serviço da Igreja e da comunidade na educação de jovens e crianças utilizando os dotes artísticos e o carisma para ensinar a palavra de Deus (ROLLI, 1995). Os trabalhos de pintura muitas vezes apresentavam o caráter forte ao retratar o homem em toda sua miséria de vida, acreditando na existência de uma esperança na salvação da alma e do ser carente de palavra, afeto e justiça social.

Acesso ao espírito: Imagem e Palavra

A imagem e palavra, dois elementos imprescindíveis para a efetivação da comunicação humana por serem geradoras de mensagens e códigos. Na sociedade moderna, a imagem percorre rapidamente pelas redes sociais, em cartazes, revistas e mídias, alcança um público amplo e diversificado. Esta forma de comunicação atinge espaços onde a palavra falada, simplesmente não consegue alcançar (MONDSAIN, 2003).

A utilização das imagens como representação visual: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, cinematográficas, documentos são ferramentas que servem para registrar momentos significativos das sociedades atuais e do passado (SANTAELLA, 2012). Mesmo considerando as obras de padre Fúlvio como elemento que protagoniza o ribeirinho na cena, o desvelar da realidade material ainda assim carrega o caráter limitado de explicar determinado fenômeno ou ação humana. Para o missionário a pintura objetivava revelar a mensagem sacra e profana e que para tal compreensão, o observador não necessariamente precisava ser letrado para interpretá-las.

Por meio do gênero imagético tradicional, afirma Santaella (2012, p.14) a pintura e a fotografia analisam a força que a imagem exerce no processo de inserção da espiritualidade pela arte. Nas comunidades que padre Fúlvio manteve contato, os caboclos se enxergavam na cena bem como identificavam narrativas do evangelho.

E neste processo de evangelização a imagem foi o principal instrumento utilizado por Fúlvio na catequização e ensino da arte e das doutrinas da Igreja Católica. Sendo um dos pioneiros da pintura sacra no Amapá, afirma Pe. Claudinho⁸: “A arte retratada nos quadros de Fúlvio, desde sua chegada ao Amapá, mostrou claramente a doutrina da Igreja católica e as mazelas presente nas comunidades precárias do amazonida amapaense, em especial, a cidade portuária de Santana”, tema massivamente abordado em inúmeras produções.

Além de quadros e painéis, houve a produção literária de dois livretos ilustrados intitulados “Chegou até nós o reino de Deus” e “Igreja dos Apóstolos”, com gravuras voltadas para as primeiras orientações de fé. Posteriormente, produziu subsídios edificantes de cunho teológicos para aprovisionar dirigentes de comunidades cristãs.

Dizia o artista que “a Igreja precisa de imagem. O evangelho é narrado em imagens e parábolas; deve e pode tornar-se visível através da imagem” (FERREIRA; SOUZA, 2007, p. 20). Daí criando um lema próprio: “Há uma profunda intuição que acompanha o anúncio da Igreja desde os primeiros séculos: a palavra demonstra, a imagem mostra. Palavra e imagem, no mundo todo, são as duas janelas do espírito” (MUNDO E MISSÃO, 2006).

O uso da ilustração e da linguagem visual em seus cadernos de catecismo foi o meio pelo qual Fúlvio compreendeu a importância de ilustrar em cada página dos livretos orientações bíblicas, tendo o cuidado de explicá-las. O processo de elaboração dos livretos nasceu da necessidade de sistematizar a condução do processo educativo, iniciadas primeiramente com ilustrações em folhas avulsas ou qualquer outro material disponível a mão (compensado, tecido, madeira e papel de pão) que pudesse ser utilizado como material didático.

Uma de suas experiências envolveu a produção de um caderno de catecismo, “o mesmo método usado em Macapá é adotado, embora de

⁸ Entrevista realizada em 19/01/2019 com Padre Claudinho, pároco da Igreja matriz Nossa Senhora do Perpétuo Socorro em Santana.

forma mais sistemática na metrópole de Belo Horizonte, (...) em 1968” (ROLLI, 1995, p.15), durante os estudos de formação ao sacerdócio. A experiência fora descrita da seguinte forma:

De manhã, ele frequenta a faculdade de teologia, enquanto o estágio pastoral o exerce em uma paróquia suburbana muito pobre no centro de uma favela de 25.000 habitantes. O método funciona e mães jovens e muitos catequistas também estão envolvidos. Por três anos consecutivos, [a] cor toma conta da favela. O material produzido é tão criativo que coletado e organizado foi impresso em milhares de cópias como o catecismo ilustrado. Mesmo na Itália, uma vez traduzido, é editado pelo Jaca Book por seis anos consecutivos (ROLLI, 1995, p. 15).

É justamente desse entrelaçar de experiências que, de certo modo, sintetizam o fazer artístico de Fúlvio: a construção do conhecimento de mundo e suas sensações são absorvidas pelo produtor e assim temas são gerados, a experiência é feita na decodificação de objetos, sendo que a resultante se materializa nas produções (por meio do uso de linguagens visuais) (BARBOSA, 2010, p. 32).

Sua missão em terras amapaenses tinha amplo propósito. Não apenas ser um missionário, e sim, um artista em missão, preocupado em denunciar as mazelas do povo brasileiro simultaneamente promover a formação espiritual, moral e comunitária. Foi utilizando-se da imagem que Fúlvio ornou igrejas, pintou: santos e velórios, em especial os enterros de padres e os infortúnios do povo ribeirinho em suas mazelas humanas. Fúlvio dizia, “imagens que sempre reproduzem a realidade captada pelo olhar e, portanto, cheias de miséria participativa, pobreza e morte” (ROLLI, 1995, p. 16). A premissa de “miséria participativa” ressalta o enfoque de suas empreitadas com nuances de coletividade participativa, a exemplo observado em mutirões,

com um grupo de homens e jovens desempregados e com material recuperado aqui e ali, ele constrói uma capela de tijolos. (...). [Na] parede de cal ele cria o primeiro mural com a participação de todos. Homens, mulheres, crianças, todos com pincel na mão para pintar nossa igreja (ROLLI, 1995, p. 15).

A capela foi dedicada a Jesus Operário, e com muita satisfação Fúlvio expressou-se dizendo, “Jesus está bem ali, no meio de seus pobres favelados, compartilhando suas próprias humilhações, sofrimentos e trabalhos, mas ao mesmo tempo, dando a todos uma grande esperança” (ROLLI, 1995, p. 15), dessa forma os trabalhadores são personagens recorrentes em suas produções.

E, percebendo a necessidade de expandir o projeto de “dar beleza” aos templos católicos recém-construídos, Fúlvio carecia de alunos, pessoas dispostas a receber e desenvolver técnicas e propostas no campo das artes plásticas. Deste desejo fundou, quase que simultaneamente, as escolinhas de arte: Escola de pintura iconográfica São Sérgio (Macapá) e a Oficina de pintura Nazaré (Santana) (FERREIRA; SOUZA, 2007).

O carisma e a genialidade do artista Fúlvio Giuliano ganharam mais força e reconhecimento diante de seu compromisso com o embelezamento das igrejas e no serviço das missões as quais fora destinado. Exercia uma pedagogia diferenciada ao trabalhar com seus catequizandos e “discípulos” aplicando dinâmicas de compreensão e criticidade do tema apresentados antes de expressá-los em quadros e murais. Esse processo pedagógico empregado por ele em suas oficinas de pintura aproximava a Igreja de seus fiéis por meio de modos distintos de evangelização, que seria: o fiel mantém contato com determinado trecho da Bíblia, depois é levado a confrontar com suas vivências.

E nessa reflexão, a expressão de assuntos transmutados em pinturas favorecia a compreensão, clarificando os debates, como não poderia deixar de ser, elucidando formas alternativas de passar mensagem por meio do emprego da imagem. Fenômeno comunicativo para além do uso convencional das palavras ou da escrita, favorecendo outras possibilidades de narrar transformações urbanas das comunidades que cresciam no trabalho e na fé.

As escolinhas de pintura eram realizadas com moradores do entorno das igrejas e as aulas auxiliadas por alunos com certas habilidades com crianças ou com interesses nas práticas artísticas. Durante sua prática

pedagógica utilizava suporte de ensino como retroprojetores, tipos variados de pinceis e tintas, como bem destacou Rolli (1995). Do retroprojetor fez uso constante para dar formas e traçados aos grandes murais em Igrejas e ampliar desenhos de cores e formatos diversificados

As oficinas realizadas por Fúlvio eram táticas comuns para elaboração de reflexão de conteúdo, processo de criação e ensino das artes sacras. Já que suas aulas atuavam em dois polos, distintos, porém complementares; aulas catequéticas reflexivas e de outro aspecto formar discípulos capazes de dar continuidade ao projeto de montar quadro de pintores sacros.

Portanto, acredita-se que as relações de arte e educação aplicadas nas décadas de 70-80 por padre Fúlvio, são ações pedagógicas que mesclam encontros dinâmicos e pioneirismo do uso de técnicas de pintura em terras amapaenses, essencialmente voltadas ao povo ribeirinho e das periferias do Amapá. Como estratégias nas aulas de pintura, padre Fúlvio Giuliano convidava seus alunos a conhecerem a fundo a história de cada personagem e os fatos que circundavam determinado trecho da passagem bíblica, os ensinamentos que poderiam ser transmitidos nas telas e nos talhos em madeiras.

Estes momentos iniciais de estudo dos personagens buscava a primazia material e espiritual nos trabalhos. Assim, ele ensinava o desenho e pintura para além da técnica. Dentro desta atmosfera sobressaía a importância da expressividade espiritual quanto material revelada nas produções.

Processo de produção e desdobramentos na pintura

A produção artística de Padre Fúlvio no Amapá ao passar dos anos sofreu significativas alterações ao trato de suas produções nas dimensões da temática, pedagógica e metodológica. Mudanças estas fruto das vivências enquanto missionário leigo do PIME, “arquiteto” das obras da Prelazia de Macapá, seminarista e de quando foi admitido como pa-

dre.

De acordo com a pesquisa de Ferreira e Souza (2007), a trajetória artística de Padre Fúlvio é dividida em três fases distintas. A primeira fase (1963-1975) retrata o ribeirinho e seu cotidiano, suas festas, seus ritos sacros, rituais fúnebres e o misticismo religioso somado a temas de cunho social. Na segunda fase (1976-1985) a produção de Fúlvio concentra-se a pintura de Grandes Murais para “enfeitar” as enormes paredes das igrejas, o qual passou a expressar com traços/cores mensagens da vida de Jesus Cristo e sua pregação.

E a terceira fase do artista é a etapa da pintura bizantina⁹, o ícone. Que para padre Fúlvio “é um mistério, permite representar a imagem profunda e eterna do Cristo na sua humanidade e divindade” (MUNDO E MISSÃO, 2006). O contato com o ícone correu em 1980,

Durante as férias na Itália, o P. Fúlvio é convidado pelo Padre romano Scalfi, Diretor “Cristianismo Russo”, para um curso de iconografia russo-bizantina em sua escola em Sariate. (...) De fato, não se tratava de renovar um repertório de formas expressivas, mas de derrubar a atitude geral da alma (ROLLI, 1995, p. 16).

Rolli (1995) diz ser esse fato o ponto de partida para o envolvimento de Fúlvio para com a arte bizantina. O momento coincidiu com o agravamento de seu quadro de saúde, deixando-o mais reflexivo e assim tornando-se mais místico (MUNDO E MISSÃO, 2006), despendendo-se com maior fervor e dedicação a arte icônica. Didaticamente a terceira fase de pintura de Pe. Fúlvio data no ano de 1986 até sua morte em junho de 2007.

⁹ A arte bizantina do século VI é um rico código de formas visuais que constitui uma verdadeira linguagem. Ritos e imagens eram instrumentos de comunicação utilizados na Antiguidade para transmitir complexos conteúdos ideológicos da política e da religião. (...) Os artistas bizantinos tinham a tarefa de explicar os conceitos por meio das formas. As figuras alinhadas em posição frontal, a imobilidade das expressões faciais, a ausência de relevo corpóreo e de claro-escuro, a supressão da profundidade espacial, o esplendor do ouro e da cor pura foram os meios usados pelos mosaístas bizantinos para transmitir a ideia da solenidade e da grandeza da corte do Oriente (PRETTE, 2008, p. 193).

Para tanto, abordar e discutir pinturas da primeira e segunda fase de Fúlvio Giuliano, elencando elementos condizentes a utilização de temáticas voltadas ao cotidiano amapaense em suas mazelas humanas e dialoga paralelamente com imagens que transmitem necessidades materiais e espirituais do povo menos favorecido; caracterização do fenômeno da morte, dos velórios de populares e de padres e os confrontos entre as realidades vividas pelo povo com passagens bíblicas.

Nesta perspectiva, pressupõe arguir que padre Fúlvio utilizava mecanismos de promoção e fomentação de experiências dentro do campo da arte-educação e das questões sociais com finalidade didático-religioso, na amplitude de disponibilizar e amenizar o sofrimento e as angústias do amapaense fazendo-o refletir sobre sua própria ação como indivíduo e cristão.

Deste modo, trazemos para o debate três pinturas: “Assim morreu Pracaxi” (1975), “Benedito acabou de sofrer” (1975) e “A fuga do povo de Deus” (1985). Obras que retratam o olhar artístico e humano de um estrangeiro, que se propôs a pintar a sociedade amapaense da época, dos costumes registrando vivências culturais. A análise dos trabalhos de Fúlvio tem a intenção de levantar questões sobre os temas, a forma como tratava a morte, o trabalho e a pobreza do homem.

Assim morreu Pracaxi (1975)

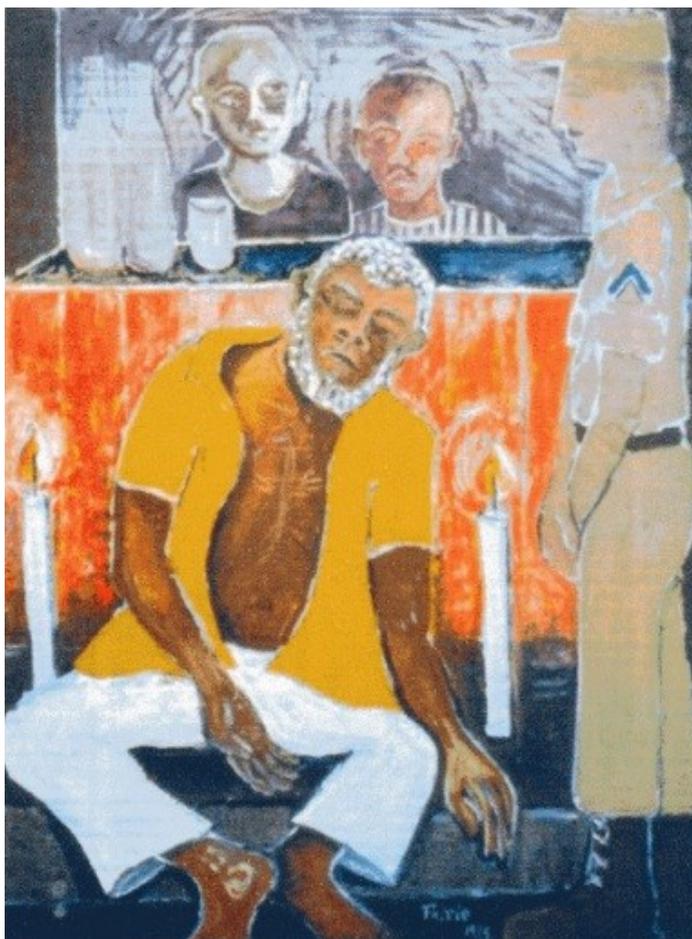


Figura 01: Assim morreu Pracaxi, 1975. Óleo sobre tela.

Fonte: Centro Diocesano de Macapá. Macapá/AP.

Obra criada em 1975, (figura 01), tem como temática a miséria humana representada através da morte, apresentando debate de caráter social e filosófico. A obra faz parte da primeira fase de pintura de Fúlvio Giuliano, a fase social. Nela o artista abordou principalmente temática voltada à vida cotidiana do povo amapaense, discutindo os ribeirinhos, as moradas, adversidades e outros. Além da questão de tratar os sentidos prescritos pelo fenômeno da morte. O próprio Fúlvio

destacou em entrevista ao jornal *Correio Popular* que:

encarno a realidade sem fantasia. Muitas vezes a vida se apresenta vestida de trágico, de miséria e eu procuro passar isso para as telas. A morte está muito presente nos meus trabalhos por considerar que ela é a porta da vida, como um caminho para a nova vida. Sem entrar na questão filosófica, digo que a morte significa vida baseada na fé de ressurreição e da vida eterna. Isto é um mistério que prefiro crer sem entrar em questionamento¹⁰.

Evidentemente, Pe. Fúlvio expõe seu caráter humanístico ao retratar o homem despojado de suas vaidades. Em “Assim morreu Pracaxi”, considerada talvez a tela de maior preferência do nosso artista, a qual retratou de perto a morte repentina de um senhor de idade mediana que vivia quase sempre alcoolizado pelas ruas do distrito de Santana-AP. Representando com detalhes o chocante, lastimável e descontente fato. Uma cena que figurava situação de abandono, miséria e ao mesmo tempo produz testemunho de solidariedade por parte das pessoas no estabelecimento que mesmo no ambiente de bar (geralmente espaço de patilha e confraternização) trouxeram velas e improvisaram castiçais para demonstrar respeito religioso e talvez de afeto a Pracaxi. Desse modo, com relação a narrativa do fato, Fúlvio disse:

Pracaxi vivia alcoolizado. Um dia passava pela beira da rua, vi um homem sentado na calçada. Atraído pela curiosidade, aproximei-me e vi que Pracaxi havia morrido embriagado, o povo velando seu corpo com duas velas acesas e ao seu redor um guarda esperava a hora de Pracaxi seguir outro rumo. Esta cena me marcou muito. Vi a solidariedade e o respeito pela morte¹¹.

Na obra, é possível perceber aspectos de fraternidade do artista com relação a comoção gerada pelo outro; talvez a uma cena evidenciando o sincretismo religioso e a postura de espanto do observador ao fundo da

¹⁰ CORREIO POPULAR. Viva a Vida, 19/10/1985, caderno 02. (Blog Cartas do Mestre, Antônio Munhoz, 2004).

¹¹ CORREIO POPULAR. Viva a Vida, 24/07/1985, caderno 01, p. 01.

pintura.

Em *Assim morreu Pracaxi*, é perceptível o uso de cores vibrantes (pinceladas em traços de amarelo e laranja). Os amarelos empregados na camisa que sobressaem o corpo do defunto, exibindo a miserabilidade de um homem sem muitos cuidados ou quem sabe um “sem lar”. De fato, os poucos detalhes da vestimenta do morto, destaca um sujeito que não estimulava muito o olhar dos que o cercavam em vida. Também deixa muito claro que o balcão do bar dividia a cena em dois planos: um que limitava as pessoas do bar ter acesso ao cadáver e em outro plano a autoridade policial tomando as providências cabíveis diante da fraternidade da morte.

O policial com as insígnias da Guarda territorial do Amapá (a polícia local), representava a presença tardia do estado. Porém, a soma dos planos alongava o espaço temporal da cena, atribuindo-lhe inclusive sentido de movimento. Cenas de movimentos que se restabelece nas chamas das velas acesas, nos copos de vidro e garrafas de bebida alcoólica ainda à espera de serem utilizadas pelo próximo freguês; os dois atendentes postos em vigilância (um em guarda do patrimônio do estabelecimento e o outro em vigília de “corpo-presente”). Fúlvio dizia que toda a cena resultava na espera do momento de Pracaxi seguir o curso natural e inegável da vida. Mesmo aparentando ser um desvalido, a antologia da pintura rompe modelos sociais de estética e coloca ele, Pracaxi, morto e desumanizado, no centro das atenções.

Benedito acabou de sofrer (1975)

Na obra “Benedito acabou de sofrer” (figura 02) Fúlvio dialoga com a representação do espectro da morte. Desta vez, a pobreza e a miséria compartilham posição mútua na cena. A obra integra-se ao conjunto das caracterizadas de trabalhos pictóricos dentro da fase social do pintor. Na pintura *Benedito acabou de sofrer* Padre Fúlvio chama atenção aos detalhes de desprovidimento da casa mortalha de Benedito.

O ribeirinho Benedito, com os olhos abertos aparece velado em uma residência tipicamente amazonida. Os poucos objetos presentes na casa do falecido apontam seus *modus viventes*: não consumista, desprovido de grandes posses materiais, que inclusive o discurso eurocêntrico se apropria dessa questão e formula a narrativa de que o caboclo é um sujeito avesso ao trabalho (GHEDDO, 1998, p. 25). O fato é que diferentemente do olhar do estrangeiro, o ribeirinho busca primeiramente a sua sobrevivência e de seus pares.

Outro detalhe fundamental na cena diz respeito ao remo: ferramenta essencial no processo de deslocamento dos habitantes da floresta que vivem a beira dos rios e que por isso, o remo serve como mecanismo de propulsão da canoa ou casco¹² na vida cotidiana. Logo, o remo apoiado na parede sugere que Benedito morava às margens de um rio ou próximo a um curso d'água.

¹² Na cultura ribeirinha tradicional o casco é uma embarcação de pequeno porte, geralmente para uma, no máximo três pessoas, em que é construída em talho de tronco de árvore.



Figura 2: Benedito acabou de sofrer, 1975. Óleo sobre tela (70x100cm).

Fonte: Centro Diocesano de Macapá. Macapá/AP.

Seu corpo posto em uma tábua aparentando está em uma mesa, provavelmente exercia impacto. Contudo, a cena leva a crê que Benedito morava distante de centros urbanos, e desprovido de serviço funerário. As velas postas em pires e xícaras ao lado do corpo representava o costume daquela comunidade ribeira, não havia muito distanciamento entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos: não há objetos de vivos ou dos mortos, todos são apenas objetos.

O remo azul (na parede) e o banquinho azul problematizam tradições e preferências dos amazonidas por essa cor, geralmente vistas em embarcações, objetos e casas. Na lateral superior esquerda do observa-

dor, o santo e o Cristo Crucificado representam o credo Católico e suas nuances. Quanto ao radinho - talvez o mais popular meio de comunicação social dos povos habitantes das florestas do Amapá naquele contexto.

A garrafa de cachaça proximal a imagem dos santos ilustra o sincretismo religioso a qual a comunidade de Benedito, aos moldes de outras localidades da Amazônia amapaense não se importavam em mesclar elementos sacros (santo e crucifixo) com outros de cunho profano (álcool).

A fuga do povo de Deus (1985)

Um dos trabalhos que representa o povo em busca de terra e trabalho nas obras de Fúlvio encontra-se no Município de Porto Grande-AP, na Igreja N^a.S^a. do Brasil. Esses painéis mostram o auge da segunda fase de pintura do artista, apresentando belíssima composição de cores fortes e de notável contorno definido. É um conjunto de pinturas formado por cinco cenas que representam “A fuga do povo de Deus” (Figura 03). De um lado da parede da igreja, a passagem bíblica faz referência ao momento de quando Moisés libertou o seu povo do Egito e, do outro lado, o artista ilustra a comunidade de Porto Grande em um momento de solidariedade por uma causa social: “Um mutirão realizado pela comunidade em benefício da construção de casas para pessoas carentes”¹³, em que perdura a tratativa de fé e política.

¹³ Entrevista realizada durante a realização de relatório de pesquisa graduação em Artes Visuais em 2007. Pe. Luiz Carlini cedeu entrevista em 24/05/2007, em colaboração à execução do trabalho “A pintura de Padre Fúlvio Giuliano: História e contribuição na arte amapaense”. Ferreira, Cristiane M. C; Souza, Elene. O, 2007.



Figura 03: A fuga do povo de Deus (1985). Tinta à base d'água sobre parede.
Fonte: Igreja Nossa Senhora do Brasil. Porto Grande-AP.

Podemos destacar as principais características presentes nesta fase, como: a vivacidade das cores, as expressões faciais dos personagens, as curvas e linhas. Sendo que, todos esses elementos formam um maravilhoso e harmonioso conjunto visual, trazendo a sensação para àquele que a observa, de bem estar e contrição com Deus.

Neste contexto, percebe-se que as pinturas de Fúlvio retratavam o seu tempo histórico em vivência junto a comunidades. Ele pintava a realidade do homem em busca de terra, táticas de sobrevivência, alimento e edificação de dignidade. A maioria dos personagens são agricultores, operários, mães e filhos, todos muito carentes, descalços a caminho de uma “terra prometida” ou da construção de um lugar para viver. Com os assentamentos agrários e comunidades agrícolas que se formavam nos municípios e localidades do Amapá. Portanto, foi um momento que não passou despercebido aos olhos de Fúlvio Giuliano, pois em meio a tantas adversidades políticas, econômicas e sociais, ele registrou aquilo que marcava o momento daquela gente.

Considerações

Fúlvio Giuliano foi um pioneiro das artes no Amapá. Pintou o social, o sacro e o ícone. Sua relação com a vida religiosa foi um caminho que sustentou sua paixão pelo povo do Amapá. Era caridoso, justo e humano. Sua experiência como missionário enveredou-se para o sacerdócio continuando o trabalho de evangelizador.

Na vida artística, pode ser considerado como um retratista de mazelas humanas. A dor, o sofrimento são características constantemente encontradas em seus quadros. “Em toda sua obra o homem é figura central, como um todo em sua realidade material, social e espiritual¹⁴”. Foi um dos maiores artistas existentes no Amapá no período de 1962 a 1983, possuindo um estilo próprio e único para a época, retratando a realidade vigente, fazendo de seus quadros verdadeiras fontes bibliográficas no que tange aos aspectos relacionados à realidade cotidiana do povo ribeirinho do Amapá.

Durante os anos em que viveu no Amapá Fúlvio soube ampliar o método que ele desenvolveu com “reflexão e expressão”, em trabalhos que denotam sua paixão pela arte e pela educação. Ele elevou a produção artística que primeiramente visava atingir a esfera da transmissão de valores dogmáticos, e que em seguida avançou para o campo da arte-educação, da defesa da atuação dos desprovidos que clamavam por justiça e direitos de dignidade a vida.

No ensino catequético podemos dizer que as ações de Fúlvio Giuliano foram atos muito semelhantes às trazidas pelos jesuítas com seus padrões europeus. Nas Santas Missões Jesuíticas, os índios, na qualidade de hábeis pintores e escultores, apropriavam-se de técnicas europeias para representarem, ao mesmo tempo, seus valores e tradições, processo este denominado por alguns autores, de “transfiguração imitativa”.

Nessa linha de abordagem, Padre Fúlvio também empregou a arte

¹⁴ LOPES, Antônio Munhoz. (A Voz Católica, 06/10/1983).

como ferramenta em favor da decoração visual das igrejas; as obras como veículo de difusão da fé, e, as aulas, verdadeiros “mutirões de ensino das artes” com ribeirinhos e pessoas simples da comunidade de Santana e Macapá. Tinha o cuidado de ensinar passo-a-passo os processos de produção artística, todavia, mantinha o foco em despertar leitores visuais baseados em temáticas conectadas a realidade dos amazonidas.

Referências Bibliográficas

- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no Ensino da Arte: anos 1980 e novos tempos.** 8 ed. - São Paulo, Perspectiva, 2010.
- CECATTO, Adriano; FERNANDES, Márcio. R. **História e imagem: linguagem e cultura visual.** VI Simpósio Nacional de História Cultural – Escrita da história: Ver – Sentir – Narrar. 2012.
- CORREIO POPULAR. **Viva a Vida**, 24/07/1985, caderno 01, p. 01.
- DRUMMOND, José Augusto; PEREIRA, Mariângela de Araújo Póvoas. **O Amapá nos tempos do manganês: um estudo sobre o desenvolvimento de um estado amazônico – 1943-2000.** Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- FERREIRA, Cristiane M. C.; SOUZA, Elene O. **A pintura de Padre Fúlvio Giuliano: história e contribuição na Arte Amapaense.** Trabalho de conclusão de curso apresentado em 2007 – UNIFAP.
- GHEDDO, Piero. **Missione Amazonia: I 50 anni del Pime nel Nord Brasile (1948- 1998).** Bologna: EMI, 1998.
- KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual.** ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun.2006.
- LOBATO, Sidney. Santos e sacramentos (2014). In: **Revista Tempo I.** Vol. 21, nº 38. p. 151 – 170.
- NETO, F. R; FURTADO. Lourdes Gonçalves. Ribeirinidade Amazônica: Algumas reflexões. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 24, p.

158-182, 2015.

MONDZAIN, M. J. **Le Commerce des Regards**, Paris, Éditions du Seuil, 2003

NETO, F.R; FURTADO, L.G. A ribeirividade amazônica: algumas reflexões. **Caderno de campo**, São Paulo, n. 24, p. 178. 2015.

PRETTE. M. Carla. **Para entender a arte: história, linguagem, época, estilo**. Tradução, Maria Margherita de Luca. São Paulo: Globo, 2008.

ROLLI, Roberto. **La Bellezza Salverá Il Mondo: L'opera pittorica di Fulvio Giuliano Padre Missionario del PIME**. Trechos traduzidos por Idelson Maciel Ferreira e Oliete Beijamin . Silvia Editrice, Itália, 1995, p.04-18.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de Imagens (Como Ensino)**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

Revista Mundo e Missão PIME. Disponível em: <http://www.pime.org.br/pimenete/primemissione/pmindex.htm.missaojovem/mijende>. Acesso em: 04 jul 2006.

6

ARTIFÍCIOS DA IMAGEM: PROCESSOS DE PESQUISA, IMERSÃO, VISUALIZAÇÃO DA EXISTÊNCIA E PRODUÇÃO DE UM VÍDEO POÉTICO NA AMAZÔNIA AMAPAENSE

Silvia Marques¹

Este texto vem apresentar reflexões que orientaram a sistematização de captura de imagens fixas e em movimento para a montagem de um vídeo poético na Amazônia amapaense. De caráter experimental, o vídeo intitulado *Extre/Mar*² procurou produzir visualidades poéticas, desvelando impressões e configurações do cotidiano em meio à dinâmica cultural³ da comunidade do Elesbão no Município de Santana/AP às margens do rio Amazonas. Parte de uma pesquisa mais ampla, o vídeo é o quarto ensaio visual delineado por uma compreensão poética que acompanha uma disposição da visualização da existência (MI-

¹ Doutora em Sociologia. Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Especialista em Arte Educação em Instituições Culturais. Professora das disciplinas na área de Ensino em arte da Universidade Federal do Amapá. Tem interesse por questões da visualidade e os impactos na aprendizagem dos sujeitos culturais na formação inicial de professores. Abordagem acerca das relações estéticas nos mundos da arte e poéticas nos processos culturais nas cidades. Tem experiência na área de processos de mediação com ênfase na formação de professores de artes visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: processos educativos em arte, poéticas sociais, feminismo, estéticas urbanas e cotidiano. E-mail: silvia3unifap@gmail.com

² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E-s3ZmGYRmE&t=107s>>

³ Essa proposta cultural vem vinculada a uma ecologia comunicacional, ecologia dos sentidos, tão descartados nos ambientes tecnológicos e possibilita leituras críticas dos cenários possíveis a partir dos seus contextos midiáticos. Ver o texto Intercom – RBCC São Paulo, v.35, n.2, p. 373-396, jul./dez. 2012.

ZOERFF, 1999)⁴.

A narrativa do vídeo procurou discutir e problematizar marcas do ver e ser visto, do visível, das visualidades e visibilidades. Brincadeira de montagem que considerou as multiplicidades de sentidos e significados da região amazônica, procurando ampliar o debate sobre como vemos e apreendemos o entorno e as relações culturais nem sempre tão explícitas. A falta de discussão e reflexão sobre os modos de apreensão do mundo pelas imagens pode contornar, excluir ou mesmo desqualificar e invisibilizar as especificidades da vida desse lugar chamado Amazônia, lugar que vem sendo continuamente ocupado por uma descontrolada presença de mineradoras, madeireiras e empresas que exploram e impactam sobremaneira o meio ambiente e a dinâmica de se viver.⁵

Destacamos que o vídeo *Extre/Mar* foi um percurso de fazer e pensar pesquisa com imagens⁶. Nesse domínio, adotamos a compreensão que registro e acesso às tecnologias de captura da imagem fixa e em movimento são possibilidades de acesso e mergulho nas sensações, paisagens, atmosferas e posicionamentos reflexivos e críticos⁷. Essa possibilidade motivou as indagações e o esgarçamento reflexivo da discussão nessa escrita, especialmente quando se pretende ‘sacar’ outras realidades e apreender o não visto. Isso quer dizer que, além de atentos para a apreensão do entorno, a apreensão das imagens procurava saberes e sentires nem tão visíveis de uma comunidade que vive à beira do rio⁸.

⁴ Links para acessar os outros vídeos que fizeram parte da pesquisa: Escolas da Beira do Rio.

⁵ Ver: Casara (2003).

⁶ Durante seis meses realizamos visitas quinzenais à comunidade e durante esse processo capturamos um número significativo de imagens fixas e em movimento. Realizamos conversas com os moradores da comunidade do Elesbão e propomos algumas ações educativas com arte com os alunos e professores da Escola Municipal Sara Pires. Desenhamos, produzimos histórias e narrativas visuais.

⁷ Ricardo Campos (2010) nos apresenta um estudo bastante fundamentado acerca do uso da imagem nos estudos de pesquisa nas ciências sociais.

⁸ Nesse sentido, todas as ações educativas desenvolvidas na Escola Municipal Sara

A condição reflexiva que sustentou a produção do vídeo foi transpassada pelas questões etnográficas, providencialmente antropológicas, que se preocupam e visam as relações entre as pessoas. Isso quer dizer que o que moveu as capturas das imagens e a feitura do vídeo foram as interações entre nós pesquisadores da Universidade Federal do Amapá do Grupo de Pesquisa Ensaio de aula, Visualidades e Poéticas Sociais – UNIFAP/EVPS⁹, e as pessoas da comunidade do Elesbão/AP e da Escola Municipal Sara Pires¹⁰, especialmente atentando para a dinâmica sociocultural e os vestígios do real.

As expectativas mais comuns quando se refere aos registros audiovisuais e dinâmicas cotidianas das comunidades, especialmente no teor antropológico, são de que as produções se orientam e são indissociáveis, sinalizadas pelo vídeo documentário. Contudo, esses aspectos marcam uma linhagem científica pretensiosa que busca representar o real. Essa identificação é dominante. Felizmente esse entendimento está desgastado e novas perspectivas de pesquisa que se preocupam em registrar ou mesmo documentar em imagens o que nos cerca encontra na antropologia compreensiva a recusa do cientificismo positivista. Assim, acolhemos para a nossa concepção de realização de um vídeo poético, posturas mais flexíveis, especialmente quando se trata do uso e

Pires na comunidade do Elesbão no Município de Santana no Estado do Amapá, procuramos apresentar algumas etapas desse processo nas redes sociais, intensificando contatos, bem como divulgar as ações educativas em arte produzindo pequenos vídeos, imagens e documentários sobre os processos educativos. Esses registros também têm a intenção de registrar e reinventar feituas, saberes e aprendizados discentes e docentes.

⁹ Esse grupo reúne pesquisas que se interessam em desenvolver estudos sobre abordagens possíveis sobre as imagens, sejam fixas ou em movimento, que ocupam os territórios da cultura contemporânea. As pesquisas tratam de uma diversidade de fenômenos sociais e culturais atravessados por essas imagens que instigam à reflexão, em caráter transdisciplinar, dialogando com campos e abordagens diversos.

¹⁰ Situada às margens do canal norte da foz do rio Amazonas e próxima ao porto de Santana, a vila do Elesbão possui 1,8 mil moradores, que se equilibram em palafitas entre os igarapés. Desses, segundo a última contagem, feita no final de 2000, 936 são crianças. A pesca do camarão é a principal atividade, seguida de perto pelo comércio e pela carpintaria.

da produção de imagens como “campo de possibilidades para a expressão estética” (MACHADO, 2002, p. 25).

Assim, o vídeo *Extre/Mar* foge do aspecto documentário e procura traços ficcionais e poéticos quando privilegiamos uma concepção renovada acerca do argumento do uso da imagem sugerida por Campos (2013, p.35):

Argumenta-se que a câmera esta culturalmente condicionada e que a etnografia é, inevitavelmente, fruto de subjetividade e, consequentemente, que os pressupostos naturalistas são anacrônicos e desadequados. Essa tese serve de fundamentação a uma abordagem crítica, reflexiva e colaborativa, em consonância com a multivocalidade, subjetividade e fragmentação do real etnográfico.

Assim, a captura de imagens e a montagem de um vídeo poético se relacionam com uma estética do acesso vinculada aos usos dos aparatos tecnológicos, conforme Arlindo Machado (2002) chamou de perspectiva artística, que: “certamente a mais desviante de todas, uma vez que ela se afasta em tal intensidade do projeto tecnológico originalmente imprimido às máquinas e programas que equivale a uma completa reinvenção dos meios” (MACHADO, 2002. p. 23) e, portanto, qualifica e atravessa os limites das máquinas, reinventando a partir das percepções e entendimentos de quem produz novas configurações da imageria. Ou seja, fotografias, filmes ou vídeos não são registros do real, mas expressam aqueles que estão por trás e diante das câmeras.

Assim, a investida de captura de imagens passa de registro visual para o entendimento de que todas as capturas são parciais, incompletas e até ficcionais. Esses entendimentos se refletiram no objetivo do trabalho de produção do vídeo *Extre/Mar* próximo a uma artesanaria, especialmente quando se desejou produzir narrativas audiovisuais a partir dos referentes e referências ancoradas na experiência educativa vivenciadas na Escola Municipal Sara Pires e a observação/participação na comunidade do Elesbão/AP.

Todo esse encadeamento de princípios procurou assumir a observa-

ção participativa na disposição compreensiva da antropologia através da captura e produção de imagens e montagens do vídeo. Considerando-os como procedimentos científicos que estão implicados na especificidade de um processo comunicacional aberto, negociável narrativo e, portanto, criador de narrativas, enunciações elucidativas que apontassem, ou não, possibilidades de visualidades e reflexão.

Capturas e montagens do Vídeo *Extre/Mar*

Abaixo alguns *frames* do vídeo *Extre/Mar*. A paisagem exuberante da floresta, as casas de palafitas, o trapiche que nos convida ao mergulho nas águas barrentas do Amazonas são paisagens contrastantes e, por vezes, perturbadoras quando se apresentam com montanhas invisíveis de minérios, metais pesados encobertas pelo mato¹¹.



Figura 1 – Cortes do Vídeo *Extre/Mar*.

Para redimensionar o olhar, foi preciso lançar um olhar crítico para esta realidade, principalmente para descobrir temas, reflexões e percepções para compor a narrativa visual. Estamos de fato vendo aquilo? Ou

¹¹ Como dito pelo Observatório Social, a “Vila do Elesbão, que fica na área portuária do município de Santana, uma usina de beneficiamento de manganês deixou como herança para o povo do Amapá uma das maiores tragédias ambientais da Amazônia: pilhas e mais pilhas de rejeitos contaminados por substâncias perigosas – arsênio, bário e manganês – que poluem o lençol freático e as águas superficiais. Exames realizados pela Universidade Federal do Pará em 1998 constataram que, de 100 pessoas que doaram amostras de cabelo para análise, 98 apresentaram taxas de arsênio até 20 vezes acima do máximo aceitável. Também na vila do Elesbão, até agora não foi dada explicação convincente para o fato de o número de crianças que nascem com anencefalia (sem o cérebro) estar entre os mais altos do mundo”. (CASARA, 2003, p. 10).

melhor, o que são as montanhas encobertas pelo mato? Quem colocou ali, de onde vieram e para onde vão?

A fim de compreender o que víamos, era preciso um olhar criativo, astuto, pois necessitaríamos esquivar-se dos imaginários que são construídos e mantidos sobre aquele lugar. A intenção era expandir e explorar de que maneira alguns imaginários se perpetuam ou se fortalecem sobre a Amazônia. Queríamos de algum modo provocar, e a captura de imagens e a montagem do vídeo nos permitia que trouxéssemos aspectos diversos sobre a vida do lugar e seus costumes, inquietando o olhar, inclusive o nosso. Para tanto, foi preciso fluidez do olhar intencional e a disposição dos detalhes. Essa foi a investida para a produção da narrativa poética visual. Era uma negociação constante entre o ver e o visto, como ver e o que vemos. Embates ao controle, poder e referente da representação e imaginários que contornam as subjetividades.

A necessidade de um olhar crítico, diríamos emergente, procurou fugir das percepções impressas no próprio olhar acostumado com a paisagem amazônica, bem como não se deixar fascinar pelos aspectos bucólicos e impactantes da floresta e do rio mar (COSTA, 2016). Isso porque esse imaginário já é muito explorado ao ponto de exotizar e esconder outras possibilidades visuais para instigar o olhar curioso e o pensamento fluido, desprendido.

Todo esse esforço atravessou a produção do vídeo, tendo em vista a pesquisa com imagens e a formação de professores de artes visuais, pois ambas trazem em sua ação efetiva a possibilidade de pensar, refletir e criar comunicação com imagens. Nesse sentido, alguns aspectos se tornam imprescindíveis para uma costura reflexiva de uso e produção de saberes. A socialidade ética e reflexões horizontalmente dialógicas, postura poética feminista e ato performático que compõem, inventam e reorganizam modos de enxergar a experiência das pessoas como aventura pessoal marcante e sempre renovada de um saber prático.

Esclareço que esses posicionamentos vinculados ao saber prático, instigando corpos e mentes a se envolverem numa lógica que visa au-

tonomia de sentidos e reflexões das produções de significados, são posicionamentos que mergulham na diversidade de escolhas ousadas e inventivas para a captura, composição e montagem de imagens. Montagem de uma narrativa audiovisual que experimenta e se faz a partir do compromisso ético com o outro por uma poética feminista.

Por considerar uma postura feminista envolvendo a captura e feitura de imagens com o saber prático, a produção do vídeo teve na centralidade das reflexões os enunciados que suscita. Estamos falando a respeito de um assunto comum na Amazônia: a extração legal e institucionalizada de minérios na região. De tão comum essa situação parece invisível aos nossos olhos, mas ao conversarmos com moradores da comunidade, sentimentos e posicionamentos em desacordo com essa permanência logo surgem. Assim, a narrativa do vídeo suscita em vez de informar, sinaliza em vez de denunciar, produz sensações em vez de representar.

A extração de minérios e a instalação de mineradoras na região sempre estiveram ligadas à justificativa de progresso para as cidades e não foi diferente para a comunidade do Elesbão/AP. Aliada a tal ideia, a promessa de qualidade de vida e a oportunidade de emprego, aproveitando a vocação local como a pesca e a engenharia naval dos moradores, era argumento amistoso para a inserção e aceitação dessas empresas na comunidade.

O discurso das empresas parece não afetar os moradores, pois, já desconfiados de tantas promessas, estão conscientes do que elas fazem na região. Marcados pelo capital, esses empreendimentos não cumprem nem deixam claro o retorno mais efetivo para a população ribeirinha, causando quase sempre dor e terror. O que temos visto e acompanhado nas falas dos moradores é cenário de devastação, desmatamento, contaminação, descaso, degradação ambiental, entre outros problemas que assolam a vida dos ribeirinhos.



Figura 2 – Cortes do Vídeo *Extre/Mar*

Os *frames* acima do vídeo *Extre/Mar* mostram intervenções bem diferentes daquelas que estamos acostumados a identificar com a vida na Amazônia. Não são pássaros, nem flora, tampouco fauna. Eram maquinários abandonados à beira do rio, sucateados, deixados, jogados e sem uso. Saber de quem era, quem trouxe e por que estavam ali, daquele jeito, era o fio condutor para nos depararmos e confirmarmos os relatos de descaso e descompromisso com o meio ambiente, as pessoas e a vida do lugar.

Os saberes, as paisagens e as atmosferas que iam a nós chegando em passeios de barcos, conversas com moradores e visita à escola da comunidade nos nutriam de motivações e envolvimentos. Queríamos capturar cenas e colocar em imagens toda a carga bélica que esses encontros inscreviam em nossas percepções. Os saberes que nos afetavam e que estavam inscritos nas narrativas e nos imaginários contrastantes foram a composição para a montagem do vídeo poético: *Extre/Mar*.

A decisão foi produzir imagens insurgentes, comungar antivisualidades daquele local, sem, contudo, conduzir denúncias ou representações arrebatadoras na “voragem de pulsão escópica”, como lembrado por Campos (2013). O que nos motivou foi a compreensão de que imagem é conhecimento produz saberes e, como qualquer outro, enuncia modos, maneiras, formas e tipos de enunciados sobre o mundo.

Pensar pesquisa, capturar imagens e apreender o mundo com os propósitos destacados acima são disposições que remetem às discussões recentemente pautadas nos estudos feministas ou entendimentos

de “novos feminismos”¹². Esses novos feminismos recusam imposições identitárias, desmontando a economia simbólica da representação e reinventando os signos da cultura a partir de múltiplas estratégias de ação.

Os chamados “novos feminismos” emergem a partir de movimentos transnacionais a partir da década 1980, caracterizando novas formas de atuação feminista, ação que acredita na intensidade do fazer prático aliado a modos de enxergar e articular soluções a partir da experiência. Isso vem de encontro aos posicionamentos atribuídos à ciência de causa e efeito, à crítica da representação e ao deslocamento operado em relação à centralidade do sujeito (RAGO, 2007).

Nesse desejo de falar outras coisas e de modos diferentes, a investida de pesquisa acadêmica ressoou epistemologicamente pelos novos feminismos, especialmente quando se relacionam experiências e aprendizados sensoriais, ambos componentes indispensáveis para pensar o mundo, as imagens e a montagem do vídeo *Extre/Mar*.

Contar, expressar e colocar sentimentos que conversam alegremente na densidade impactante dos sentidos, inspirando e transpirando sentimentos, sensações em acesso a mundos, a interpretações múltiplas com imagens poéticas. Através da objetiva que captura cenas, atmosferas e paisagens, fomos lançados às possibilidades para diversificar e ampliar as percepções supostamente prontas.

Para o vídeo, o intuito de montagem se inscreveu no fazer vivência e tentativas sistematizadas de quem captura e cuida da imagem. Isso quer dizer, nos instantes de ida a campo e, depois o retorno para a montagem do vídeo as imagens estavam em trânsito e dispunham de cruzamentos entre arte e sociedade, arte e educação, arte e cultura, arte e

¹² Nem no vídeo documentário nem neste texto pretendo tratar e discutir correntes ou teorias feministas teoricamente, mas não posso deixar de citar que tanto a compreensão reflexiva quanto as narrativas apresentadas no vídeo documentário, por tratarem as pequenas histórias, pontos de vista de pessoas comuns, especialmente a memória individual em detrimento à memória coletiva, acolhem a potencialidade dos posicionamentos reflexivos desses novos feminismos.

ciência, arte e vida e arte e política.

Quem capturou a imagem ou quem montou o vídeo são pesquisadores que procuraram manter a tensão das imagens e, ao produzi-las, procuraram aguçar outras percepções, na invenção de visualidades outras, sem apresentar ou representar uma única noção de comunidade, coletividade, Amazônia ou ribeirinhos. As imagens e a narrativa inscrita no vídeo são muito mais um tipo de visão, recorte ou ângulo que permite enxergar a potência da imaginação, invenção, improviso, descobertas, tentativas e possibilidades de fabricação visual do mundo. Essa dimensão encontra na polifonia da imagem uma poética de acesso potencialmente agenciadora da visualização da existência.

E agora por onde começar?

Como todo processo iniciante, a dúvida e a ansiedade eram companheiras, assim o registro, a captura de imagens alheias e intuitivas foi dispositivo para o começo. Começar pelo meio, como dito por Lancri (2002)¹³, fortaleceu a reflexão enquanto pesquisa, e a narrativa visual se constituiu pelo fazer e na interseção da prática. Insisto no argumento de que o vídeo, embora alicerçado e orientado por forte caráter de pesquisa, se insere no horizonte desafiador da não domesticação do olhar do investigador, do artífice das imagens e do enfretamento político e estético de pensar e apresentar ideias acadêmicas¹⁴.

¹³ Jean Lancri tenta responder exatamente a esta pergunta e é categórico ao dizer que partimos “do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância”, ou seja, em um processo de criação partimos do meio e assim reforçam as autoras da obra ao dizerem que “quando conseguimos visualizar o meio como ponto zero, isto é, lugar de início dos riscos inevitáveis e motivadores de cada pesquisa, já obtemos um efetivo andar” (LANCRI apud BRITES & TESSLER, 2002, p. 14)

¹⁴ Esse desafio surgiu em 2019 tem programação nas aulas de Fundamentos e Prática de Ensino das Artes III. As produções de vídeos documentários, além de registrar as andanças pelas escolas, via na possibilidade de captura visual a composição de outras imagéticas e antivisualidades sobre a escola, Amazônia e ensino de arte no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Amapá.

Nesse sentido, o estudo das imagens vem aliar-se aos novos feminismos na intenção de caminhar e produzir livremente, mas afeitos a toda sorte de influência que os métodos repelem na academia. Subjetividade, idiossincrasias, interpretações pessoais e até erros e o acaso foram parte do processo, pois eles também nos interessaram. O vídeo se colocou no entre, no limiar do sensório, da sensibilidade ao conceitual, prática e teoria que se alimentam e se inventam, entre sonho e razão e, ainda, entre corpo e razão. Lancri (2002) adverte: pensar pesquisa nessa concepção se dá em uma constante operação de trânsito entre esses registros.

Presentes nesse processo, as aspirações e inspirações sintonizadas com a produção estética, ética e política que flertam com imagens, consideramos que captura ou produção de imagens articularam ideias em diferentes contextos, enfatizando o caráter interpretativo e construtivo do sentir e pensar humano. Contrários à perspectiva da produção do conhecimento como figuração ou processo mimético da realidade, consideramos que o percurso de feitura do vídeo poético *Extre/Mar*, além de força acadêmica para configurar outras formas de pensar a ciência, possui uma potência pessoal, pois buscou ampliar conexões com o contexto social e com a produção de significados, criando condições para outras visualidades que foram ouvidas ainda no campo de pesquisa.

Isso quer dizer experimentar o universo visual e qualificar dispositivos de capturas de imagens fixas e em movimento na tentativa de romper com uma tradição positivista baseada na soberania da racionalidade objetiva, estetizante e neutra do pesquisador e das formatações pré-existentes.

Assumir a participação das imagens nos procedimentos científicos é uma espécie de fabricação do mundo. É possível afirmar que fazer pesquisa com a prática de produção de imagens é um exercício de construir versões de realidade quando editamos e montamos a partir das próprias percepções de mundos; certamente criamos mundos ou-

tros.

O vídeo poético *Extre/Mar* implicou uma narrativa de solicitude, uma artesanaria imaginativa de quem produz, mas também de quem é espectador. Ambos interpretam, traduzem e editam igualmente ao artifice, na intensificação inventiva expressa na imageria e poética do que se apreende do mundo em detalhes sensoriais e intimidades do olhar. Dentro deste universo de pensamento, entendemos que a produção visual, seja ela de qualquer dimensão artística ou não, tem a ver com as experiências, as práticas do dia a dia, da vivência coletiva e dos arranjos perceptivos coletivos e individuais.

A montagem do vídeo foi precedida por leituras e reflexões que nos fizessem organizar deslocamentos perceptivos e conceituais sobre a noção do objeto artístico para a natureza das relações entre as pessoas. Deslocamentos que nos serviram para fundamentar e “indagar sobre a produção de significados e sobre conformação da experiência, a maneira como tais significados e relação se reificam ou se materializam através da imagem” (AGUIRRE, 2013, p. 13). Isso remonta à ideia de que a narrativa audiovisual é afetada por uma estética do saber prático que, por conseguinte, se atrela a uma ética.

Nessa insistência de saber por onde ir, ou melhor, de onde começar, a produção do vídeo viu no posicionamento de Bill (2005) uma orientação consistente para nos arriscarmos na feita poética.

Não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com qual nunca tenhamos deparado neles, mesmo que os aspectos do mundo nele representados nos sejam familiares. (BILL, 2005, p. 47)

Essa perspectiva destacada pelo autor encorajou tanto em relação à captura de imagens quanto à montagem do vídeo, pois libertou e instigou outros modos de criação de produção, seja em cenas, atmosferas ou paisagens, sem seguir à risca normas convencionais do que é ou deve ser a definição de um vídeo documentário. Bill (2005) identifica

seis modos de fazer/saber vídeos documentários:

Modo poético: Enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. (...). Esse modo é muito próximo do cinema experimental, pessoal e de vanguarda. **Modo expositivo:** Enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. (...). Esse modo é o que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral. **Modo observativo:** Enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observados por uma câmera discreta. **Modo participativo:** Enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevista e outras formas de envolvimento ainda mais direto. **Modo reflexivo:** Chama atenção para hipótese e convenções que emergem o cinema documentário. Aguça nossa consciência de construção da representação da realidade feita, pelo filme. **Modo performático:** Enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideia de objetividade em favor das evocações e afetos. (BILL, 2005, pp. 62-63)

Igualmente a Bill (2005), Pesavento (1997) vem acomodar ideias acerca das subjetividades, considerando que, ao tratarmos as imagens ou mesmo produzi-las a partir da imersão e observação por um tempo na comunidade, o artífice das imagens de certo modo, a partir do seu convívio, gera um sentimento de pertencimento àquela localidade. E falar, produzir imagens e montar uma narrativa audiovisual, assim como o literário, em suas “subjetivas construções imaginárias (...) corresponde à representação da realidade e busca oferecer uma leitura ‘plausível’ e convincente dos fatos” (PESAVENTO, 1997, p. 27).

Nesse propósito, combinamos quatro modos de realizar o vídeo documentário *Extre/Mar*: poético, performático, participativo e reflexivo. Cada etapa dessas foi sendo elaborada intuitivamente a princípio, depois de leituras e discussões em grupo, sem esquecer das conversas mais amistosas a respeito das montagens em três reuniões com o Grupo de Pesquisa EVPS/UNIFAP.

Procuramos, no modo poético, estabelecer associações visuais, tons, nuances e ritmos em que as qualidades tonais ou rítmicas capturadas

pudessem estimular as descrições do lugar, das paisagens e das atmosferas. Em sintonia, o modo participativo de se produzir vídeo documental teve não só uma contribuição de produção de dados ou de depoimentos *in loco*. Esse modo nos fornecia condição de aproximação com o lugar e as pessoas, fazendo com que o envolvimento com o tema a ser discutido não fosse sem participação daqueles que experimentam e vivenciam o cotidiano da comunidade e a dinâmica cultural e sensorial do lugar.

Na composição do vídeo, o modo performático buscou articular os melhores entendimentos para as escolhas das imagens, mas não arbitrariamente, uma vez que muitas das imagens utilizadas no vídeo *Extre/Mar* tiveram colaboração técnica de amigos. Foi esse modo de fazer cinema que fizemos do engajamento político um acesso de pensar politicamente o lugar que pretendíamos apresentar.

A escuta sensível e o olhar articulado foram meios para estabelecer conexão entre os desejos dos moradores, suas falas e as imagens, mostrando enfrentamentos e posicionamentos dos moradores com a insatisfação das entradas de mineradoras e grandes empreendimentos. Reflexões agudas e enfrentamentos sofridos pelos moradores do Elesbão/AP. Em suas análises, quando reconhecem que há muitos problemas na comunidade, problemas em relação às vidas vividas, a clareza que relatam acerca das corporações que desde a década de 1950 invadem e sucateiam o meio ambiente e das quais são continuamente vítimas é expressa com tristeza.

Essa discussão foi a escolhida para tratarmos no vídeo *Extre/Mar*. Discussão delicada, mas que não tem como não falar dela e por conta disso reafirmamos nosso engajamento político e também ético quando pretendemos expor a invisibilidade das vozes daquelas pessoas. Para nós, esse posicionamento nos faz acreditar na tomada de voz dessas pessoas que nunca estiveram alheias ao que ocorre na comunidade do Elesbão/AP e na Amazônia.

Nesse propósito, também queríamos falar desse assunto sem ter

ranço de denúncia, tampouco de vitimização. Insistimos em mostrar que os moradores sabem, são cientes e se ressentem da destruição desmedida das grandes corporações do capital e do descaso institucional público que destroem e desqualificam a vida na Amazônia.

A produção do vídeo *Extre/Mar*, tendo em conta essas composições dos modos de fazer vídeo destacados por Bill (2005), esteve de igual modo próximo à criticidade orientada por Coelho (1999) e Rago (2007) a favor das evocações políticas e dos envolvimento dos afetos. Isso quer dizer que intentamos aguçar outras visualidades, outras capturas de enxergar a comunidade do Elesbão/AP com outros modos de representar a Amazônia. Em seu viés provocador e de ensinagens, o vídeo destacou o modo reflexivo de fazer audiovisual intencionalmente provocativo, inquietante e experimental.

Isso faz com que a autonomia do produtor de imagens no momento de produção se alie à noção de criação expressa nas escolhas técnica, estética e ética, tendo em vista sensibilidades para novas cartografias de existência. Isso também implica contar histórias e acontecimentos vividos e percebidos por pessoas ordinárias em consonância com o que elas percebem, vivem e experimentam.

Nesse entendimento as referências que guiaram a feitura de um vídeo se fundem como processo de pesquisa que não se encerra nem tampouco desconsidera questões históricas, sociais, políticas e culturais, mas se interessa muito mais por um saber prático, onde subjetividades tanto da comunidade quanto do envolvimento do pesquisador, o artífice das imagens, estão permanentemente em jogo. Esse processo se inclina para a criação de atmosferas carregadas de afetações sensíveis, sensoriais e críticas com a crítica de arte, como aponta Teixeira Coelho:

Arte é a crítica (a crítica do hábito, para começar: a crítica da cultura), a procura crítica, a especulação crítica. Em síntese, cultura é hábito; arte, liberdade [...] A obra de arte é muito mais pessoal (ou muito menos impessoal) do que quase qualquer outra produção da vida, e mais do que qualquer outra coisa toca de perto a alma, o desejo e a sensibilidade de quem a faz e de quem a recebe (COELHO, 2008, p. 106-142).

Em sintonia com a perspectiva de Teixeira Coelho (1999) e Bill (2005), a captura da imagem e a artesanania da montagem do vídeo espalhou-se no percurso investigativo, considerando as etapas de pesquisa biográfica, leituras de textos sobre a história da comunidade e conversas com os moradores do Elesbão/AP. A passos lentos, vagarosos, de quem cuida cautelosamente e aprimora um artefato, o grupo de pesquisa EVPS/UNIFAP, ao se reunir para trocas e reflexões sobre teorias e as imagens capturadas na comunidade, iniciava colaborativamente o processo de criação.

Capturas e trocas de imagens foram as ações realizadas em grupo e depois apresentadas uns para os outros, quando comentávamos como e por que aquela captura foi registrada. Realizávamos pequenos ensaios visuais para servirem de debates em grupo e socializávamos este feito nas redes sociais. Essas atividades nos ajudavam a compreender os processos metodológicos com o uso da imagem.

Todos os encontros teóricos e práticos serviram para orientar e situar o contexto do vivido e a reflexão do vídeo poético, considerando que pretendíamos não evidenciar a história linear e cronológica da comunidade ou procurar formular um método de pesquisa ou de ensino de arte, ao contrário, queríamos com esse vídeo apresentar e aprender uma outra versão de aprendizados através das sensorialidades, imaginação e o impulso em interagir com as imagens, os saberes e a vivência na comunidade.

Na medida em que fazíamos o vídeo, escolhendo, capturando, recortando e cuidando do visual, sistematizávamos nossas ideias e sentidos das imagens. Editávamos, reorganizávamos, e depois de três tentativas chegamos a uma edição final. Concluímos que ao aprender enquanto fazíamos nos enxergamos como artífices, outros fazedores ou realizadores de audiovisuais.

Assim, o vídeo poético visou potencializar a produção de visualidades e a conexão com o mundo vivido, compreendendo que práticas e saberes evocados por imagens dão tons e traços diversos à paisagem

visual e mental e podem nos provocar a pensar, usar e fazer o nosso lugar. Assim, persistimos em ter no nosso horizonte como professores de artes visuais um campo de práticas sociais plurais, provocativas da experiência que pudesse diversificar imaginários visuais e sensoriais sobre o visto.

Alianças da ação educativa em artes visuais...

Destacar aprendizados com imagens foi o que nos mobilizou para essas ações educativas e feitura de ensaios visuais. A intenção era apreender e manejar a criação com a produção visual, especialmente vinculada à formação de professores. Delimitamos nossa atenção de um lado para as coisas vistas no âmbito cultural visual e de outro a possibilidade real de produzir outros modos visuais e imagéticos sobre o que percebemos e enxergamos. Problematizamos os efeitos da produção visual e procuramos desestabilizar as representações fixas e por vezes naturalizadas do ver para desenhar e redesenhar outras formas de ver, apreender e refletir acerca das visualidades e gerenciar outros posicionamentos sobre o visto.

Assim, desejamos abrir uma breve reflexão, sabendo que devido ao foco do tema não tem como aprofundar, mas registramos e expomos a necessidade de discussão e a convergência das imagens com o ensino de arte na atualidade. O que destacamos foram as experiências vivenciadas no campo de pesquisa e toda uma feitura de montagem do vídeo. Esse processo ganhou expressividade tanto para realizarmos pesquisa quanto para falarmos sobre os modos como enxergamos o mundo atravessado pela materialidade da arte.

Recorremos a essa reflexão, ponderando a interseção ente pesquisa e a produção estética visual, estimulando argumentos fundantes para o ensino das artes visuais na atualidade como espaço de geração de possibilidades de conhecimento, ampliando os sentidos, sobretudo assumindo que o olhar, o corpo e a mente fazem parte da experiência hu-

mana multissensorial. Esse debate se intensificou à medida que entendemos que o ensino das artes visuais não resulta de objetivos meramente reformistas, embora partam de princípios, conceitos e ideias revolucionárias. Para tanto, a inquietação de Eisner (2008) e que a entendemos como horizonte para outras conversas como possibilidade de educação, arte e pesquisa é: o que pode a educação aprender com as artes sobre a prática da educação?

A experiência de fazer o vídeo *Extre/Mar* contou com pessoas que nos acolheram com grande entusiasmo e nos motivou nos percursos e andanças pela comunidade, nos mostrando, indicando e orientando com suas histórias a dinâmica do lugar. Foram alunos, professores e gestores da Escola Municipal Sara Pires e a comunidade do Elesbão/AP que se tornaram companhia. Nas reuniões do EVPS/UNIFAP, sempre nos perguntávamos: como retribuímos tanto acolhimento? Foi aí que combinamos que a realização de um vídeo para registrar a nossa passagem por aquele lugar seria a melhor devolutiva¹⁵.

Aliado à compreensão de que o ensino de arte na atualidade tem se mostrado interessado pelos estudos visuais e da cultura visual, o vídeo tem como compromisso a produção visual imagética, imaginativa e criadora para outros enunciados sobre o visível. Esse é o suporte para acessar e remodelar saberes advindos das subjetividades e das experiências singulares do lugar. A intenção foi, portanto, provocar experiências sensoriais, estéticas e poéticas sobre modos como olhamos, vemos e entendemos o entorno social que circunda e faz parte da escola da beira do rio.

É importante reconhecer que esses novos posicionamentos teóricos e metodológicos de um ensino das artes visuais nas escolas do ensino básico e da formação de professores de artes visuais, além de sustentar e inspirar todas as etapas do percurso de pesquisa, também farão parte

¹⁵ Após conhecermos a comunidade, vimos que, para além da realização do vídeo, precisávamos discutir mais profundamente acerca de alguns acontecimentos que aos poucos foram nos chegando de maneira muito tímida.

do repertório dos envolvidos. Esses aspectos são fundantes para deslocamentos e descolamentos de percepções e paradigmas que organizam a concepção de pesquisa e produção estética na vida de futuros professores e na reconfiguração visual da própria universidade.

Assim, em meio à paisagem calma e misteriosa da Amazônia intentamos com ação educativa e, depois, a montagem do vídeo poético, provocar visibilidades e produzir visualidades não muito comuns daquele lugar. Isso quer dizer, elegemos para o vídeo poético uma reflexão densa envolvendo acontecimentos que há tempos impactam a vida e a existência dos moradores da comunidade do Elesbão/AP com a entrada de mineradoras em seus territórios.

O vídeo procurou evidenciar outras possibilidades imagéticas para contarmos a nosso modo aquele lugar que ainda muitos insistem em perceber como naturalmente intocável. Assim, podemos de algum modo recontar e também reconstruir em íntimas manifestações do que os sujeitos ordinários do lugar vivenciam, experienciam e sabem.

Procuramos pequenas narrativas, fragmentadas, descontínuas, por vezes invisibilidades para apresentar e evocar o não dito, o não visto e o não aparente, mas que ecoam nos sentidos e vozes de quem ali constrói sua existência, especialmente quando sinalizam e integram posicionamentos extremados e conscientes do que é saber viver ao grande mosaico da cultura, igualmente a poética da existência ou a visualização da existência.

Quem produz, recebe, consome, aprende, ensina, enfim, todos fazem parte de um cenário relacional, não somos isolados (BOURRIAUD, 2008). Mas atentar para a memória individual é contrariar a postura impositiva e generalizante de ter na memória coletiva sua expressividade de verdade e orientação social. O que isso quer dizer? Que a memória coletiva, oficial e racional sempre esteve em evidência, desconsiderando ou desfavorecendo a memória individual, sendo essa última subalternizada, desprivilegiada e costumeiramente desacreditada.

Nesse sentido, o vídeo *Extre/Mar* também leva em consideração as

falas, os olhares, a compreensão e as atividades individuais é de algum modo reivindicar a memória individual, uma narração biográfica (BORDIEAU, 1989) advinda de ações, reflexões situadas, as vozes e os desejos dos que ‘quase’ nunca são ouvidos. Posso ousar na afirmação de que essas considerações também vêm conectar ações de engajamento político, partilha e invenção da própria autonomia de existência.

Assim, esses sentidos enredados e empregados por uma poética e ética feminista têm expressão singularizada e peso substantivo no vídeo poético. Especialmente a compreensão de que escolhas, identificações e montagens são possibilidades para a criação de pontes, linhas de fuga, questionando sobremaneira os regimes de verdade universalizantes do que é vídeo documentário, imagens, educação e arte.

Nesse sentido, enxergamos alianças da ação educativa em artes visuais na orientação que instiga discussões sobre o ato de ver e ser visto. Penso que os estudos visuais apontam ponto nevrálgico para orientar os saberes no universo da formação de professores em artes. Essas orientações ganham novos contornos, antes subsidiado exclusivamente da importância do ato de ver pela linguagem visual, hoje outras correntes nos trazem ganhos para compreender e ampliar a compreensão da imagem como um dispositivo de produção de saberes dispostos pela construção do olhar com perspectivas mais subjetivas e contextuais na produção de visualidades outras e visibilidades.

Parece-me que, observando e produzindo imagens, podemos aprender e ensinar, podemos conhecer e compreender existências e dinâmicas culturais mais sofisticadamente sem procurar um vocábulo ou alfabéticos que nos remetam a certezas absolutas sobre o outro e sua dimensão metafísica de existência. É interessante irmos além do signo e de suas camadas discursivas.

Há uma múltipla riqueza nas imagens que se estende desde a memória coletiva e individual até as vivências singulares e dos acontecimentos locais e globais, não só como potentes testemunhos, mas como atuantes e interventores de imagens outras. Pesquisas apontam e identificam

que o uso da imagem a um só tempo como representação e como mediação da relação comunicativa é um traço relevante na contemporaneidade. Isso aciona a potencialidade para além da produção e publicização. Infelizmente, a escola ainda não lhe tem dado a devida atenção, muitas vezes limitando esse uso às ilustrações de livros e suporte para reforçar aprendizados.

Nesse sentido o ensino de artes visuais deseja despertar, superar o traço dominante e hegemônico de uma relação romântica baseada na forma e conteúdo das imagens. Relação por vezes purista, ingênua e quase inocente ao tratar a imagem. Essa nova vertente epistêmica dos estudos visuais e, que por ocasião temos estudado no EVPS/UNIFAP, orientou a produção do vídeo poético *Extre/Mar*.

Voltando a falar da produção do vídeo *Extre/Mar*, não enchamos de informações ou delírios visuais para prender o espectador, tais com espetacularizações e muitos efeitos. Esse foi o maior cuidado em todo o processo. O destaque está para a liberdade de compreensão ao ver a combinação, contrastes e alianças das imagens em cores, recortes ou texturas. E se deu a partir da apreensão das histórias do lugar, das pessoas, os sorrisos, os sentidos, as emoções de viver ali, naquele pedaço de rio...

A produção do vídeo documentário que realizamos pretendeu algo mais. Não queríamos contornar as imagens de satisfações e entendimentos já consolidados do que é ou pode ser a Amazônia e sim evocar sensações do que poderia também ser. Insistir nesses posicionamentos e combinar modos de fazer vídeo. Ou seja, o que apresentamos, mostramos ou traduzimos em imagens da comunidade do Elesbão são histórias contadas pelas bases, narrativas daqueles que pouco são ouvidos, mas que através da ação educativa e das produções estéticas, tais como o vídeo, podemos redimensionar nosso alcance como professores de artes na atuação política, ética e poética de existir no espaço educativo.

Conclusão

Convidamos a assistir o vídeo *Extre/Mar* para além dessa escrita, pois, como já dito, são tantas versões que podemos editar os mundos a partir das nossas percepções. Queremos perguntar de forma simples, como nós, você pensa e percebe a Amazônia? E ainda, após ler e ter contato com essas reflexões, como se situa nessa história? Assim, lhes convidamos a assistir o vídeo poético *Extre/Mar*.

A feitura do vídeo e os posicionamentos técnico, estético e poético, descritos nessas linhas, inicialmente vêm mostrar caminhos epistêmicos, acadêmicos, educacionais, estéticos, éticos e políticos das escolhas de pensar e realizar montagens com imagens para pensarmos outras formas de fabricar ideias, mundos, falas e comportamentos. O argumento de modo geral foi fazer um mergulho para ampliar as reflexões e perspectivas de como vemos o mundo e como o apreendemos pelas imagens.

Assim, os estudos visuais orientaram a feitura de uma narrativa através de um vídeo poético que considerou tanto a compreensão de como fazer e montar um vídeo quanto compreender a produção imagética, visual e também, não menos importante, abrir diálogos potentes para impulsionar e encorajar alunos e professores a pensar, refletir e produzir suas próprias imagens.

Elaborar um vídeo com traços poéticos foi opção de formação acadêmica de pesquisa. A organização e sistematização do processo em ideias, sensações e posicionamentos reflexivos e críticos com imagens, especialmente vinculadas a como e o que aprendemos com uma comunidade que vive à beira do rio Amazonas, desmontou todo um pensamento concebido do que é viver na Amazônia.

Enxergar singularidades, intensificar particularidades, compreender os esforços de existências dos indivíduos em meio a tantos obstáculos e dos diferentes modos de perceber e viver na Amazônia foram as nuances que atentamos constantemente e empregamos em visualidades

outras para se enxergar esse lugar.

No vídeo não representamos a paisagem exuberante da Amazônia em plano aberto, para nós esse ângulo confere à cena sentido de expansão em que o humano deixa de existir, de ser visto, por vezes ele é simplesmente ignorado, sendo ele próprio apenas mais um elemento somado ao tempo e espaço que se homogeneiza no grande verde cobinado por grandes empreendimentos do capital. É preciso capturar o pequeno, as mãos, os detalhes, o olhar, os sentidos, a voz...

Referências

AGUIRRE, I. Reflexividade e desafios na pesquisa com jovens produtores de cultura visual. In: MARTINS, R.: TOURINHO, I. (Orgs.). **Processo & práticas de pesquisa em cultura visual & educação**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013, 291-320pp.

ARAUJO Marlson Assis de. **A ecologia flusseriana da Comunicação: ideias e conceitos chave**. Intercom – RBCC São Paulo, v.35, n.2, p. 373-396, jul./dez. 2012.

BILL Nichols. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético)

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. 2ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2008.

CAMPOS, Ricardo. Imagem e Tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios. In: MARTINS, R.: TOURINHO, I. (org.) **Processo & práticas de pesquisa em cultura visual & educação**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013, 21-48pp..

CASARA, Marques. **Mineração predatória na Amazônia brasileira. Cinco décadas de irresponsabilidade social e ambiental no estado do Amapá**. 2003. Disponível em: <http://www.observatoriosocial.org.br/sites/default/files/09-01-2003_05-mineracao_predatoria_na_amazonia_brasileira-amapa.pdf> Acesso em: 20 jun 2020

COSTA, Silvia Carla Marques. **Entre percursos, lugares e fronteiras do Amapá, rumo à terra prometida.** DOI: 10.18468/pracs.2016v9n2.p73-88. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs> Acesso em: 10 jul 2020.

COELHO, Teixeira. **A Cultura e seu Contrário:** cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/001054.pdf Acesso em: 20 jan 2015

EISNER, E. Elliot. O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação. Stanford University, Estados Unidos. **Currículo sem Fronteiras**, v. 8, n. 2, pp.5-17, Jul/Dez 2008.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia:** aproximações e distinções. *Galáxia*. No. 4. 2002. Disponível em: <http://200.144.145.24/galaxia/article/viewFile/1289/787> Acesso em: 10 jun 2020.

MIRZOOEFF, N. **An introduction to visual culture.** London: Routledge, 1999.

RAGO, Margareth. **Anarquismo e feminismo no Brasil:** audácia de sonhar. Memória e subjetividade em Luce Fabbrí. 2ª ed. Aum. e rev.. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 2007.

PESAVENTO, Sandra J. A Cidade Maldita. IN: SOUZA, Célia F. de, PESAVENTO, Sandra J. (Org.) **Imagens Urbanas:** os diversos olhares na formação do imaginário urbano. Porto Alegre: Ed. Universitária/ UFRGS, 1997, 12-36 pp.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero.** Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002, 15-34pp.

7

RECUSA À AUTORIDADE: VISUALIDADE E CONTRAVISUALIDADE NA FORMAÇÃO ANARCOPUNK

Mauricio Remígio ¹

Neste texto discuto as vivências dos indivíduos no movimento anarcopunk como um processo de formação. Destaco os saberes envolvidos nesse processo como aprendizagens enredadas na diversão, na crítica e na coletividade, sem líderes e sem mestres. Trato de práticas de formação dos indivíduos anarcopunks conduzidas por princípios de coletividade e de sabotagens às relações autoritárias em sua diversidade/multiplicidade de redes contínuas e lugares de aprendizagens.

Como grupos/indivíduos ativos, produtores de uma organização cujas atividades são coerentes com uma forma de perceber o mundo e vivenciá-lo, os anarcopunks contestam as normas, os valores dominantes da sociedade capitalista e, sobretudo, efetivam uma crítica ao Estado, propagam a sua negação. Os anarcopunks não se organizam exclusivamente em torno das condições de idade, gênero, sexualidade, classe, raça. Indivíduos diversos, desde os que iniciam aos mais antigos atuam juntos, então, tais condições não têm relevância, são fronteiras fluídas. Assim, o compromisso, orientado pela ética da existência anarcopunk, que cada um dedica na sua atuação é o que os aproxima e os afasta. Atuação que muitas vezes caracteriza profundas mudanças nos

¹ Doutorando em Educação em Artes Visuais (UnB 2017), Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais (2012). Atualmente é professor no curso de licenciatura em artes visuais da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino de arte, educação da cultura visual e cotidiano.

indivíduos, os quais dedicam suas vidas às vivências anarcopunks por meio de uma trajetória persistente que cultiva valores voltados para igualdade, solidariedade e não hierarquização. Valores os quais contrastam com o modo de vida dominante na sociedade capitalista. São trajetórias que, filiadas a práticas, vivências e referências libertárias, se constituem como sentidos que norteiam a existência desses indivíduos enquanto atores culturais para toda a vida.

Apresento as considerações sobre a formação de visões de mundo proporcionadas por meio das práticas sociais realizadas pelos anarcopunks, seja individual ou em grupos. Daí a busca pela compreensão das visualidades como um processo social, no qual o conhecimento construído informa e articula a visão com uma conotação política. Nesse sentido, as contravisualidades reivindicam uma autonomia em relação à autoridade, recusando a segregação.

Uma formação anarcopunk

Foi esse aspecto formador do movimento anarcopunk que especialmente chamou a minha atenção nos relatos de alguns entrevistados no documentário *Relatos de uma cena anarcopunk* (CÉSAR & DANILO, 2008),² uma vez que sintetizam uma postura diante do mundo aprendida no movimento. Da mesma forma, o livro *Os velhos tempos* (S/D) de Wilezado Ruas³ me chama atenção pelo modo peculiar de narrar sua atuação e aprendizagens no movimento anarcopunk. O vídeo documentário *Relatos de uma cena anarcopunk*, apresentado como trabalho de conclusão de curso de jornalismo, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, conta o surgimento da cultura anarcopunk na cidade de Natal – RN. *Os velhos tempos* é um livro escrito por um anarcopunk, o qual conta o início do movimento punk de Fortaleza – CE nos anos de

² Utilizo no texto os nomes dos anarcopunks conforme citados no documentário. Esses são os nomes utilizados pelos próprios anarcopunks no dia a dia.

³ Assinatura utilizada no livro. No meio anarcopunk é conhecido como Lezado.

1980 e o surgimento do anarcopunk na década de 1990.

No documentário *Relato de uma cena anarcopunk* (CÉSAR & DANILLO, 2008), os entrevistados narram o surgimento da cena punk em Natal – RN, a proliferação de bandas, zines, manifestações, produções de eventos e a movimentação que iniciou-se em meados de 1980, assim como a aproximação do movimento punk com as ideias anarquistas que influenciou a construção de grupos organizados, sem líderes. Além destas questões, alguns entrevistados deixam transparecer o vínculo afetivo e a paixão com que vivenciaram, ou ainda vivenciam, a cena anarcopunk em Natal – RN. Por conseguinte, revelam o caráter formador dessas vivências ao relatarem suas aprendizagens nesse lugar e o reconhecimento do impacto que essas experiências tiveram em suas vidas.

Entre os depoimentos, Sopa de Osso, punk desde o início do movimento em meados dos anos de 1980, narra que, como jovem inconformado, sua experiência no movimento anarcopunk estava relacionada com as aprendizagens nas existências do cotidiano das periferias por meio de uma revolução permanente. Jomack manifesta sua participação no movimento como algo intenso que lhe aconteceu, tanto no que diz respeito às vivências individuais como nas questões relacionadas à coletividade. Rômulo se refere ao movimento anarcopunk como uma escola punk, “como uma escola de vida”. “Comecei a sentir a vida, mesmo, a partir daí”, declara Rômulo. Relata que, depois do envolvimento com o movimento anarcopunk, passou a perceber e desconfiar dos discursos de dominação das religiões/igrejas e dos discursos gerados pelo Estado, de exploração e opressão. Rômulo vibra ao contar que as vivências no movimento anarcopunk lhe ensinaram a desconfiar das imagens e padrões de beleza gerados pela mídia. Vivências que foram responsáveis por abrir seus olhos para esse tipo de relação produzida na sociedade, deixa claro. Renato Maia viu o movimento nascer em Natal – RN e, ainda atuante, narra que construiu sua vida dentro do movimento. Desde os dezesseis anos vivencia a cultura anarcopunk.

Renato reconhece que muitas das suas aprendizagens, no decorrer de sua vida, aconteceram no movimento. Entre essas aprendizagens, menciona que aprendeu a ser mais solidário, a perceber a importância do respeito às diferenças, ao convívio com o outro, assim como a buscar a autonomia por meio do faça-você-mesmo. “O punk dá essa possibilidade a você”, destaca Renato. Ilton Fonseca, em sua fala, deixa claro que aprendeu sobre a sociedade durante o período que atuou no movimento anarcopunk. Entende que teve uma formação “humanística que é essencial para qualquer pessoa”. Por fim, entre os entrevistados que, de alguma maneira, reconhecem o movimento anarcopunk como um lugar de formação/aprendizagem, Jean Leite, um dos primeiros punks da cidade, manifesta a importância das suas vivências no movimento quando relata que o fato de ter sido anarcopunk foi “muito especial” e que isso só “agregou valor à minha pessoa”.

Além dos relatos acima, percebo em todo o documentário que, nas experiências desses anarcopunks e ex-anarcopunks, transparece uma força comprometida com ideais focados no questionamento aos valores dominantes. São experiências de práticas sociais que impulsionam uma formação na qual as relações não hierárquicas e o respeito às diferenças no dia a dia se tornam um exercício constante.

Esses aspectos também podem ser encontrados no livro *Velhos tempos* (S/D), de Wilezado Ruas,⁴ ao contar a história do movimento anarcopunk de Fortaleza – CE a partir dos sentidos e significados que atribui à sua experiência nesse movimento. O livro é organizado com imagens e desenhos que dialogam com o texto, assim como se faz nos fanzines a partir de recortes e colagens reproduzidos em xerox. Lezado estudou até o ensino fundamental e, na época em que escreveu o livro, cursava o telecurso para diminuir suas dificuldades com a gramática. “Não existe escritor mais ruim em gramática do que eu”, esclarece no seu texto iniciado em um caderno escolar e concluído numa máquina de escrever emprestada por um amigo punk.

⁴ Conhecido no movimento anarcopunk por Lezado.



Imagem 1 – Capa do livro de Lezado

Fonte: Arquivo Pessoal

Os relatos de Lezado exalam a sua paixão pelo movimento punk. Com intensidade, fala de suas vivências no movimento desde a sua aproximação, atraído pelo punk rock, até a descoberta de que o movimento vai além da expressão musical. A música, de acordo com o entendimento de Lezado, funcionava para soltar a ansiedade provocada pelos desejos de um mundo melhor. O livro traz informações sobre o surgimento das primeiras bandas, dos seus integrantes, da formação de coletivos, dos eventos e manifestações realizadas e dos fanzines editados na época. De acordo com Lezado, movidos pelo sentimento de contestação, os punks nesse período discutiam, na diversidade de suas produções, temas que abordavam “os sofrimentos de cada dia, exploração, discriminação, de consciência punk, de algo que fizesse sentido para uma construção social” (RUAS, s/d, p. 47).

As vivências de Lezado no início do movimento em Fortaleza – CE se deram no entorno do “estúdio da gente”, espaço construído coletivamente pelos punks, um lugar onde acontecia a convivência entre os punks de diferentes localidades, idades, gênero e sexualidade para a realização de troca de materiais, além dos ensaios das bandas. Lezado relata que o estúdio virava o lar dos punks, vindos dos mais diversos e

distantes bairros de Fortaleza, e se tornava um lugar de aprendizagens nos finais de semana. Foi a partir do convívio nesse espaço de troca, de circulação de livros, fanzines, discos e fitas cassete que as discussões se voltaram para as ideias anarquistas. Em decorrência dessa aproximação com o anarquismo veio a necessidade de uma organização do movimento.

De acordo com Lezado, a leitura, a troca de informações com punks de outros estados, as vivências na periferia, a coletividade fundada na solidariedade e o surgimento de novos punks também foram fatores que contribuíram para que esses punks, portadores de outra visão da realidade, se aproximassem das ideias anarquistas e assim propiciasse o surgimento do anarcopunk em Fortaleza – CE. As cabeças dos meninos vibravam quando se falava em anarquia, descreve o autor punk.

Com a formação dos grupos anarcopunks, Lezado relata que se passou a cobrar dos indivíduos a coerência entre teoria e prática. A cobrança acontece de modo que os sentimentos anarcopunks, a ação mútua, igualdade e diversidade de pensamentos pudessem caminhar juntos.

Lezado revela o movimento punk como um ambiente de formação constituído por pessoas que assumiam uma postura e morriam com sua bandeira erguida. Descreve como um lugar onde as vivências tiveram influência efetiva na sua percepção de mundo: “isso nos soou forte e acabou nos dando consciência de classe” (RUAS, s/d, p. 89).

No livro fica explícito o aspecto formador do movimento punk na vida de Lezado. Em suas palavras, o escritor punk destaca que o se tornar punk é resultado de um processo intenso, vital, do qual também faz parte suas contradições. Como exemplo de contradições, cita as atitudes de “porra louca”⁵ como parte da formação de uma consciência punk, uma vez que não se “começa a ser punk da noite para o dia e também não deixa de ser, existe um processo” (RUAS, s/d, p. 90).

Com longo tempo de atuação no movimento atravessado por per-

⁵ Atitudes irresponsáveis de incoerência com os ideais punks.

curtos violentos e ásperos e o enfrentamento de preconceitos, Lezado fala de uma base punk que o impulsiona, a cada dia, a encontrar sentido para lutar contra os obstáculos que o impedem de viver. Nesse sentido, enfatiza que as vivências no movimento lhe aconteceram intensamente e, por isso, o espírito e o vigor punk o desafiam a não envelhecer e a manter a chama dentro de si, uma vez que tudo o que almejou no movimento se mantêm, “ao menos um pouquinho”, no seu coração, no seu caráter e na sua dignidade.

Em contraste com o punk dos anos de 1980, cuja origem social era na periferia das cidades, no livro de Lezado se percebe a adesão de jovens universitários de classe média a partir do início dos anos de 1990, período de ascensão do movimento anarcopunk. É importante destacar que o anarcopunk⁶ aflora no Brasil a partir de meados dos anos de 1980, no entanto o movimento punk já se manifestava desde meados da década de 1970.

O movimento punk, antes da articulação política do anarcopunk, é conhecido a partir de autores como Bivar (2001) e Essinger (1999), pela música punk rock ou mesmo como um movimento musical. Os autores têm como base a constituição de bandas, a produção de suas próprias músicas, distribuidoras, o visual e a criação de fanzines, motivados pelo etos do faça-você-mesmo.

Em pesquisa realizada no início dos anos 1980, Caiafa (1985) apresenta particularidades dos punks ao buscar compreender as práticas e significações que imprimem especificidade ao grupo de punks oriundo das periferias. Considera os aspectos culturais como a dança (pogo), a música, o modo de vestir e a gestualidade como elementos constituintes do grupo. Destaca esses aspectos como uma estética extravagante, dura, agressiva, sóbria e sucinta, produzida sem divisas entre produtores e receptores. Aspectos os quais compõem uma cultura capaz de se fazer e refazer-se como tentativas de escapar das capturas realizadas

⁶ Autores punks e não punks, ao se referirem ao punk anarquista, utilizam de formas variadas o termo. Alguns escrevem junto sem hífen e outros com hífen. Aqui sempre que me referir ao punk anarquista adotarei o termo anarcopunk, sem hífen.

pela mídia e pela moda.

De acordo com Caiafa (1985), o visual composto pelo jaco (jaqueta), por braceletes, cintos, cabelos espetados, botons, coturnos e correntes tem a elegância da justa medida e expressa um tipo de agressividade seca que dispensa o aparato da maquiagem e truques de cenografia. O visual punk, na percepção da autora, não pode ser considerado uma fantasia, acontece por similitude, não trabalha com a cópia e o modelo, propicia o surgimento de uma imagem que desconstrói a figura humana e faz circular o simulacro⁷.

A música produzida pelos punks do início dos anos de 1980 é compreendida como uma música ágil que traduz as experiências do cotidiano dos punks nas ruas. Em contraste com o estrelismo no rock, é uma expressão que reaviva uma atitude revolucionária, a qual os processos de comercialização anularam no rock da época (CAIAFA, 1985; ABRAMO, 1994; SOUSA, 2002).

Caiafa (1985) descreve como uma antimúsica que produz um som atritante para uma plateia que vai lutar por meio de uma antidança. É uma antimúsica que não quer agradar, não é para se curtir, mas para instigar o grupo à ação. Além disso, a música não está relacionada ao trabalho fastidioso, é algo que se pode realizar a qualquer momento, o que se preza é a intensidade.

Ainda é possível perceber, nos relatos da autora, que a experiência de tocar em bandas punks não depende de nenhum virtuosismo ou conhecimento anterior que ateste a competência. Pelo tipo de som que os punks fazem e pela atuação provocadora das bandas, não se tem

⁷ Caiafa (1985, p. 86) cita Braudillard (1979) para situar o conceito de simulacro como ritualidade, ou seja, como um sistema amplo que abrange as sociedades, os animais, os vivos e os mortos e mesmo os movimentos recorrentes da natureza, os processos sísmicos, as inundações. Ritualizar é realizar uma certa operação com os signos que se apoiam numa simulação sistemática, trabalho estético de produção de simulacros (não a “natureza” e sua lei, mas as aparências e suas regras, seu ciclo). Ritualidade é então entendida como um trabalho com os signos que é sempre da ordem do artifício, tarefa na qual se engaja, o que sugere uma ideia de munir-se de certos apetrechos para uma atividade complexa.

nenhuma ambição de se conquistar a plateia. A plateia em si não oferece atenção nem se preocupa em destinar aplausos, circula o tempo todo durante a apresentação das bandas. A forma de participar da plateia não é a escuta atenta e a homenagem; de forma ativa, produzem o show com as bandas, cantam, sobem no palco, pedem música e, sobretudo, se apresentam enquanto plateia. Assim, a diferença entre plateia e palco é quase inexistente e nessa dinâmica os punks dançam e se empurram em círculo, como uma dança-luta sem nenhum movimento ameno, o que chamam de pogo.

A questão dos fanzines entre os punks é destacada por Caiafa (1985) como publicações que não se preocupam apenas em anunciar bandas. O fanzine é um veículo que noticia sobre pessoas do grupo, sobre a realização de protestos, é onde se expressam opiniões e posicionamentos. Os fanzines circulam no grupo por meio de trocas com pessoas de outros bairros, cidades, regiões e países.

Os punks têm autonomia para criar seus próprios fanzines sem precisar de autorizações prévias e de reivindicar representatividade. Isso não impede que o fanzine editado seja considerado expressão do movimento. A criação e circulação dos fanzines também funcionam como um testemunho de que o indivíduo ou grupo se mantém ativo.

É notório, na narrativa de Caiafa (1985), apesar de não ser o foco de sua discussão, que a formação dos indivíduos punks é iniciada pela atração que a música (som) exerce em cada um deles. A partir dessa aproximação inicial provocada por meio da atração pela música “cada vez mais o corpo é trabalhado, preparado, transtornado” (CAIAFA, 1985, p. 86). A autora observa que, quando alguém inicia no movimento punk, se assiste a “uma invasão progressiva” dos adornos, tais como, moicanos, tatuagens, assim como a perfuração do corpo para inserção de objetos. Percebe que a cada point⁸ os punks iniciantes aparecem com progressivas modificações no visual “na medida em que vai co-

⁸ Local onde os punks se reúnem semanalmente geralmente em praças e espaços públicos.

nhecendo o som, o grupo, procurando se ligar” (CAIAFA, 1985, p. 85).

Abramo (1994) estuda o punk em suas peculiaridades como um fenômeno que se desenvolve no lazer e na criação cultural como estilo espetacular manifestado por meio da exposição social, a qual produz crítica no espaço público. Situa o movimento como a primeira coletividade juvenil nacional que teve origem a partir de elementos determinados pelas classes trabalhadoras, não como resultado de um fenômeno de modismo.

A autora define a estética punk como uma estética fundada na aplicação de materiais rudimentares, desvalorizados, oriundos do lixo urbano e industrial. Constituídos de atitudes de rejeição a aparatos grandiosos e de conhecimentos hegemônicos acumulados, os punks manifestam esse sentimento nas suas produções estéticas.

Os punks são descritos por Abramo (1994) como grupos que se utilizam da miséria e aspereza como elementos básicos de criação. Fazem uso da dissonância e da estranheza para causar choque e romper com os parâmetros de beleza e com o virtuosismo. A valorização do caos e da cacofonia de referências e signos é interpretada pela autora como uma intenção de gerar confusão e provocar intervenções incômodas na ordem. Tais intervenções acontecem por meio de um “aparecimento, que se apresenta como uma alternativa de diversão e também como uma denúncia, uma fala colérica um ‘grito suburbano’” (ABRAMO, 1994, p. 105).

De acordo com Abramo (1994), os punks investem de forma escancarada sobre a imagem de si próprio, não tentam disfarçar sua condição, ao contrário, querem torná-la visível por meio da acentuação como produção de denúncia. A percepção negativa cristalizada na sociedade a respeito dos jovens pobres é tornada explícita por meio de um ideal estético. Nesse sentido, o que é considerado feio pelo olhar dominante passa a ser a base para a beleza do punk. A indignação passa a ser apropriada como matéria de criação.

Como protesto que emerge com a intenção de causar choque e perturbar a ordem, os punks do início dos anos de 1980 têm identificação com movimentos e sujeitos que também se posicionam externamente às institucionalidades vigentes e que atuam em favor da transformação da ordem social. Nesse período de começo do movimento punk no Brasil, é possível perceber no texto de Caiafa (1985, p.82) que os punks faziam referência ao anarquismo, no entanto não exercitavam “qualquer preceito dessa posição”.

Como comunidades subversivas (SOUSA, 2002), os punks não se deixam desvirtuar pela moda e, assentados nessa postura, buscam novas referências de vida para a formação de uma consciência social a qual responda com recusa as formas de viver no presente. Tal posicionamento, assim como a identificação com movimentos e sujeitos que se posicionam fora das institucionalidades em favor da transformação da ordem social talvez tenha funcionado como uma abertura para a aproximação dos punks com o anarquismo.

Em meados dos anos de 1980, a aproximação dos punks com anarquistas possibilitou, posteriormente, o surgimento do anarcopunk no Brasil. Essa aproximação teve como consequência a organização política do movimento.

O movimento anarcopunk

Sousa (2002) discute as conjunturas que favorecem a proeminência do punk no Brasil e no mundo, de modo que busca compreender os rearranjos identitários dos punks como uma “mutação ideológica”, a qual resulta em um processo que abandona certas estratégias e valores estabelecidos na primazia do movimento no sentido de uma readaptação para outra realidade.

Nesse sentido, o autor, ao referir-se às mutações ideológicas no movimento punk de São Paulo – SP, relata que estas tiveram um efeito mais imediato no período de 1984 a 1994, momentos em que aconte-

ceu a fragmentação do movimento punk. Tal fragmentação possibilitou, então, o aparecimento de vários grupos com posturas ideológicas diferenciadas. Assim, alguns grupos passaram a assumir um discurso de indiferença política, atribuindo-a ao estado de miséria do presente. Entretanto, outros grupos procuraram aprofundar a elaboração de suas intervenções políticas na vida cotidiana. Esses últimos são os que se aproximaram das ideias anarquistas e procuram retirar de lá a sustentação para suas ações punks.

As transformações ocorridas são apontadas por Sousa (2002) como uma reação dos punks para escaparem das capturas dos signos mais representativos da cultura punk pelo universo da moda e das mídias como mais uma mercadoria de consumo. Como parte da reação dos anarcopunks às capturas e generalização da cultura punk, a música passa a ser um dos principais veículos de divulgação das ideias de uma sociedade não hierarquizada, sem representações de poder e status do mundo capitalista. Os anarcopunks organizam produções sonoras independentes, muitas vezes por meio de coletâneas com bandas de vários estados, regiões e países, desprendidos da intenção do lucro. A distribuição das produções acontece por meio de selos organizados pelos próprios anarcopunks.

Os fanzines são apontados por Sousa (2002) como um dos principais responsáveis pela formação de uma cultura punk e, no decorrer dos anos de 1980 e 1990, assumem papel fundamental nas transformações do movimento punk. Nascidos pela necessidade de tornar público tudo o que a grande imprensa despreza, os fanzines, juntamente com a música, assumem um papel crucial na comunicação e informação entre os grupos. Provenientes de uma nova ética, os fanzines anarcopunks influenciam comportamentos voltados para questões políticas manifestados por preocupações sociais, ambientais, vegetarianismo, feminismo, sexualidade etc.

Também é atribuição dos fanzines divulgar as rotas de coletivos e da cena anarcopunk de um modo geral. Dessa maneira, como veículos de

comunicação diversificados e abertos, por sua facilidade de circulação entre os mais diversos grupos e regiões, contribuíram intensamente para ampliar o debate e a reflexão entre os anarcopunks, assumindo o status de formador.

Sousa (2002) identifica que, sendo esse um movimento que enfrenta dificuldades relacionadas ao pertencimento de classe, não possuía sede própria para reuniões. No entanto, as dificuldades não os impediam de articular a organização do movimento nem os encontros, que ocorriam em praças públicas, parques e cooperativas de trabalhadores e desempregados.

A ação e a dinâmica de organização dos anarcopunks, ancorada em princípios anarquistas, mantêm-se atentas à não hierarquização das relações e criam um ambiente de formação onde se problematiza questões sociais. Ambiente relevante por introduzir questionamentos relacionadas às causas das minorias com as quais os anarcopunks encontram-se intimamente implicados.

No jornal *Iconoclasta*, editado trimestralmente pelo coletivo de resistência anarcopunk de São Paulo, número quatorze do ano de 1997, nota-se que é editado mesmo com a escassez de recursos financeiros. O jornal expõe em seu editorial que está aberto à publicação dos mais diversos tipos de informações, com exceção de textos reacionários, fascistas e autoritários.



Imagem 2 – Jornal iconoclasta

Fonte: Arquivo Pessoal

Os pontos destacados por Sousa (2002) podem ser verificados no jornal *Iconoclasta* número quatorze (1997), onde se observa que os anarcopunks e adeptos da causa libertária atuam na formação de grupos de afinidade por meio de organizações específicas, sejam coletivos de ação, bandas musicais, grupos de teatro, cooperativas de trabalho. A finalidade destes grupos consiste em desenvolver temas políticos culturais sem se instalar num gueto, mas se inserindo em agrupamentos sociais que demonstram receptividade.

No jornal são divulgadas atividades realizadas por esses grupos em São Paulo, em outros estados do Brasil e no mundo. Percebe-se nos informes a diversidade de coletivos organizados e voltados para ações específicas, como: coletivos que atuam na imprensa anarcopunk, grupos de estudos, coletivos focados nas questões contra o racismo, coletivos que se concentram nas discussões sobre os direitos dos animais e meio ambiente, coletivos antimilitaristas, coletivos anarcofeministas, grupos de combate à homofobia, cooperativas de trabalho, bandas anarcopunks, grupos de capoeira, produtoras e distribuidoras. Todos organizados a partir de iniciativas autogestionárias.

A construção e as atividades desses grupos são destacadas pelo jornal como de suma importância na formação individual e coletiva, uma

vez que demandam uma mudança de comportamento de cada indivíduo. As ações e vivências dos grupos são compreendidas por eles como expressões contra culturais que contrastam com uma cultura massificada e consumista de dominação cultural. Dominação que, alinhada a modelos uniformes e harmônicos com o mercantilismo cultural, mantém os interesses no lucro.

As mudanças de comportamento estão relacionadas ao entendimento de se construir relações sem hierarquias ou líderes. Instigam a busca pelo desejo de viver uma vida satisfatória seguindo seus interesses, cumprindo suas necessidades, distantes dos modelos sacrificantes de vidas dedicadas ao trabalho sem relação com o que se deseja ou necessita. O desejo de construir outras relações sem autoridade se apresenta como uma perspectiva de ampliar as relações por meio da solidariedade.

A edição quatorze do jornal anarcopunk de 1997, além da divulgação de ações e de grupos, apresenta publicações – todas acompanhadas de imagens em preto e branco – de poesias e matérias que abordam temas que envolvem o machismo, luta antifascista, anticapitalismo, questões indígenas, anarcossindicalismo e anarquismo na América Latina. Todos os artigos publicados não são atribuídos a uma autoria.

Como um dos grupos que faz parte das comunidades urbanas empenhadas em criar lugares de convivências em São Paulo – SP, o grupo Goulai Polé, com propósitos radicais de mudanças nos modos de ver e agir, experimentam o convívio em comunidade. Formada por anarcopunks, membros da Goulai Polé escreveram um texto (POLÉ, 1999) no qual posicionam a atuação dos anarcopunks ancoradas em propostas de transformação social. Baseados no anarquismo, de acordo com o relato dos membros da comunidade, anarcopunks organizam-se com preocupações relacionadas à estruturação dos grupos em relação ao embasamento teórico, à efetividade prática dos trabalhos e ao desenvolvimento de atividades políticas com outros grupos e organizações sociais.

Oliveira (2008) discute questões que tornam visível a dinâmica do processo de formação nas coletividades experienciadas no movimento anarcopunk. Fundamentado no princípio de autonomia, evidencia a força da educação anarquista na formação e transformação dos participantes de coletivos anarcopunks.

O autor descreve o processo de formação dos anarcopunks como situado no âmbito de práticas e pensamentos antiburguesia exercidos nas ruas como uma contracultura radicalmente anticapitalista e antiEstado. Ancorados em princípios como: anticonvencionalismo, androgenia, reciclagem, anticonsumismo e no resgate de elementos estéticos dos grupos humanos oprimidos. Além disso, apresenta a luta anarcopunk posta contra as várias dominações configuradas na sociedade ao manifestarem seus posicionamentos anti-homofobia/machismo, antirracismo, antixenofobia, antimilitarismo, pela dignidade dos animais e a preservação do planeta.

Oliveira (2008) verifica nos grupos anarcopunks o exercício constante de debates informais sobre questões do cotidiano a partir do enfoque anarquista e de leituras espontâneas de autores dessa corrente de pensamento. Os anarcopunks, em suas leituras, buscam ao máximo possível construir suas próprias interpretações ao debater temas como exploração e opressão.

Desse modo, negam a autoria quando propõem deixar os autores mortos. Com um caráter mais propositivo, de acordo com Oliveira (2008), a partir da adoção clara do ideal anarquista, o anarcopunk pratica de modo espontâneo e informal pedagogias de formação de seus integrantes. O autor situa essas práticas de formação no campo das pedagogias libertárias.

Anarquismo e pedagogia libertária

Para se entender a real dimensão das pedagogias libertárias, de acordo com Gallo (2007), é necessário que se compreenda a filosofia políti-

ca do anarquismo, pois este é constituído por uma atitude de negação de toda e qualquer autoridade, assim como pela afirmação da liberdade.

O anarquismo, esclarece Gallo (2007), é um princípio gerador, uma atitude que assume as mais diferentes características particulares de acordo com as condições sociais e históricas às quais é submetido. Atitude esta formada por quatro princípios básicos de teoria e ação: autonomia individual, autogestão social, internacionalismo e ação direta.

A autonomia individual está relacionada à ideia de indivíduos como constituintes de uma sociedade. Por isso, a ação anarquista é essencialmente social, uma vez que baseada em cada um dos indivíduos que compõem a sociedade, é voltada para cada um deles.

Em decorrência do princípio de liberdade individual o anarquismo é contrário a qualquer poder institucionalizado. É contra qualquer autoridade, hierarquização e qualquer forma de associação, assim constituída. Para o anarquismo a gestão da sociedade deve ser resultado desse entendimento, ou seja, deve ser direta, via autogestão, em contraste com a democracia representativa, onde se escolhe representantes por meio de eleições para agir em nome da população. No anarquismo se propõe que cada indivíduo participe ativamente das decisões políticas da comunidade.

Quanto ao internacionalismo, para os anarquistas é imprescindível que toda luta política pela emancipação dos trabalhadores oprimidos/explorados e pela construção de uma sociedade sem privilégios não seja restrita a algumas unidades geopolíticas. A compreensão anarquista concebe o internacionalismo como uma luta destinada a transformação social, a qual só faz sentido se globalizada.

A ação direta é a tática de luta anarquista relacionada principalmente às atividades de propaganda e educação. São ações que têm como objetivo tornar visível às massas as contradições sociais a que estamos submetidos, de modo que instigue a consciência e o desejo de transformação em cada um dos indivíduos.

Ademais, Gallo (2007) esclarece que o anarquismo pode ser com-

preendido como um paradigma de análise político-social que assume diferentes formas e facetas de interpretação da realidade. Estas interpretações desencadeiam ações de acordo com contextos específicos e condições em que acontecem, como no caso específico dos anarcopunks.

Na análise de Gallo (2007) pode-se constatar que os anarquistas sempre deram importância à questão da educação quando tratam do problema de transformação social. A educação é vista pelos anarquistas não apenas pela via formal oferecida pelas escolas, mas principalmente pelas vias informais que acontecem no conjunto social por meio da ação cultural.

Ao assumirem o caráter político da educação, Gallo (2007) relata que a atuação e os esforços anarquistas de transformação principiam com uma crítica à educação tradicional oferecida pelo capitalismo, seja no seu aparato estatal de educação ou nas instituições privadas. Tal posicionamento emerge do desejo de colocar a educação além do serviço de manutenção de uma ordem social.

No campo das pedagogias libertárias existem duas vertentes de compreensão e de ação diferenciadas. Uma vertente entende que a educação deve ser feita através da liberdade e outra que considera que a educação deve ser feita para a liberdade. Dito de outra maneira, uma vertente compreende a liberdade como meio, a outra como fim.

De acordo com Gallo (2007), as duas vertentes partem do ponto de vista que não existe uma educação neutra, “posto que toda educação fundamenta-se numa concepção de sociedade, trata-se de definir de qual homem de qual sociedade estamos falando” (p. 25). Assim, a pedagogia libertária, como uma educação que se constitui contra o Estado, reconhece que a única forma de educar para a transformação é se dar fora deste, de modo que possa “criar um indivíduo desviado para os padrões sociais capitalistas” (GALLO, 2007, p. 25).

De um modo geral, percebe-se, a partir da leitura de Gallo (2007), que a proposta anarquista admite que só a própria sociedade é capaz de

organizar sua educação, sem interferência do Estado. Fundamentado no conceito de uma educação integral, o ensino a partir dessa concepção será resultado dos interesses e desejos da sociedade. O conceito de educação integral, portanto, contempla a concepção da pessoa como resultado de uma multiplicidade de fontes que se articulam na formação humana e na igualdade entre os indivíduos no direito de desenvolverem suas potencialidades.

Dessa maneira, o conceito de homem que fundamenta a educação libertária de educação assume uma posição política que questiona as desigualdades sociais e os privilégios, ao mesmo tempo que considera que todos podem desenvolver-se plenamente. Nesse sentido, a educação libertária busca transformar e não manter a ordem social hierarquizada.

A educação anarquista se opõe a uma educação, pública ou privada, controlada pelo Estado e oficializada por poderosos por meio do aparato legal. Essa oposição acontece por compreender que esses modelos reproduzem uma organização fundamentada na autoridade e na hierarquização, própria do Estado, as quais perpetuam as desigualdades e exploração.

Pierre Clastres (2013), em seu livro *A sociedade contra o Estado*, afirma que a sociedade ocidental é guiada pela concepção de que a verdadeira sociedade se desenvolve sob a sombra cuidadora do Estado com base no imperativo categórico de que se é necessário trabalhar. Esta concepção é interiorizada em cada um de nós, como a fé do crente, a qual se manifesta na certeza de que a sociedade existe para Estado. Em outras palavras, tal crença nos impede de imaginarmos uma sociedade sem Estado.

De acordo com o autor, o aparecimento do Estado realiza a divisão da sociedade classificada entre selvagens e civilizados quando a prática de produção se torna trabalho alienado. A contabilização do trabalho e os impostos obtidos pelos que tiram proveito dos resultados desse trabalho revela esta divisão da sociedade em dominantes e dominados, em

senhores e súditos, a qual “parou de exorcizar aquilo que está destinado a matá-la: o poder e o respeito ao poder” (CLASTERS, 2013, p. 211).

Clusters (2013) descreve sociedades que, além de existirem sem Estado, se organizam contra o Estado. Em sua análise, a inexistência da instituição Estado nas sociedades indígenas assegura que essa ocorrência nas sociedades, muitas vezes classificadas como “primitivas” por alguns, não são resultado de uma incompletude, ou mesmo de um defeituoso desenvolvimento social. A inexistência da instituição Estado nas sociedades indígenas significa, antes de tudo, uma recusa ativa ao Estado na qualidade de instituição que carrega o atributo de um poder coercitivo, separado da sociedade, e que se exerce sobre e em oposição a ela.

A negação do Estado pelo anarquismo é justificada pelo autor anarquista Eduardo Colombo (2001) no seu texto *O estado como paradigma de poder* como uma perspectiva da construção da igualdade e da liberdade. Negar o Estado significa a possibilidade de construção de um ambiente político no qual as diversidades dos indivíduos e a desigualdade de forças possa encontrar sua complementaridade.

Colombo (2001) afirma que, uma vez constituída a noção de Estado, a ideia de uma potência imperativa e superior à vontade individual vem associada. Essa ideia implica na obrigação de submeter-se às decisões do poder político.

O Estado não é um tirano passional e caprichoso, é uma entidade abstrata de uma “racionalidade instrumental sujeita ao malogro de seus fins, enquadrado pela lei e pelo direito” (COLOMBO, 2001, p.62). A existência do Estado, então, exige a organização do mundo social e político de acordo com seu próprio modelo ou paradigma, ou seja, a ideia de poder como sua causa.

Quando o poder político se organiza em Estado, esclarece Colombo (2001), brotam-se barreiras intransponíveis entre a liberdade e a igualdade, pois o princípio de Estado perpetua a heteronomia do social, sanciona a hierarquia institucional e reproduz a dominação ao infinito.

A hierarquia é a institucionalização da desigualdade, sem hierarquia não há Estado.

A sociedade sem Estado é uma forma de organização a conquistar onde o paradigma de estruturação hierárquica da sociedade, necessário e irredutível no ambiente de dominação, é abolido. A dominação, de acordo com Colombo (2001), é edificada a partir da “expropriação que uma parte da sociedade efetua sobre a capacidade global que tem todo o grupo humano de definir modos de relações, normas, costumes, códigos” (p. 46-47). A expropriação à qual se refere o autor não está relacionada exclusivamente a um ato de força, mas também a uma obrigação política ou ao dever da obediência.

Visualidade e contravisualidade

Os anarcopunks mantêm em sua formação uma crítica radical ao capitalismo e denunciam as desigualdades e a destruição que esse modelo social causa no planeta. Na sua formação, criam um ambiente que exige uma postura social e política, a qual demanda uma mudança de comportamento de cada indivíduo ao realizarem fazeres em conformidade com desejos ancorados em princípios de justiça social relacionados às causas das minorias sociais. Ao experimentar outras maneiras de convivência e de organização, vivenciam um processo de formação integral, próprio das pedagogias libertárias, resultado dos interesses e desejos coletivos. São possibilidades de imaginar o que se pode ser, o que se quer aprender no convívio do dia a dia nos lugares, mesmo que provisórios, os quais possibilitam experiências que podem transformar o modo de ver e favorecem a produção de contravisualidades.

Nesse sentido, quando falo modo de ver me refiro a visualidade, termo compreendido como a visão socializada (WALKER e CHAPLIN, 2002; MARTINS, 2007, 2008), ou seja, diz respeito a um processo social no qual o conhecimento construído por meio das práticas sociais informa e articula a visão.

Ao reconhecer que todo ato de ver se faz complexo por ser condicionado e construído culturalmente, Brea (2009) aponta a conotação política da visualidade e as articulações de relações de poder, controle e dominação. Implica não apenas os modos de aprender com o que é visto, mas também o amplo repertório de modos de fazer relacionados com o ver e ser visto, o olhar e ser olhado, o vigiar e ser vigiado e o modo como as imagens são produzidas e disseminadas.

A noção de visualidade posta acima se refere à natureza socialmente construída dos modos de ver. Visualidade como a política de práticas visualizadoras que servem às necessidades de controle e dominação por meio do poder de produção da realidade.

No que se refere às práticas visualizadoras, ou seja, ao controle, a dominação e produção de realidade, Nicholas Mirzoeff (2016) compreende a visualidade como produto de uma sociedade de controle. Visualidade é a autoridade e não a totalidade de imagens e dispositivos visuais. É uma autoridade abordada como o poder sobre a vida, ou biopoder definido pela autoridade sobre o “escravo”.

O autor nomeia de visualidade o suplemento que a autoridade carece para que pareça óbvia. Visualidade faz alusão a visualizar, portanto o “processo de visualização que produz visualidade não é composto apenas de percepções visuais no sentido físico, mas formado por um conjunto de relações que combinam informação, imaginação e introspecção do espaço físico e psíquico” (MIRZOEFF, 2016, p. 748).

Mirzoeff (2016) observa que a visualidade se baseia em um conjunto de classificações, separações e estetizações, em um “complexo de visualidade”, o qual depende de uma classe servil que é visualizada, de modo que seja impedida de atingir uma coesão como sujeitos, políticos, trabalhadores, povo ou nação.

O autor, então, destaca a “contravisualidade” ou o “direito de olhar” como formas imaginadas de singularidade e coletividade. Trata-se de uma maneira pela qual se busca dar sentido à irrealidade originada pela autoridade da visualidade por meio de uma alternativa real. O direito de

olhar não se refere a uma representação simples ou mimética de experiência vivida, mas de retratar realidades existentes, de modo que se contraponha como um realismo diferente. Nesse sentido, o direito a olhar não é apenas uma questão de montagem de imagens visuais, “mas sim uma questão acerca das bases sobre as quais tais montagens são capazes de se fazer percebidas como representações de um dado evento que façam sentido” (MIRZOEFF, 2016, p. 750).

O direito a olhar, como uma contravisualidade, está ligado ao direito de ser visto, reclama uma subjetividade que tem autonomia para formar as relações do “visível e do dizível”, opondo-se à autoridade da visualidade. Pensar contra a visualidade reivindica autonomia em relação à autoridade, recusando a segregação ao inventar novas formas de recusa. Recusa, no sentido de impedir que a “autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei, em seguida como estética” (MIRZOEFF, 2016, p. 749). Assim, o direito a olhar diz respeito:

A reivindicação por um direito ao real. É o limite da visualidade. O lugar onde tais códigos de separação encontram uma gramática da não-violência (significando uma recusa a segregação), como forma coletiva. Confrontados com essa dupla necessidade de apreender e contrariar um real que existe, mas não deveria, e um que deveria existir mas ainda está em devir, a contravisualidade tem criado uma variedade de formatos realistas estruturados em torno destas tensões. (MIRZOEFF, 2016, p. 749)

A recusa à segregação trata de um direito à existência por meio de uma reivindicação performativa de oposição a autoridade. Para isso, a autonomia e a coletividade são elementos imprescindíveis na criação de novas formas de recusa em busca de inventar um mundo diferente.

Enfim

O punk, oriundo das classes trabalhadoras enredados na diversão e

na produção de denúncia por meio de uma estética extravagante que causa estranheza, desde seu surgimento no Brasil está relacionado com a revolta daqueles que se sentiam oprimidos.

O anarcopunk, quando surge como grupo que emerge a partir dos anos de 1988, é consequência da aproximação do punk com as ideias anarquistas. Enredados na criação cultural manifestada por meio da exposição social, entendo que os anarcopunks se formam ao mesmo tempo em que produzem crítica através da imagem que emerge como protesto. Imagens de si próprios, sem disfarçar, de um corpo trabalhado, preparado, transformado para provocar denúncia. (Trans)formação que, ao negar o Estado/hierarquia, cria as condições para construir relações outras, nas vivências diárias assentadas no respeito mútuo entre indivíduos e coletivos, de modo que possam construir práticas anti-autoritárias.

Compreender a formação dos anarcopunks distanciados das referências institucionais da escola, numa perspectiva de formação não escolar, é considerar a experiência espacial na multiplicidade de lugares e práticas em tempos de ampliação das tecnologias da comunicação, as quais constituem os modos de vida desses indivíduos e grupos na atualidade. Assim, o anarcopunk pratica de modo espontâneo e informal pedagogias de formação de seus integrantes que envolve as relações múltiplas no espaço consolidadas nas sociabilidades libertárias.

Como recusa e oposição à autoridade na construção de outras práticas sociais antiautoritárias, até então, imagino a formação anarcopunk como experiência espacial, em suas múltiplas relações, nos diferentes lugares que, por meio da diversão, da crítica e da criação manifesta contravisualidades. Nesse sentido, as práticas sociais são os ambientes de formação que proporcionam a realização de outros fazeres, em territórios cambiantes, onde as relações, em sua multiplicidade de redes, se constituem como lugares de aprendizagens e ensinamentos. Portanto, trata-se de uma formação que possibilita experiências capazes de redimensionar as existências desses indivíduos do ponto de vista afetivo,

cognitivo e político em contextos informais de educação.

Referências Bibliográficas

ABRAMO, Helena W. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Página Aberta, 1994.

BIVAR, Antônio. **O que é punk**. São Paulo: Brasiliense, 2001

BREA, J. L.. **Los estudios visuales: por uma epistemologia política de la visualidade**, 2009. Disponível em: <<http://www.centroestudiosvisuales.cl>> Acessado em: 8 dez 2019

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão das bandas sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CÉSAR, M. & DANILO, T. Diretores. **Relatos de uma cena anarcopunk** (Vídeo publicado no Youtube). Natal – RN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aYNWNXYHwQY&t=842s>> Acesso em: 5 dez 2019

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COLOMBO, Eduardo. **A análise do Estado: o Estado como paradigma de poder**. São Paulo: Imaginário, Tesão a casa da soma, Nu-Sol, 2001.

ESSINGER, Silvio. **Punk: anarquia planetária e a cena brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1999.

GALLO, Silvio. **Pedagogia libertária: anarquistas, anarquismos e educação**. São Paulo: Imaginário, Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

Jornal Iconoclasta. Informativo trimestral do coletivo de resistência anarcopunk. n. 14. São Paulo – SP, 1997.

MARTINS, Raimundo. Das belas artes à cultura visual: enfoques e deslocamentos. In. MARTINS, R. (Ed.). **Visualidade e educação**. Goiânia: Funape, 2008, 25-35pp.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: Oliveira, M. O. (Ed.). **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007, 19-40pp.

MIRZOEFF, Nicholas. **O direito de olhar**, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>> Acesso em: 18 jan 2020.

OLIVEIRA, Vantiê Clínio Carvalho de. **O movimento anarco-punk: a identidade e a autonomia nas produções e nas vivências de uma tribo urbana juvenil**. Natal: Vantiê Clínio Carvalho de Oliveira, 2008.

POLÉ, G. Anarco-punks. In: **Anarcopunk.org & imprensa marginal: semeando a revolta anarcopunk na América Latina**. São Paulo. 2015.

RUAS, Wilezado. **Os velhos tempos**. Zine/livro. S/D.

SOUZA, R. L. de. **Punk: cultura e protesto, as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva**. São Paulo: Edições Pulsar, 2002.

WALKER, J. A.; CHAPLIN, S. **Una Introducción a la cultura visual**. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2002.

8

DIALOGIAS IMAGÉTICAS DAS NARRATIVAS EXISTENCIAIS SURDAS

Welliton Quaresma de Lima¹

Apresentação

O presente escrito apresenta recortes de resultados de pesquisa etnográfica desenvolvida no Curso de Especialização em Estudos Culturais e Políticas Públicas da Universidade Federal do Amapá no ano de 2019. Nesta investigação intentei problematizar como as imagens produzidas e compartilhadas por sete sujeitos surdos nas suas redes sociais virtuais se misturam, se organizam numa lógica da cultura surda, produzindo subjetividades surdas interpelando a construção de elementos que provocam reflexões das novas formas de se pensar e conceber os sujeitos que ao longo do tempo foram vistos como portadores de um déficit.

Busquei entender, a partir das interlocuções com as imagens, as construções das realidades de sujeitos que explicitam em suas ações virtuais a não existência de essencialidade surda e lutam pela desconstrução de narrativas estigmáticas impostas historicamente por uma concepção patológica que os imputa a marca de deficientes. Para tanto, me apropriei das perspectivas da pesquisa qualitativa, pois:

¹ Professor graduado em Artes Visuais - UNIFAP, Especialista em Estudos Culturais e Políticas Públicas - UNIFAP, Bacharel em Teologia - UNIGRAN. wellitomquaresma@gmail.com

A pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para o mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem. [...] envolve o estudo do uso e a coleta de uma variedade de materiais empíricos – estudo de caso; experiência pessoal; introspecção; história de vida; entrevista; artefatos; textos e produções culturais; textos observacionais, históricos, interativos e visuais – que descrevem momentos e significados rotineiros e problemáticos na vida dos indivíduos. (DENZIN E LINCOLN, 2006, p. 17)

Nesse sentido adentrei no campo através de um mergulho netnográfico pois este propõe a investigação das interações mediadas por computadores a partir da inserção do pesquisador nos espaços que a internet proporciona, valendo-se do “computador como fonte de dados para chegar à compreensão e à representação etnográfica de um fenômeno cultural ou comunal” (KOZINETTS, 2014, p. 62). Esses caminhos possíveis da netnografia me seduziram e me ajudaram a construir reflexivamente interpretações das culturas surdas que se espraiam de forma emancipada nas redes virtuais e dialogam com as mais diversas culturas.

Por meio dessa ferramenta metodológica observei silenciosamente os meus interlocutores por seis meses do ano de 2019, três dias na semana, e no sétimo mês, após ter registrado diversos momentos singulares de seus trânsitos virtuais, entrei em contato com eles por meio de mensagens de texto, deixando claro a participação deles no desenvolvimento da minha pesquisa a qual busquei entender a construção das socialidades, e como esses sujeitos são interpelados pela produção, circulação, e consumo de imagens cotidianamente.

Assim, tomado por um olhar curioso, sensível, me deixei envolver nas tramas virtuais de comunicação nas redes sociais Facebook, Instagram e do aplicativo de mensagens WhatsApp, observando as narrativas forjadas nos emaranhados de informações, imagens, vídeos, textos, links, que deslizam autônoma e freneticamente nas redes de interação virtual, transpondo barreiras comunicacionais através da apropriação

polissêmica de imagens.

Em tempos onde as estruturas das identidades são compreendidas como constructos sociais fluidos, hibridizadas, abertas, entrecruzadas por diversas culturas do globo terrestre, abrem-se caminhos para o surgimento de diversas outras manifestações identitárias e potencialmente outras formas flexíveis de compreensão e interpretação dos universos surdos, suas subjetividades identitárias constituídas por meio da experiência visual², num cenário de transformações contínuas e frenéticas, articuladas fortemente pelos artefatos eletrônicos, mídias visuais e as múltiplas experiências produzidas por estes novos territórios de vivência social e constituição de sujeitos.

Com esta pesquisa propus tecer algumas análises das relações estéticas entre os acervos imagéticos que compõe as postagens nas redes sociais dos colaboradores surdos, a fim de articular interpretações, problematizações, a partir de categorias analíticas percebidas no fluido campo digital e as peculiares manifestações identitárias que ali são construídas.

Ouvindo imagens: intensidades das imagens no fazer inventivo da existência surda

Como a pesquisa se deu através da Netnografia, o meu grande aliado nesta aventura virtual foi o aparelho celular que devido a sua fácil mobilidade, múltiplas funcionalidades, possibilitadores de encontros, se torna, “em certa medida, um novo instrumento que é adicionado à caixa de ferramentas do investigador” (LA ROCCA, 2014, p. 120). Sobre isso, este autor citado anteriormente, também comenta:

² A expressão “sujeitos da experiência visual” descreve sujeitos que na área de minha formação, a Educação Especial, foram e são tratados como deficientes: os surdos. Esses sujeitos são discursivamente constituídos através de instâncias culturais da contemporaneidade, que são mais do que simples expressões culturais, são artefatos que circulam nas culturas, que vão ensinando esses sujeitos e subjetivando-os (BATAGLIN, 2012, p. 01).

A conectividade tecnológica será um sintoma da construção das identidades sociais e o fluxo de imagens, um entrelaçamento dinâmico para referir-se a diversos territórios existenciais do mundo social e também ao habitat digital que é a tela. Um habitat como espaço eco-simbólico, onde a produção de imagens dá nascimento a um museu imaginário que evoca lugares, territórios, momentos da vida quotidiana e cria memórias e emoções. (LA ROCCA, 2014, p.123)

Partindo desse pensamento, observei os sintomas da construção fluída dos museus imaginários e projetados nas redes virtuais de sociabilidade, pelas quais os indivíduos constroem suas identidades sociais nos fluxos das imagens que circulam livremente para lá e para cá explorando os espaços eco-simbólicos, sentidos existenciais, memórias e emoções que dão ritmo no fazer da vida.

No que concerne às imagens compartilhadas aqui, saliento que não possuem a função de dar suporte ao texto, mas é com/a partir delas que penso, entendendo-as como “práticas sociais e não como mera ilustração das mesmas” (PEGORARO, 2011, p. 48). Apesar das imagens serem oriundas das observações de postagens dos surdos nas redes sociais, “nem todo mundo que publica uma mensagem em um quadro de avisos quer que ela seja usada em uma pesquisa, mesmo que de forma anônima”, ressalta Kozinets (2014, p. 130).

Por esse motivo, eticamente pedi permissão para utilizá-las neste trabalho, e só apresento e discuto aqui as que foram sinalizadas positivamente pelos colaboradores. Dei-me permissão poética, das quais os artistas, etnógrafos, netnógrafos se apropriam, para nomear as imagens e delas fazer as categorias de minhas análises para discutir a imagem. As categorias analíticas oriundas da compreensão das imagens são para mim suas referências identitárias e da produção de sentidos, sendo elas: Intensidade, indeterminado, narrativas existenciais¹ e ², contrapontos, trânsitos simbólicos, alteridades ¹ e ², enfrentamentos.

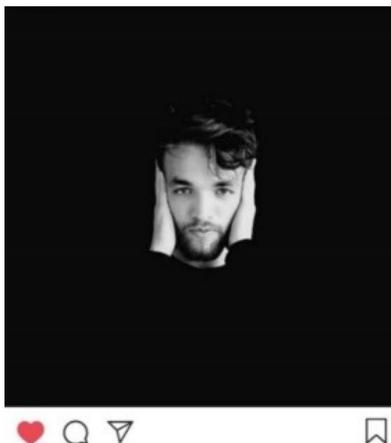


Imagem 1 - Intensidades

Fonte: Print Screen elaborado pelo autor (2018)

Na imagem 1, intitulada por mim como “Intensidades”, se vê um dos meus colaboradores num registro fotográfico em preto e branco, colocando na composição apenas seu rosto e mãos, provocando o espectador a pensar a autoafirmação da singularidade surda e a valorização de sua forma de existir. O ato de tapar os ouvidos me parece como uma ação política que visa sobressaltar a singularidade de um corpo que não se relaciona com o mundo através da audição, e que não tem medo ou vergonha de se posicionar na cena como tal.

Ao ver a postagem desta imagem, tentei ir além da imagem em si, mas fui tocado diretamente pela intensidade do olhar desafiador do modelo que reivindica no ato fotográfico o reconhecimento de sua diferença, colocando-se como participante de uma cultura viva, pulsante, que se (re)produz nas potencialidades de corpos autônomos, fluidos, que movimentam-se através de outras sensações, afetos e percepções, criando uma forma de ser própria, e que através da imagem materializa forças que o atravessam.

Como na imagem 2 abaixo, que denominei “Indeterminado”, que é captura de um frame de um vídeo onde o interlocutor utilizou uma aplicação de efeito no Instagram, na qual o seu rosto aparecia por alguns segundos inteiro e logo começava a fragmentar-se tornando-o

irreconhecível. Percebi que os sujeitos surdos também buscam inventar-se, mostram-se fluidos nos seus posicionamentos, participam de diversas instancias de socialidades, de jogos simbólicos de sentidos, hora se fazem perceber enquanto sujeitos surdos participantes de uma cultura surda, hora se misturam em outras redes de sentidos, hibridizados, nômades, indeterminados.



Imagem 2 - Indeterminado

Fonte: Print screen elaborado pelo autor (2018)

A tentativa, portanto, foi perceber as indeterminações, aberturas, fragmentações de corpos que se moldam, se inventam no contato com o mundo por meio de múltiplas experiências visuais, de imagens fugazes que são projetadas nas redes sociais que abrem frestas por onde se pode observar processos de invenção do ser, e atuam como “um instrumento de captação e de restituição do teatro da vida quotidiana” (LA ROCCA, 2014, p. 116).

A imagem do corpo sem um rosto, rosto-fragmento, comunica a respeito das possibilidades de constituição de existencialidades, de realidades, identidades que não podem ser compreendidas como acabadas, plenas, fechadas em suas essências. As subjetividades são embebidas nas inundações dos sentidos no dia a dia. Notei nesta viagem investigativa que apesar de os sujeitos surdos compartilharem uma similaridade

na forma de experimentarem o mundo, a imagem. As características biológicas participadas por eles, “traçam e delimitam o horizonte de possibilidades da vida de cada um, mas muito é o que essas forças deixam em aberto e indeterminado” (SIBILIA, 2008, p. 16).



Imagem 3 - Narrativas existenciais 1

Fonte: Montagem de Prints screen elaborado pelo autor (2018)

Não é preciso muito esforço para perceber o protagonismo das imagens nos emaranhados das redes sociais. A troca constante de imagens é parte dos sintomas das transformações das maneiras de visualizarmos o cotidiano, e de construirmos as narrativas existenciais na contemporaneidade, como o exacerbado na Imagem 3. Os sujeitos são fortemente atraídos pelas tecnologias digitais que alimentam esses desejos e necessidades de ver e ser visto para narrar a existência, um fenômeno que propicia o aparecimento de “um *eu* mais epidérmico e flexível, que se exhibe na superfície da pele e das telas” (SIBILIA, 2008, p. 23), e levam ao encantamento pela imagem.

O ato de expor registros dos momentos do cotidiano por meio de dispositivos tecnológicos criam outras frequências de comunicação que extrapolam as linhas limítrofes das línguas. Em sintonia com estas tendências de virtualização, meus interlocutores com seus aparelhos celulares incorporam as posições de produtores constantes de imagens e por meio desse fluxo visual constroem comunicações diversas das suas singularidades existenciais.

Estes nomadismos, cursos de vida, podem ser visto na montagem da imagem 4, pela qual observei outras narrativas existenciais, comunicações de uma diversidade de referências da vida do interlocutor, que apresenta-se como um ser social, que tem um transito de memórias, amizades, sentimentos, afeições pela natureza, gostos por filmes, tendências de modas, que realiza ações de transgressão, que é capaz de produzir reflexões críticas, que não vive enclausurado num mundo de doentes, incapazes de viver em sociedade. Estas são perspectivas construídas a partir de um discurso, “médico e social, da perda, da deficiência, que gera uma visão equivocada e estigmatizada sobre a pessoa surda, e suas reais possibilidades, de interação e desenvolvimento” (CAMPOS, 2016, p. 216).

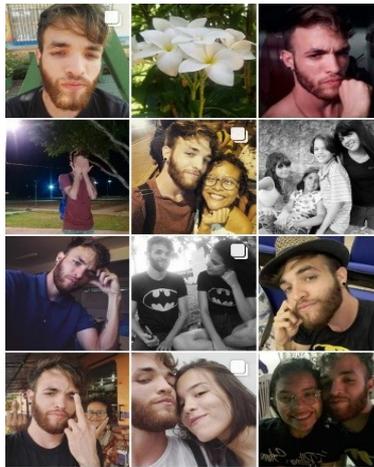


Imagem 4 - Narrativas existenciais 2

Fonte: Print screen elaborado pelo autor 2019

As imagens mostram que os surdos não são pessoas alheia às diversas referências do mundo, segregadas, mas são pessoas que se posicionam, são seres formados por diversas referências, se constroem, se modelam em intensa interação com o mundo, para além do detalhe de serem surdos, embora este detalhe seja extremamente expressivo nas suas vidas, ele não os limita. Como se observa na imagem 4, as identidades surdas são pulsantes, construídas por meio das diversas experi-

ências visuais, vivências culturais, tanto da cultura surda, como da cultura ouvinte, extrapolam supostas fronteiras, embora não dialogando da mesma forma que o ouvinte, mas a partir das imagens.

As imagens enquanto poços de humanidade são uma forma de “permitir-mo-nos entrar em contato com o mundo, de apropriarmo-nos do mundo” (LA ROCCA, idem, p. 121), elas exprimem contornos das socialidades, e por isso é preciso “furar e romper a superfície da imagem” (SAMAIN, 2012, p. 34). O que se vê plasmado na imagem não são meras figurações para apreciação, são rastros, pegadas simbólicas dos liames subjetivos individuais e coletivos, liberdades dos sujeitos, resistências, embates, contrapontos, inventividades do ser.

As imagens me permitiram pensar e problematizar faces distintas das internalidades de um mesmo sujeito que se dá à prática de produção de registros de si e apropria-se de outras imagens para construir-se. São imagens encharcadas na cotidianidade, socialidades, elas trazem aos olhos epifanias que se alimentam das histórias, memórias, desejos.



Imagem 5 - Contrapontos

Fonte: Montagem de Prints Screen elaborado pelo autor (2018)

Seguindo na análise da imagem 5, intitulada “Contrapontos”, saliento que cabe aqui compartilhar pedaços de algumas interpretações que foram forjadas no contemplar, abrir, desdobrar das imagens que se revelavam na tela do meu celular, apresentando cenas das vidas alheias, me tornando “analista e arqueólogo”, não de um objeto, nem de uma

coisa, mas de “um ato posto diante de nós, oferecido aos nossos destinos”, como propõe Samain (2012, p. 162) .

Embebido nessas percepções das imagens como lugares produção de sentidos e que suscitam questionamentos, me envolvi em minhas curiosidades, inquietudes, incertezas, desconfiando das minhas próprias maneiras de olhar, tentei interpretar os sentidos empregados nas montagens de imagens anteriores, nas quais percebi contrapontos, por um lado evocações de memórias, circuitos de pensamentos, afetos, sentidos referenciais de um ideal de feminilidade modelado historicamente e evidenciado pela utilização de figuração de um dorso desnudo, com flores delicadas sendo seguradas pela modelo, suavidade tanto dos tons utilizados, como nas pinceladas.

Observei e interpretei como uma contraposição dessa leveza, fragilidade e doçura da primeira imagem, a fotografia na qual utilizam-se outros símbolos do imaginário. A modelo de forma performática se posiciona como se fosse uma mulher superpoderosa, persona fortemente valorizada por diversas produções fílmicas, que com um soco abre uma cratera no chão, os tons escuros na fotografia enfatizam para mim esse sentido de poder, força e autoridade.

Constrói-se e desconstrói-se múltiplas visualidades, problematiza-se padrões e certezas socialmente instituídas e apreendidas. Estas imagens ressaltam diversas pegadas simbólicas de um mesmo eu transitante, nômade, inacabado que se envolve em uma grande confluência de sentidos e símbolos. Percebe-se as relações do imaginário, expressões de um jogo de como se quer ser visto num contexto relacional com as formas sociais. Observa-se rasuras, fragmentos, pulverizações do tecido societal inventado, carregados de interesses e relações sociais “infinitamente móveis e pontuadas por antagonismos” (SILVA, 2009, p. 21)

A imagem 6, compartilhada abaixo, que intitulei como “trânsitos simbólicos”, revelam práticas dessas movimentações por fios entrecruzados nas tramas de significação de diversas temporalidades. Elas deflagram um ser vibrante, que participa de múltiplos circuitos de signifi-

cação, representação, que deseja, consome não só produtos, mas também símbolos culturais que marcam a existência de uma sociedade em constante transformação.



Imagem 6- Trânsitos simbólicos

Fonte: Montagem de Prints screen elaborado pelo autor (2018)

Percebi nessas imagens, cenas de formas de vida fluidas, inventadas e localizadas num recorte temporal, contaminadas pelas interações sociais que ocorrem nos terrenos instáveis, movediços provocados pelas “revoluções da cultura em nível global causam impacto sobre os modos de viver, sobre o sentido que as pessoas dão à vida, sobre suas aspirações para o futuro - sobre a "cultura" num sentido mais local” (HALL, 1997, p. 18). Sobre isto, Silva (2009, p. 53), observa e também exclama:

[...] avanços tecnológicos comunicacionais que têm intensificado uma aceleração da história, modificando os referenciais do tempo e o espaço das interações sociais e seus significados. Uma sociedade que apresenta um enredo em transfiguração constante, com personagens que longe de assumirem funções, aparecem mais com papéis a serem (re)presentados socialmente ou mesmo oscilam entre eles rasurando “a memória social”. As transformações são intensas, as possibilidades de nomadismos diante de um solo, aparentemente firme, são cada vez mais aceleradas.

Esta reflexão oriunda da imagem como fenômeno conduz para o pensar do papel das imagens nas costuras das identidades, como mode-

lam-se as formas de ser num mundo globalizado, onde as fronteiras geográficas, simbólicas, comunicacionais são transpostas produzindo outras formas de se vivenciar a vida e compreender os sujeitos e as suas relações e apropriação do mundo para além dos estereótipos.

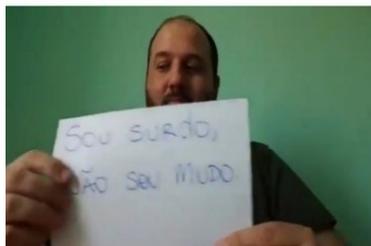
Acompanhando os rastros nos caminhos virtuais dos interlocutores, chamou-me atenção não somente a ardência das suas singularidades, mas também as costuras de um sentido coletivo de etnicidade surda que ecoa em publicações de reivindicação da alteridade surda, seus artefatos, suas vivências, embates políticos pela emancipação surda das amarras de um pensamento colonizador/dominador ouvintista que imputa aos surdos lugares-comuns engessados, estigmas que na contemporaneidade são problematizados por uma compreensão crítica das identidades fragmentadas.

Hoje, os sujeitos surdos querem ser representados como ‘diferença’ lingüística e cultural, assim como Hall (2004) afirma, está sendo discutida sobre a questão de identidade na teoria social, porque as velhas identidades estão em decadência, fazendo surgir novas identidades fragmentadas. (STROBEL, 2008, p. 24)

Estas mudanças estruturais nas sociedades, os deslocamentos das identidades estáveis do passado permitem o surgimento de um espírito de desconfiança das tradicionais formas de ser e estar, abrem caminhos para que outras identidades surjam em meio à rupturas e fragmentações internas e externas ao sujeito que politicamente produz mudanças de “uma política de identidade do grupo dominante, para uma política de diferença, ou seja, de identidade cultural” (STROBEL, idem, p. 26).

Estas transformações envolvem negociações de espaços, buscas de posições de poder que desaguam conseqüentemente nas redes virtuais que se configura como um lugar de encontros, embates, interações entre conhecidos e desconhecidos. Como se observa nas imagens compartilhadas abaixo, as redes sociais são fortemente utilizadas como campos onde se desenrolam jogos de poder entre grupos dominantes e aqueles que lutam por uma política de diferença.

Sou surda 😊



Karin Strobel 31 de outubro às 06:23 · 🌐

O QUE SIGNIFICA: 🙄🙄🙄?

👍 10

3 compartilhamentos

Curtir

Comentar

Compartilhar

Imagem 7 – Alteridades 1

Fonte: Print Screen elaborado pelo autor (2018)

A imagem 7 é um registro de um frame de um vídeo largamente compartilhados por vários surdos, nele o surdo apresentava aquilo que não é dito sobre a dinâmica de vivências do povo surdo e desconstrói alguns equívocos cometidos por quem não terem conhecimento sobre as suas formas de ser/viver, como por exemplo a de serem mudos, ou de terem uma língua única utilizada por surdos do mundo todo.

Notei a que a interlocutora que compartilhou esta imagem utilizou-se, na legenda da postagem, da língua escrita, língua de fronteira³, e de um código próprio do mundo digital, um emoji⁴, que ilustra um rosto piscando um olho e um sorriso de canto de boca. Na minha interpreta-

³ Perlin (2003, p.28), em sua Tese de Doutorado, “O ser e o estar sendo surdo: alteridade, diferença e identidade” explica que denomina o Português escrito como a “Língua de Fronteira” por essa ser uma língua pertencente à cultura ouvinte, a qual ela enquanto pesquisadora surda se apropriam para tramitar conhecimentos por meio da leitura e da escrita, e para a autora a utilização do português escrito “não se presta para minha atual visão por imagens e se apresenta como um bloqueio, um estorvo para meu pensamento corrente em língua de sinais”.

⁴ “Surgido do Japão como uma imagem-letra num dispositivo móvel de troca de mensagens, o Emoji é naturalmente uma linguagem que se popularizou através de tais dispositivos, conquistando a simpatia do público através de suas expressões simpáticas e variedade de símbolos, ilustrando de modo caricato as reações e expressões que normalmente se veria em uma conversa face-a-face.” (PAIVA, 2017, p.5)

ção, tanto a frase como o emoji empregados na publicação sugerem um sentido de humor, provocações de segundas intensões irônicas, ela diz sem muito dizer, sutilmente deixando a interpretação a cargo do espectador que interpreta segundo seus referenciais de vida, e é provocado pela imagem a repensar seus modos de ver o surdo, conceitos e sentidos aprendidos.

Busquei dar lugar aos sujeitos, observando que as experiências sociais e culturais construídas em e a partir das interlocuções das imagens veiculadas através das redes da internet corroboram nas ações de outros atores sociais que articulam nas diversas plataformas do ciberespaço, movimentações de resistência atravessadas por discursos de poder, e que confrontam as estruturas estigmatizantes, as construções de visibilidades que são modeladas culturalmente e que oprimiram, ainda oprimem, surdos ao longo da história, pois, “a imagem dos surdos como ‘deficientes’ está atada na imagem mental dos sujeitos ouvintes” (STROBEL, 2008, p. 30).

Isto também percebi na imagem 8, “alteridades 2”, na qual os sujeitos surdos se apropriam das redes sociais e vão nutrindo o mundo com seus acervos de significação, nos espaços de socialidades das redes virtuais, através da potente produção e circulação de imagens de cunho político e de enfrentamento das perspectivas subalterizadoras, como essas expostas abaixo, que avigoram os “gritos” dos surdos por respeito, visibilidade, espaço, e se estabelecem também como “uma forma de se defender do poder dos ouvintes, o sentido de superioridade destes. Com esta defesa, o grupo que ora é estigmatizado torna-se um grupo visto, valorizado, deixando de lado a marca indelével da surdez” (CAMPOS, 2016, p. 102).



Imagem 8 – Alteridades 2

Fonte: Print Screen elaborado pelo autor (2018)

É notório no plasmar das imagens anteriores, 7 e 8, o levante do povo surdo contra a subalternização, a construção de problematizações, enfretamentos de situações de acuação e dominação ouvinte por meio de chacotas das formas de expressão facial próprias dos usuários da Língua de sinais que “esteve proibida por mais de 100 anos, mas sempre esteve viva na mente dos povos surdos até hoje [...]” (STROBEL, 2009, p. 37). A defesa deste artefato cultural⁵ tão imprescindível pra construção das identidades e socialidades surdas é corriqueira nas redes sociais dos meus interlocutores, e em diversas outras páginas virtuais de outros atores, que se envolvem nas lutas de enfretamento das lógicas de produção social de inferioridade, frente aos demais sujeitos ouvintes.

Estas ações de empoderamento, autoafirmação étnica, são embebidas por tensões, por narrativas de enfretamento de ações de dominação, estigmatização, homogeneização. Sujeitos que antes eram invisíveis nos discursos históricos, hoje buscam construir suas próprias narrativas

⁵ “Segundo constatamos em diversos autores nos campos dos Estudos Culturais, o conceito ‘artefatos’ não se referem apenas a materialismos culturais, mas aquilo que na cultura constitui produções do sujeito que tem seu próprio modo de ser, ver, entender e transformar o mundo” (STROBEL, 2015, p. 37).

de vida, e este movimento se espalha nas telas dos artefatos tecnológicos.



Imagem 9 - Enfrentamento

Fonte: Print screen elaborado pelo autor (2008)

Como se observa na imagem 9, “Enfrentamentos”, os surdos que são sujeitos da experiência visual, se apropriam politicamente deste universo imagético e inundam os espaços virtuais com imagens carregadas de discursos contestadores das visualidades construídas do jeito de ser, de comunicar, de vivenciar o mundo surdo. Sobre este movimento, Strobel (2009, 45), diz:

[...] hoje em dia estão sendo feito as muitas filmagens com as narrativas dos surdos militantes, líderes, testemunhas e que tem muitas experiências na política e movimentos das comunidades surdas para registrar os fatos históricos, além disto também tem muitas pesquisas com muitas fontes que comprovam suas narrativas, as fotos, jornais, cartas etc.

Observando as produções visuais dos meus interlocutores, percebi que estão intimamente ligadas às suas realidades sociais, atreladas às suas memórias e vivências históricas, compreendi que elas promovem atos comunicativos de largo alcance, nem sempre possíveis pela linguagem escrita ou a LIBRAS. As imagens mostram que hoje “os sujeitos

surdos não temem mais a prática ouvintista e lutam pela valorização de sua representação como diferença cultural” (STROBEL, 2008, p. 39).

É quantioso o processo de produção e intercâmbios de imagens que emergem nesses processos de costuras sociais por meio de artefatos digitais visuais, que potencializam encontros, espaços comuns para além dos condicionantes físicos, lugares abertos para a materialização de subjetividades, estéticas vivenciais, tramas de construção do conhecimento, saberes, apropriados como campo de existencialidades, espaços de comunicação, práticas sociais que me excitam enquanto pesquisador que caminha curioso para compreensão de novos percursos possíveis para produção de análises das dinâmicas culturais.

Estas produções de registros dos cotidianos dos surdos, conscientemente ou não, reforçam o rompimento com as epistemologias dominantes, estas montagens de existência propõem novas nuances de se pensar a surdez, a construção de saberes e fazeres surdos, conduzindo a compreensão do surdo como sujeito que “concebe suas próprias fronteiras, articula sua diferença, estabelece seus limites, molda seu território como povo surdo” (PERLIN, 2003, p. 27).

As vivências cotidianas observadas nas *timelines, stories, feeds*, dos sujeitos surdos que investiguei, abrem “outros caminhos que, mesmo desconhecidos, merecem ser trazidos à tona, vivenciados e narrados por constituírem a genuína história natural e cultural dos surdos” (PERLIN e STROBEL, 2014, p. 20). Compreendendo estes sujeitos como constructos/construtores de um momento histórico significativo na trajetória dos surdos que delineiam elos de existências na produção de artefatos visuais que entrecruzam memórias de um passado de opressão entrelaçadas com experiências de resistências presentes.

Algumas considerações

Nessa investigação intentei compreender sinalizações de como as imagens participam dos processos de construção/transformação das

referências identitárias dos surdos contemporâneos? Tendo como campo para desenvolvimento da pesquisa as redes sociais, e como interlocutores as imagens produzidas por surdos.

Neste exercício investigativo me servi das perspectivas dos horizontes epistemológicos dos Estudos Culturais, Estudos Surdos, teorias do Pós-colonialismo, Cultura Visual para realizar esse mergulho reflexivo e observacional nas movimentações desse grupo social subalternizado ao longo da história, os sujeitos surdos, a fim de perceber e pensar as transformações dos conceitos do ser e do estar sendo surdo, num panorama de profundas transformações e deslocamentos de estruturas de formação das identidades, entendendo-as como constructos sociais e culturais.

A partir do mergulho observacional netnográfico nos trânsitos de sete jovens surdos selecionados, fiz costuras narrativas de sentidos existenciais, referências identitárias, sentidos que plasmam em imagens postadas nas redes sociais. Nesse espaço constroem experiências intensas, salientam subjetividades individuais e coletivas. Nutrem práticas políticas de reivindicação da singularidade surda, desaguando em embates pela emancipação surda das perspectivas dominantes e estigmatizantes.

Ao atinar para a apropriação das redes virtuais de interação pelos sujeitos surdos, busquei construir interpretações a partir das dialogias e pegadas simbólicas que eclodiam nas imagens compartilhadas pelos colaboradores da pesquisa. Nesse novo campo de vivências surdos e ouvintes transitavam autonomamente, conferindo um ambiente de comunicabilidade ampliada, uma ponte para os abismos das linguagens.

As linhas fronteiriças são transpassadas, os supostos guetos de socialidades passam a ser superados pelos trânsitos das imagens. Uma vez que tanto surdos como ouvintes estão fascinados, seduzidos pelas imagens que transpassam suas ações cotidianas, suas experiências com o mundo, e por meio delas constroem narrativas de si mesmos e dos outros.

Como propõem Samain (2012, p.157), “As imagens pertencem à ordem das coisas vivas, ao mesmo título que os problemas de beleza, os caranguejos do mar, as orquídeas e os seres humanos”, por esse motivo me ative a elas, me comuniquéi com esses seres vivos, imagens fenômenos que me ajudaram a tentar compreender as subjetivas tramas de vida, narrativas coletivas e individuais dos sujeitos surdos que socializavam nas redes virtuais.

Se admitirmos, deste modo, que toda imagem pertence à grande família dos fenômenos, não poderemos mais equiparar uma imagem a uma bola de sinuca ou a um prego que a tábua engole quando, nela, o martelo bate. Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante. (SAMAIN, 2012, p. 158)

Concordando com Samain, diante desses processos vivos, pude notar as transitoriedades dos corpos, das identidades, dos sentidos, desejos e alteridades construídas pelos interlocutores que além de produzirem imagens provocam um pensamento acerca da cultura surda. Qualificam suas existências em eclosões imagéticas carregadas de significações nos complexos e contínuos fluxos existenciais, contrapondo imagens que os colocavam na posição de doentes, coitadinhos, inválidos.

Os recortes dos meus pensamentos e interpretações aqui compartilhados não são pensamentos únicos e definidos, os sentidos e significados produzidos por mim não foram neutros, pois foram encharcados em minhas memórias, sentimentos, afetos, sensações, devaneios e temporalidades, como recorda Martins (2007, p. 28), “os significados dependem de interpretações que se organizam e manifestam nos diálogos dos indivíduos com as imagens, objetos ou artefatos”.

A complexidade da vida e dos seres humanos e suas redes culturais não poderia ser delimitada a certezas absolutas, pois os sujeitos são multáveis, inventores de sentidos e não há como ter a pretensão de dar conta de refletir sua totalidade. Por isso, desejo continuar mergulhando nas profundidades das intensidades dos corpos surdos, suas indetermi-

nações identitárias, observando o constructo de suas narrativas existenciais, contrapontos das internalidades que são forjadas a partir de trânsitos imagéticos, acentuando suas singularidades, subjetividades e sentidos das narrativas existenciais.

Referências Bibliográficas

BATAGLIN, Mayara. **Experiência visual e arte**: elementos constituintes de subjetividades surdas. IX ANPED SUL – Seminário de Pesquisa em Educação da região sul, 2012. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/91/757>>. Acesso em: 12 abr 2016.

CAMPOS, Ronaldo Manassés. **Ecos do silêncio**: culturas e trajetórias de surdos em Macapá. 2016. 248f. - Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2016.

DEZIN, Norman K. ; LINCOIN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, 1997.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia**: realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014.

LA ROCCA, Fábio. A reprodutibilidade tecnológica da imagem. **Tesisituras**, Pelotas, v. 2, n. 2, p. 114-128, jul./dez. 2014.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA de OLIVEIRA, Marilda (Org.). **Arte, Educação e Cultura**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007, pp. 19 -40.

PAIVA, Ana Lorena Nascimento; BISPO, Ronaldo. **Emojis, as emoções representadas graficamente no ciberespaço**. In: Intercom-XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

2017.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Domínios da Imagem**, v. 5, n. 8, p. 41-52, 2011.

PERLIN, G.; STROBEL, K. História cultural dos surdos: desafio contemporâneo. **Educar em Revista**, Edição Especial, n. 2, p. 17-31. 2014.

PERLIN, G. **O ser e o estar sendo surdo**: alteridade, diferença e identidade. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca: como pensam as imagens? In: SAMAIN E. (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

_____, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, v. 10, n. 1, 2012.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Cristina Maria da. **Rastros das socialidades**: Conversações com João Gilberto Noll e Luiz Ruffato. (Doutorado em Ciências Sociais) Programa de Pós – Graduação em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009, 308p.

SILVA, Tomaz. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autentica, 2006.

STROBEL, Karin. **História da educação de surdos**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

_____. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2015.

9

EXPERIMENTOS ALTERNATIVOS DO GRAFITE E DA PINTURA MURAL: AULAS SUBSTITUTAS COM OS ALUNOS DO TERCEIRO ANO DA ESCOLA ESTADUAL GENERAL AZEVEDO COSTA EM MACAPÁ/AMAPÁ

Josivanea da Silva Gomes¹

1 Introdução

Ao ser convidada para substituir por uma semana a professora Francimar Bezerra Magave² na Escola Estadual General Azevedo Costa³, no segundo bimestre de 2016, fiquei à princípio apreensiva, ao mesmo tempo que ansiosa em estar nas salas de aula das 8^{as} (oitavas séries) aos 3^{os} (terceiros) anos. Uma preocupação relacionada aos desafios diários vividos em tempos de desrespeito à escola e aos profissionais que carregam consigo a responsabilidade de produzir estratégias

¹ Josivanea da Silva Gomes é licenciada pelo Curso de Artes Visuais pela Universidade Federal do Amapá - UNIFAP e autora de outro artigo sobre Arte e Novas Tecnologias pela Universidad Tecnológica Intercontinental de Asunción - UTIC: <http://www.utic.edu.py/repositorio/idex.php/simposios/71-i-simposio-internacional-en-investigacion-brasil/133-grafite-stencil-e-outras-reproduzibilidades-do-espaco-academico-para-a-urbanidade> - Email: vaneaavlis@gmail.com

² Francimar Bezerra Magave é professora da Escola Estadual General Azevedo Costa, Pós-graduada em Docência no Ensino Superior e Pós-Graduada em Psicopedagogia.

³ A Escola Estadual General Azevedo Costa está situada na Av. José Antônio Siqueira, nº 486 no Bairro do Laguinho (Antigo Julião Ramos), centro da cidade de Macapá e geograficamente tem à sua direita, o Centro de Cultura Negra - UNA, à esquerda, o Palácio do Setentrão e o Edifício da Justiça do Estado do Amapá.

que sejam somativas ao conhecimento empírico, científico e, no meu caso, o desafio de apresentar propostas para pôr em prática a transversalidade das disciplinas, cooperando para essa construção através das experimentações dispostas pela disciplina de Arte. Como colaborar de forma que fosse linear nessa construção, a fim de que, não diminuísse a importância dessa cooperação para a disciplina pela qual estou licenciada? Percebi que essa relação é construída entre nós e a escola, seria um resultado de minha compreensão e respeito às informações confiadas a mim pelos professores do Curso de Artes Visuais e pelos professores da Escola Estadual General Azevedo Costa, cuja relação se amplia na tentativa de manter uma observância, se não constante, dialogar com eles em busca de soluções para os problemas detectados, gerados em torno da busca pelo saber e na tentativa de modificar o cotidiano escolar.

Diante da proposta de estar ocupando as salas de aula, mesmo que, por um curto período, fui seduzida a reorganizar o máximo de material que tenho guardado para o ofício e apresentá-los à professora Francimar Magave, antes do seu afastamento temporário; ação pela qual fui me reorganizando e estabelecendo uma conexão entre os materiais didáticos que já estavam nos meus fichamentos, aos livros que eu tinha a disposição e os livros didáticos que a escola me oferecera como forma de me incentivar à continuar na persistindo em lecionar e descobrir novos caminhos estratégicos para o ensino de Arte. Sobre o fato de que, mesmo sendo professora recém formada, mas, já era conhecida naquela escola pelo corpo pedagógico, pelo fato de que, foi naquela escola que eu concluí por opção os meus dois estágios supervisionados obrigatórios. Pude compreender que mesmo diante dos desafios que aparecessem, eu teria uma melhor compreensão dos professores e do corpo pedagógico em relação às rasuras que se fizessem necessárias futuramente. Isso seria possível para mim, através da linguagem artística, que é por si só um grande desafio, pois a escola vive o tempo em que o ofício do professor-artista, em seus diversos segmentos é consi-

derado “dispensável” à vida do ser humano. O aluno passa a maior parte do seu tempo de aprendizagem no ambiente escolar, é conduzido a enxergar o ensino de arte apenas como entretenimento, e, portanto, supérfluo às necessidades de existência, da aprendizagem e da reflexão. Comprova-se a subsistência da arte na vida dos educandos quando a disciplina perde a importância, e de forma legalizada, sob os termos da Nova Base Curricular Comum⁴, ano 2016, disposta na página 151, que prevê a aplicação do conteúdo do ensino de arte nas primeiras séries do Ensino Fundamental e nas Séries Finais, mas, especula-se que o ensino de arte deve ser aplicado de forma “opcional” para o Ensino Médio, e o reduz à formação, quando o especifica apenas à pedagogos nas séries do Ensino Fundamental I. Portanto, não se pode esperar resultados surpreendentes desses alunos ao chegarem ao Ensino Médio, porque esses já não conseguem refletir através dessa disciplina. Para reverter esse atraso será necessário um grande esforço e, de muitos colaboradores, que estejam dispostos a encontrar estratégias de quebrar as formalidades das regras impostas pelo sistema educacional, como é conhecido hoje.

Encontrar soluções para que as escolas possam ter autoridade de partir de algum outro ponto e seguir em busca da compensação diante das perdas, numa tentativa de reorganizar e avançar a educação brasileira, tendo ainda esse desejo, de elevá-la a uma posição de destaque para que se autonomize o educando, colocando-o disposto ao enfrentamento dos seus próprios desafios e da construção de si mesmo como ser humano em perspectiva diante de um mundo subversivo aos processos de aprendizagem.

Pela oportunidade, gostaria de agradecer à professora Francimar Magave, que me confiou as turmas de sua carga horária, sem demonstrar grandes preocupações, e, ao corpo técnico pedagógico, em especial ao Diretor, Josenei Sousa Moreira e a Vice-diretora, Patrícia Oliveira da

⁴ A Nova Base Comum Curricular - NBCC, é a nova diretriz que regulamenta os conteúdos ensinados na escola, do ensino fundamental ao ensino médio. A proposta preliminar foi publicada em 2016, pelo Ministério da Educação - MEC.

Silva Sousa por manterem todas as portas da escola abertas.

2 Estratégias e desafios da escola em tempos de transição

Durante uma semana de aulas substitutas busquei trocar as diversas experiências com os alunos de séries variadas, e já descritas, sob a tormenta da impossibilidade de que, o esforço de quatro anos de estudos e pesquisas, no período em que fui discente da Universidade Federal do Amapá fosse perdido na aplicação da Nova Base Comum Curricular - NBCC, e que, apenas diante de uma simples realidade comum no Brasil, tanto conteúdo fosse transformado, e por ato legal, em conteúdos opcionais às séries reduzidas. Sob esta mesma ótica estão os docentes quando resistem e buscam estratégias para manter as atividades de ensino de Artes Visuais na universidade. O curso de Licenciatura em Artes Visuais é oferecido apenas no Campus Marco Zero do Equador, Rod. Juscelino Kubitschek, apesar de termos duas universidades públicas no Amapá; a Universidade Estadual do Amapá - UEAP está localizada no bairro central da cidade e não dispõe, até este ano de 2019, cursos de Artes.

Ao apresentar os planejamentos para as aulas substitutas, levei em consideração as novas experiências aplicadas pelos docentes da minha licenciatura. E, por opção, traçamos estratégias para explorar todos os espaços disponíveis na escola. À exemplo da ocupação dos murais, das paredes externas, do desaguadouro da chuva e até mesmo do chão de cimento queimado da sala. Aplicamos as placas *Stencil*⁵, no corredor durante as aulas. Nas aulas de grafite e de pintura mural (muralismo), os trabalhos dos alunos foram experimentados no chão da sala. Alguns rabiscos já tinham sido encontrados nos braços das carteiras, tendo

⁵ *Stencil* é uma base elaborada a partir do papelão ou do plástico acetato, que ao ser desenhada e cortada serve de matriz para a reproduções de desenhos em série.

como material de pintura, as tintas à base de corretivos para apagar os erros de canetas esferográficas.

O argumento de pôr em prática o modelo de interdisciplinaridade⁶, com o mapa do plano pedagógico na mão, fui traçando o que poderia conter de novidade nas minhas aulas: usar a técnica do *stencil*, do grafite e da pintura mural, além das demais linguagens que dialogaram com as exigências dos conteúdos que seriam aplicados pelas professoras, e que, foram aprovadas pelo plano pedagógico da escola. Os Temas Transversais⁷ estavam em consonância com os cinco temas descritos nos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCNs e previstos para o bimestre, flexionados às discussões mais atuais, que incluíam (eis os eixos) as relações de Arte com o Desenvolvimento Tecnológico, Manifestações Culturais e suas Relações com o Meio Ambiente, Influências Externas e Locais nas Manifestações Populares e Modos de Manutenção e Transmissão das Tradições: Oralidade e Recursos Tecnológicos.



Imagem 01: Apropriação do chão da escola para aplicação de desenhos, grafismos e pintura, durante as aulas substitutas em 2016.

Fonte: Fotografia registrada por aluno da disciplina.

⁶ Interdisciplinaridade, no conceito da educação escolar, trata-se da interação entre as disciplinas, cujo conteúdo de uma ou mais, colaboram entre si e onde os interesses de cada disciplina são conservados.

⁷ Temas transversais, apesar de existirem desde o começo do século, surge como princípios inovadores na educação atual. Os temas estão previstos nos PCNs e na Nova Base Comum Curricular.

Partindo deste preposto, com data e hora marcada, foi solicitado às turmas dos 3^{os} anos, que se dispusessem com roupas leves porque estaríamos nos apropriando da sala para as aulas de pintura e de performance, logo, fui advertida por um dos alunos que, a escola estava recém pintada e que essas aulas costumavam o degradar as paredes da escola. Observei cuidadosamente em minha volta, e percebi, que as partes internas da sala estavam pintadas de branco, e que, as paredes externas das salas: corredores, colunas e sala dos professores, pintadas de um bege salmão. Tudo intimidava a presença de uma linguagem artística mais “ousada”, porque as consequências terminariam em impedir o desenvolvimento das minhas atividades, mesmo porque, ao se tratar de aulas expositivas e dos alunos estarem ainda inexperientes, poderiam, ao se apropriar da escola, rabiscar e desestruturar com o quê, pela lógica cartesiana, são considerados rabiscos, respingos, manchas, espasmos de tintas por toda a estrutura reformada. Mesmo que, ao optar pelos experimentos, foi sugerido por mim, o uso de tintas guaches ao invés do spray, pelo simples fato de baratear os custos das aulas, e de que, ao terminarmos os experimentos, teríamos maior facilidade em removê-los, caso fosse realmente necessário. Outra alternativa era se apropriar do chão da sala de aula ao invés das paredes, à exemplo das pinturas Tridimensionais (3D) ⁸, que no exercício das aulas de arte, na escola, ainda é uma novidade.

3 Passo à passo - Da construção à forma

Os desenhos no chão foram construídos coletivamente e estavam abertos à todos que tivessem interesse em diversificá-los, podendo ser sugeridas alterações. Logo, percebi que no chão, as formas circulares eram predominantes, como se quebrassem propositalmente o retângulo

⁸ Pinturas Tridimensionais (3D) ou Arte de Rua 3D, a perspectiva desse tipo de pintura objetiva criar uma ilusão de ótica através da hiper realidade. Surgiu na década de 80 e os pesquisadores atribuem os primeiros desenhos tridimensionais ao estadunidense Kurt Wenner.

da divisória da sala de aula. Os traços eram livres, e a cada intervenção de novos alunos, eram alterados como se quisesse deixar registrado a intervenção individual de cada um. De modo que, a cada introdução de um novo traço, eram reproduzidos em continuidade pelos outros alunos, e, as formas eram repetidas até que o ciclo de repetições fossem concluídas. As formas foram construídas com giz e os traços foram delineados e preenchidos com tinta guache nas cores vermelha e azul, coincidentemente, as cores do uniforme da escola, já que as tintas foram cedidas como material para uso daquela aula pela professora Francimar Magave, porém, usadas separadamente, uma para cada desenho, à princípio. A utilização das cores escolhidas pela professora ganham um significado individual e próprio quando aplicado à forma: A. Dondis (2003, p. 64), sugere que as cores “Constitui (...) uma fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais.”, e que, por existir muitas teorias sobre elas: “(...) nosso conhecimento da cor na comunicação visual vai muito pouco além da coleta de observações de nossas reações a ela”. Mesmo que os desenhos fossem traços aleatórios de formas e de uma única cor, que era responsável por se destacar da cor cinza do chão, nascia ali uma base que possibilitaria outras experimentações mais completas, até que se alcançasse, das formas bidimensionais até os formatos de desenhos em 3D. De alguma forma, era uma linguagem que surgia no espaço alternativo do chão da sala de aula; comunicava informações conscientes e inconscientes que para Donis A. Dondis, em *Sintaxe da Linguagem Visual*:

(...) o *input* visual, que consiste miríades de sistema de símbolos (...). Símbolos que vão desde os mais pródigos em detalhes representacionais até os completamente abstratos, e tão desvinculados da informação identificável que é preciso aprendê-los da maneira como se aprende uma língua. (A. DONDIS, 2003, p. 20).

Por mais que alguns artistas urbanos em Macapá afirmem que os desenhos em 3D já não é novidade no contexto de desenhos urbanos, os professores de arte da Escola Estadual Azevedo Costa ainda não havi-

am experimentado os desenhos no chão.



Imagem 02: Placas de stencils em exposição nos corredores da Escola E. General Azevedo Costa, durante as aulas substitutas em 2016.

Fonte: Fotografia de Josivanea Gomes.

Toda a ocupação ali, até o momento, foram experimentadas através da pintura mural, localizada na área externa do muro da escola. Portanto, a ocupação do chão da sala de aula, tornou-se um atrativo por ser algo incomum no conteúdo do ano letivo.

O conteúdo do grafite e da pintura mural que foram incluídos no conteúdo do Ensino de Arte daquele ano (2016) estão dispostos em apenas duas páginas (52 e 53) do livro didático *Arte em Interação* (PNLD 2015/2017), e a variação da forma dos desenhos urbanos em 3D não estão citados no livro, que apenas faz uma referência sobre padrões de tridimensionalidade sobre tudo o que possui três dimensões, em um único parágrafo da página 47. Não consta, portanto, no livro didático, utilizado para as aulas de arte, nenhuma sugestão de apropriação do chão da escola, como também não há nenhuma ilustra-

ção e nenhuma citação a respeito das pinturas urbanas tridimensionais. Por esses motivos, encontrei argumentos para dar cadência a essas experimentações.

Quanto à forma dos desenhos dispostos sobre o chão, a forma circular, escolhida pelos alunos, foi elaborada pelo posicionamento de um corpo deitado sobre o chão, sob a minha orientação, o espaço foi demarcado no centro do retângulo através de sequências de giros em movimentos sequenciais, com a ajuda do giz de gesso. Performativamente, já havíamos visto a reprodução desses movimentos contínuos na performance dos artistas Michael Namkung e Lilian Soares em “Círculos”, sobre as possibilidades de “pincéis humanos”, quando a disposição do corpo performatizado é utilizado como extensão do material que traça a linha do desenho; para a performance da artista Lilian Soares, o corpo se pontua no centro do raio, quando na disposição de Michael Namkung, os pés ocupam o ponto central, cabendo a extensão do círculo às áreas periféricas, relativizando a amplitude do desenho em sua “curvatura contínua” (DONDIS A. DONDIS, 2003, p. 58). Em outros casos, o raio do círculo pode ser demarcado através do posicionamento do umbigo sobre o ponto central do desenho e em eixo rotatório (HANSER, 2012)⁹, o corpo é movimentado como uma hélice, enquanto ambas as mãos vão desenhando as áreas periféricas por movimentos repetitivos de “vai e vem”. A experiência citada neste artigo, particularmente falando, é um reflexo da memória dos jogos e das brincadeiras de rua. Eu vivi essa experiência e a vi experimentada por outras crianças das gerações de 80 e 90, em cidades e estados diferentes de onde hoje resido e desenvolvo os meus trabalhos como professora início de carreira. Os desenhos criados no chão é um hábito comum entre as brincadeiras das crianças. Indiferente da forma como esses desenhos apareçam, se, desenhado à giz, pincel ou demarcado na areia, estão registrados nesta fase através da interatividade coletiva. Temos

⁹ A performance *Obvious Lounge*, de Heather Hanser, é de 2012, embora a imprensa só tenha se interessado em 2014. Fonte: <http://louge.obviousmag.org/serendi-piedade/2014/01/heather-hansen-o-corpo-a-arte.html>

como exemplo mais forte a tradicional brincadeira da “amarelinha”, cujo desenho no chão serve para demarcar o espaço que deve ser ocupado passo à passo. Também incluiu os desenhos da brincadeira de “pular uma casa”, cujo os obstáculos surgem na expectativa de perguntas e respostas, no intuito de avançar ou de retroceder uma casa (quadrados desenhados separadamente), e, no que considero, o que mais se aproxima do que seria o desenho natural, sem a função do jogo: quando o grupo que está sob a atividade na rua, desenha no chão a imagem do sol, na crença popular de que, através do grande desenho disposto no chão, as nuvens de chuva se afastem da área demarcada e o sol reapareça, para que as brincadeiras voltem a acontecer.

Embora os conteúdos formais que são aplicados às turmas de Ensino Fundamental e ensino médio sejam oriundos de metodologias ensaiadas e, a grande maioria, com base em modelos tradicionais. Assim, Freire *apud* Candau (2011, p. 245), sugere que a escola esteja comprometida com novas reflexões pedagógicas:

Quanto às contribuições de Paulo Freire, se desenvolveram de modo mais significativo no âmbito da educação não formal. Em geral, a cultura escolar continua fortemente marcada pela lógica da homogeneização e da uniformização das estratégias pedagógicas.

Numa experiência de aula, muito próxima a minha, Maristani Polidori Zamperetti¹⁰, porém, com a 3ª série do Ensino Fundamental, a professora de Artes Visuais, na Escola Municipal de Ensino Fundamental Almirante Raphael Brusque, da Universidade de Pelotas - RS, relatou em seu artigo *Desenho-pintura – memória, experiência e corpo infantil no chão da escola*, publicado em 2009, que existe uma relação muito conjunta entre o corpo, a observação e a ocupação do espaço, que vai além

¹⁰ Maristani Polidori Zamperetti Mestre e Doutoranda em Educação (FaE/UFPel), professora de Artes Visuais da Escola Municipal de Ensino Fundamental Almirante Raphael Brusque e professora substituta de Didática, Metodologia e Prática de Ensino de Artes no Departamento de Ensino, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas (UFPel) desde 2007. E-mail: maristaniz@hotmail.com. Fonte: Artigo da autora.

dos desenhos livres:

(...) vários desenhavam no chão, alguns em grupo; outros experimentavam o movimento como mobilizador da espacialidade; alguns alunos somente observavam e ainda outros, conversavam. De qualquer forma, não havia espaço para a indiferença, despertando os sentidos e propondo formas de atuação espacial diversas dos espaços internos da sala de aula. Era interessante observar que apesar da liberdade espacial, todos estavam concentrados e atentos ao trabalho (ZAMPERETTI, 2009, np)

Nessa perspectiva, nas duas experiências relatadas, na Escola Estadual G. Azevedo Costa, em Macapá e na Escola Municipal Almirante Raphael Brusque, no Rio Grande do Sul, torna-se condicionantes que, quando consolidada a experiência do cotidiano, seja na infância ou na juventude, essas atividades quando ocupam as aulas do ensino de arte, impacta sobre a ação, recupera a experiência através da memória e cria um vínculo afetivo facilmente aceito pelos alunos, porque o fato de desenhar ocupando o chão da escola com o desenho surge como um relato natural do cotidiano vivido.

A compreensão de que, a possibilidade de “sujar” as paredes da escola é uma preocupação comum aos professores e técnicos. A escola termina por adotar o modelo de educação imposto pelos pais, como se o prédio físico da escola fosse a extensão da casa do aluno e seguissem os mesmos padrões: exige que o ambiente permaneça com a neutralidade disciplinadora. A prática de observar se as paredes estão limpas, impedem que estas estejam à disposição, seguida de advertência, impondo para que os alunos iniciem a ação do desenho livre no papel, o que eles normalmente ultrapassam. O pensar a educação para uma geração, quase sempre diferente da nossa, é solicitar dos professores que estes estejam atentos aos problemas do cotidiano escolar e que este consiga encontrar, com a contribuição dos alunos, soluções e sentidos para religá-los as ações e sensações da vida.

4 Do chão da escola para as ruas - Ocupação com as releituras das obras de arte do artista Ralfe Braga¹¹ - Macapá Verão 2019

Ao tentar solucionar um problema de interatividade ocupacional durante as aulas substitutas das turmas da professora Francimar Magave, eu vivi uma experiência real. Uma experiência de ensino que trouxe a recordação da minha memória lúdica. Eu não tinha a pretensão de ocupar o chão da escola com desenhos e pinturas; também não imaginava que, não estar vigilante sobre a interação dos alunos com os rabiscos e os desenhos em sala de aula poderiam me ocasionar advertências e depois, poderiam me causar sérios problemas. Mas, o fato é que, ao tentar solucioná-los, fui movida da minha zona de conforto e que, anos depois, a ocupação do chão da escola foi transformada, similarmente, em ocupação urbana por um grupo de artistas no evento do Macapá Verão 2019.

O evento do Macapá Verão acontece no mês de Julho na cidade de Macapá, no estado do Amapá, e antes de ganhar reconhecimento com este título, também já havia sido chamado de “FESTA DO SOL” e “EQUASOL”, sem grande sucesso. A programação é um evento considerado de grande porte por atrair banhistas oriundos de todo o estado; também atrai pessoas de diversas partes do país. Nas pesquisas do historiador amapaense Edgar Rodrigues¹², consta que, a partir do ano

¹¹ Ralfe Braga é Ilustrador, Designer Gráfico e Diretor de Arte, nasceu na cidade Macapá. Com 17 anos de idade, saiu da sua cidade natal e foi para Brasília. Cidade em que iniciou a sua carreira artística. É formado em Educação Artística com Licenciatura em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes de Brasília. Pós-Graduado em Artes Visuais/Cultura & Criação pela faculdade SENAC. Em 2019 o artista que já tinha reconhecimento nacional, teve obras expostas no Programa “Encontro” de Fátima Bernardes, pela Rede Globo de Televisão, RJ. Fonte: <https://visitebrasil.com.br/ralfe-braga-artista-plastico-brasila-arte/>. Acesso em 14 de setembro de 2019.

¹² Edgar Rodrigues estudou Teologia na Universidade Federal do Pará, porém, desde cedo mostrou sua vocação para a pesquisa e para o jornalismo, com um grande acervo sobre a história do Estado do Amapá. É autor do romance Niranaê, publicado pela primeira vez em 1997. Fonte: acervo do autor.

de 1990, o evento foi descentralizado do município de Macapá e sua realização alcançou outros distritos longínquos: “estendida para outros balneários no interior do município, de Lontra da Pedreira à Vila Progresso no Bailique, do Maruanum a São Joaquim do Pacuí e Curiaú.



Imagem 03: Abmael Art, grafiteiros e desenhistas de Macapá se apropriam do asfalto no balneário da Fazendinha durante a programação do Macapá Verão 2019, reproduzindo três obras do Artista Plástico e Designer Ralfe Braga.

Fonte: Fotografia do acervo do artista.

Tão somente em 2004, o balneário da Fazendinha¹³ foi contemplado na programação com atrações nacionais e exibido pela TV CULTURA. Este ano (2019), a programação da Fazendinha foi diversificada com novas “línguas artísticas”. A programação das férias acontece nas quintas feiras, com a realização da Estação Lunar e prossegue pelos finais de semana (sextas, sábados e domingos). Mesmo sendo as atrações musicais a grande responsável por atrair as pessoas para este evento, as Artes Visuais vem garantindo a participação dos artistas locais.

¹³ O Balneário da Fazendinha (praia da Fazendinha) é um distrito de Macapá com forte capacidade turística e está localizado entre os municípios de Macapá e Santana.

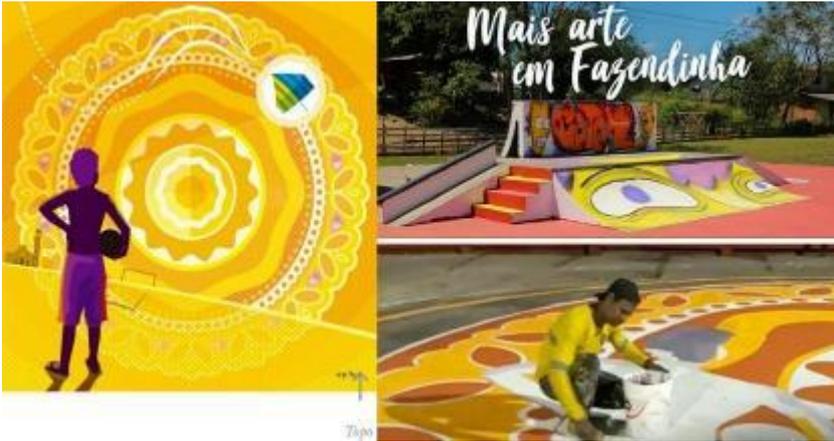


Imagem 04: Fotografia da releitura da obra *Reminiscência 7* - Igreja da Conceição 2018, de Ralfe Braga no asfalto da Fazendinha, em 2019.

Fonte: Fotografia do acervo do artista.

Além das galerias abertas, montadas nos balneários, local onde os artistas amapaenses propõem a visitação e comercialização de suas obras individuais ou produzidas em um coletivo; diferente disso, neste ano de 2019, o evento do Macapá Verão possibilitou a interação dos visitantes com releituras dos quadros do artista amapaense Ralfe Braga. À exemplo da ocupação pelos desenhos no chão da escola em 2016, as releituras foram projetadas em grandes dimensões no chão do asfalto no balneário da Fazendinha pelos artistas Abmael da Silva Pantoja¹⁴, Sebastião Filho e João Batista. A disposição das releituras é resultado da parceria entre a Prefeitura Municipal de Macapá e da Companhia de Trânsito e Transporte de Macapá - CTMAC. Foram contempladas as obras originais dos quadros: *Reminiscência 7* - Igreja da Conceição 2018, *Reminiscência 14* - Pipa com círculo 2018 e *Reminiscência 15* - Pipa com Losango 2018, além das pinturas em 3D das faixas de pedestres.

¹⁴ Abmael da Silva Pantoja nasceu em Macapá, é artista plástico e desenhista/grafiteiro. Atua como pintor há 18 anos e desenvolve o projeto de pintura no asfalto para a Companhia de Trânsito de Macapá - CTMAC, desde 2012. Trabalha com os amigos Sebastião Filho e J. Batista, também desenhistas e grafiteiros do coletivo da CTMAC.

Em conversa informal, o artista Abmael Pantoja contou que a ideia de pintar o chão da cidade de Macapá surgiu há cinco anos. Os primeiros desenhos foram feitos sobre as faixas de pedestres: as máscaras teatrais, em frente ao Teatro das Bacabeiras, desenhos em faixas localizadas em frente às Escolas Municipais e que, em Julho, os três artistas se organizaram para ampliar as atividades e transformar completamente o balneário da Fazendinha, através das cores vibrantes e dos temas sugeridos pelo artista homenageado, principalmente porque Ralfe Braga sugere em suas obras, com um estilo muito particular, as peculiaridades que identificam em termo fidedigno a vida e as coisas da Amazônia amapaense, com destaque para as ilustrações digitais nas interações culturais da terra da linha do Equador.

Referências Bibliográficas

BOZANNO, Hugo B; FRENDA, Perla; GUSMÃO, Tatiane Cristina. **Arte em Interação**. FNDE - Ministério da Educação. Ed. IBEP. São Paulo, 2013.

BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Proposta preliminar. 2ª versão revista. Brasília: MEC, 2016. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/documentos/bncc-2versao.revista.pdf> Acesso em: 30 jun 2018.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: 6 Arte**. / Secretaria de Educação Fundamental. - Brasília: MEC/SEF, 1997. Acesso em: 19 jul 2018.

CANAL DO EDUCADOR; UOL. **O Princípio da Interdisciplinaridade da Transversalidade**. Brasil Escola, 2019. Disponível em: <https://m.educador.brasilecola.uol.com.br/trabalho-docente/o-principio-da-interdisciplinaridade-transversalidade.htm> Acesso em: 23 ago 2019.

CANDAU, Vera Maria. Diferenças Culturais, Cotidiano Escolar e Práticas Pedagógicas. *In: Currículo sem Fronteiras*, v.11, n. 2. RJ, 2011.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

ZAMPERETTI; Maristani polidori. **Desenho-Pintura** - Memória, experiência e corpo infantil no chão da escola; *in*: Anais do V Colóquio sobre o Ensino de Arte I Encontro regional da FAEB Regional - SUL - Universidade de Pelotas. RS, 2009.

10

ENTRE PASSARELAS, BARCOS E PORTOS: O COSMOPOLITISMO RIBEIRINHO

David Junior de Souza Silva¹

Introdução

Este texto tematiza as complexas relações inter-societárias criadas pelas comunidades ribeirinhas, sua criatividade social, seu campo estético e como seus saberes sobre a natureza e a sociedade são mobilizados na dinâmica civilizacional por elas engendradas.

Aponto neste texto também para o cosmopolitismo ribeirinho, como esta arte do encontro e da comunicação ribeirinha, sua episteme tradicional e os saberes que descobre, desenvolve e põe em movimento e os compartilha sem pedágio com quem se aproxima.²

Da distinção entre cidade e comunidade na Sociologia

A sociologia difundiu a ideia que existe sociedade onde existe cidade e indústria, e onde não existem estas entidades socioespaciais, existe apenas comunidade, uma forma de estrutura social, segundo ela, de menor complexidade, pesquisadores, apoiados nesta distinção, afirmaram que as comunidades são muito simples, tão simples que delas não se pode fazer história, apenas etnografia.

Aqui apontamos o fundamento colonial desta distinção, e sua total

¹ Cientista Social. Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Amapá. Coordenador do Núcleo de Estudos em Etnopolítica e Territorialidades da Amazônia – NETTA. E-mail: davi_rosendo@live.com.

² Todas as fotos são oriundas de trabalho de campo do autor.

iverossimilhança.

A complexidade das comunidades é algo que não está escrito. As comunidades podem parecer, ao olhar eurocentrado, unidades isoladas, que se associam eventual e esporadicamente com outras. Quando de fato o que se dá é que as comunidades existem como instituições em sociedades maiores.

A maneira de se compreender esta relação, todavia, é epistemicamente decisiva. Não são as comunidades que formam sociedades inter-comunitárias. Mas é uma natureza específica de sociedade – que poderíamos por ora chamar *sociedade comunitária* - que forma suas instituições elementares, as comunidades.

As *sociedades comunitárias* são sociedades cuja estrutura social é formar comunidades, e se espacializar de maneira ampla. Esta espacialização ampla no território não significa ausência, suspensão, evitação ou ruptura de laços sociais, mas é a própria natureza dos laços e relações sociais internas a essas sociedades.

Modernamente existe um encontro do movimento de urbanização com as comunidades. Este encontro tem sido interpretado como uma fagocitação inexorável que as cidades farão sobre as comunidades. Como se a estrutura social das comunidades fosse inevitavelmente se dissolver diante do avanço da urbanização, e como se este avanço fosse de uma ordem que não se pudesse parar.

Concretamente o que se vê são diferentes relações que se estabelecem a cada caso entre as comunidades e as cidades. Ou, em outros, urbanos, entre a sociedade urbana e a sociedade comunitária.

O primeiro erro epistemológico ao interpretar esta relação é a suposição de que a cidade é o centro, e as comunidades são a periferia; as comunidades são o ‘interior’ que orbita em torno do centro.

Qual o fundamento para se pensar que são as comunidades, cuja sociedade existe longamente antes da sociedade urbana, simplesmente orbitariam as cidades? Simplesmente, com a chegada das cidades, abriam mão de sua estrutura social, de seu complexo conjunto de rela-

ções, para simplesmente agora convergir seus laços e sua vida social tendo a cidade como centro?

Não há, pois, esse fundamento.

Este não é, por suposto, um mero erro epistemológico. Trata-se de um dispositivo colonial de poder. A cidade é estabelecida como ‘centro’ das relações sociais porque a cidade é a sede do poder colonial, o suporte do avanço da colonização.

Do ponto de vista do Estado, a cidade é o centro porque é onde o Estado concentra a possibilidade de acesso a sua estrutura jurídica e administrativa. Em outras palavras, onde o Estado concentra o acesso a cidadania.

A cidade é transformada em centro da política pública e da cidadania, porque o Estado não leva cidadania para além dos centros urbanos. Para acessar diversos serviços estatais, populações rurais têm de se dirigir às cidades; às vezes às pequenas cidades, em casos específicos, quanto maior a complexidade, às grandes cidades.

Trata-se de um dispositivo do poder estatal e da colonialidade este que quer fazer a cidade ser o centro e que faz a constatação infundada de que a cidade é o centro das relações sociais.

Mesmo assim, este dispositivo não tem pleno sucesso em seus propósitos.

A cidade, quando se instala nos territórios das *sociedades comunitárias*, não se torna centro das relações sociais – como a epistemologia urbanocentrada e o discurso estatal querem fazer crer; a cidade torna-se apenas mais um nó na complexa e difusa cadeia de elos pela qual se espacializa a sociedade comunitária.

As cidades se espacializam em uma espécie de negação da natureza e do ambiente natural. Diversamente, as sociedades comunitárias se territorializam em relação com as entidades naturais, como rios e florestas. Estas sociedades incorporam, pois, rios e florestas em sua estrutura social. Algumas incorporam tanto que se deixam definir por estas entidades naturais. Existem sociedades do rio, sociedades da floresta.

A estrutura da *sociedade comunitária* se forma em suas instituições características, as comunidades. Esta estrutura também incorpora fortemente elementos da natureza em sua vida social. Toda essa estrutura social de diversas instâncias e prolífica em significados é alvo de violência simbólica pelo dispositivo colonial de poder, que a tenta hora deslegitimar, ora diminuir seu valor e sua grandeza.

Assim, esta complexa estrutura social inter-societária é invisibilizada quando se a contrapõe à cidade como instituição social e entidade socioterritorial. O conceito de cidade advém e hierarquiza e invisibiliza a ontologia das comunidades. Oculta a complexa teia de relações, significados e saberes que emanam e na qual se emaranham as comunidades.

Este ensaio procura tematizar a relação entre a sociedade ribeirinha e sociedade urbana em três municípios do estado do Amapá: Vitória do Jari, Oiapoque e Macapá. As estruturas socioespaciais escolhidas para representar estas relações são as casas tradicionais ribeirinhas, suas vilas, as passarelas, os barcos e os portos.

Contrariamente também a ideia aceita nas ciências sociais de que o cosmopolitismo é uma criação das cidades e existe por excelência nas cidades, neste texto também procuro demonstrar que as comunidades também realizam um cosmopolitismo, que designo aqui como cosmopolitismo ribeirinho.



Casa tradicional ribeirinha em área de várzea da cidade de Laranjal do Jari.

Vilas ribeirinhas

As vilas ribeirinhas são os locais de moradias conjugadas de comunidades ribeirinhas. Ressalto aqui que as vilas ribeirinhas existem nas comunidades ribeirinhas em si, mas também nas cidades, como bairros em áreas alagadas, áreas úmidas ou de ressaca. Mas o fato de estarem

em uma porção do território designada como de perímetro urbano não exclui sua forma de ser ribeirinha – ainda que o modo de vida ribeirinho não tenha como se realizar plenamente como tal nas cidades.

A relação das vilas ribeirinhas nas cidades com o Estado é variada. Há vilas ribeirinhas que são sede de municípios, caso de Vitória do Jari. Há outras que são distritos, caso do Igarapé da Fortaleza. Há outras que são bairros dentro das cidades, como o Congós em Macapá, formado em boa parte por ribeirinhos do arquipélago do Marajó.

A relação das vilas ribeirinhas com a cidade também precisa ser matizada. Há vilas ribeirinhas integralmente dentro das cidades, como é o caso dos bairros assinalados; há vilas que fronteirizam com a urbanização, mantendo mais do seu modo de vida tradicional e entrando em relações de trocas comerciais e sociais com a cidade.

Nas cidades, as vilas ribeirinhas são construídas nas áreas alagadas ou de ressaca, reproduzindo a construção tradicional das residências nas comunidades, sobre palafitas e passarelas.

Nos interiores, as vilas ribeirinhas tradicionais são construídas na beira do rio. A margem nesse caso como local de morada está a meio do caminho dos dois ambientes de vida da sociedade ribeirinha: a floresta e o rio. São locais de vida e também de produção: o pescado e o extrativismo da floresta.

Quando a margem do rio é uma várzea, que seca e se inunda periodicamente, a vila ribeirinha é construída sobre esta várzea. O fato de secar e alagar não é um problema para a comunidade ribeirinha. Ao contrário, a comunidade incorpora esse movimento das águas no seu cotidiano e incluso na sua produção.

Abaixo seguem alguns registros das vilas ribeirinhas de Vitória do Jari e de Laranjal do Jari, ambas às margens do rio Jari, em áreas de ressaca.







O capricho nas cores e nos padrões dos usos da madeira para paredes, portas e janelas testemunham a criatividade e a estética ribeirinha. Assim como as experimentações de combinações entre diferentes cores e trançados.

Esta criatividade dá testemunho contra a atribuição infundada de

uma simplicidade ou rudimentaridade das comunidades que não existem de fato na prática. A criatividade e a esfera estética das comunidades ribeirinhas são um espetáculo à parte.

A cidade, diz uma vertente da sociologia urbana, se define pela festa. Nas comunidades a dimensão da festa está presente nas festas tradicionais e festas de santos, evidentemente, mas também, neste caso, a festa está presente em uma estética sempre celebrada e criativa, o enfeite e o belo das casas e vilas.

Em algumas casas a presença de portões indica uma nova maneira de fazer a distinção entre espaço público e privado. Esta estrutura, todavia, parece ser um elemento das vilas ribeirinhas nas cidades.

Passarelas







As passarelas são a estrutura de engenharia que interligam as casas nas vilas ribeirinhas. São construídas como ruas suspensas sobre as áreas alagadas. São o único caminho seco e a pé para as casas. Têm a função de comunicar as vilas inteiras e possibilitar o acesso às casas.

São também espaço de encontro dos moradores para conversar, as crianças para brincar e de circulação de mercadorias e serviços.





Canoas

As canoas, e seus derivados, barcos e catraias, usadas para atravessar os rios e mover-se ao longo deles de uma comunidade para outra. Tem uso pessoal e familiar, em lazer e no trabalho.



Casco atracado à margem de Vitória do Jari

As canoas atracadas ao pé das casas indicam que a circulação dos moradores se dá não somente através das passarelas, mas também livremente através das águas, tanto na várzea como no rio.



Canoa nas áreas alagadas em torno das casas de Vitória do Jari.

Portos



Igarapé da Fortaleza, em Santana.

Área portuária no Igarapé da Fortaleza. A quantidade de barcos atracados mostra no mínimo o seu dinamismo comercial, de trocas de

mercadorias e de serviços. Os portos, como lugares de encontro das sociedades ribeirinhas, são também espaços do encontro e do cosmopolitismo.

Lugar de rever os amigos e de fazer novos, de se abrir a mundos diferentes quando se encontra e se empresta o ouvido a recém-chegados e viajantes de passagem, é lugar da festa e do lúdico, quando se encontra para contar histórias de façanhas realizadas e de conquistas conquistadas, dividir refeições e ouvir música.

É um espaço de encontro das diversas comunidades ribeirinhas espalhadas pelos rios da região. É também espaço de encontro da sociedade ribeirinha com a cidade, à medida em que a produção ribeirinha abastece a cidade, e comerciantes e consumidores da cidade vêm ao Igarapé para comprar.

No entanto não é apenas espaço de comércio para os cidadãos, para eles é também espaço de vida, como para os ribeirinhos, uma vez que se dirigem a área portuária atraídos por sua atmosfera e pelo fascínio e bem-estar que lhes causa estar neste espaço.



Porto no Rio Jari

Momento calmo na área portuária de Laranjal do Jari, com apenas os barcos que não estão em trânsito atracados no momento. Os diferentes tamanhos dos barcos dão uma pista das diferentes atividades que têm lugar a partir do porto ou que têm o porto como lugar de passagem; outrossim, dão uma pista também das dimensões dos fluxos e movimentos de pessoas que se dão por ali.

Os portos, além dos navios maiores, abrigam também as catraias. Pequenos barcos que fazem com agilidade a navegação e transporte de pessoas e mercadorias de um lado a outro dos rios.

Catraias

As catraias fazem a circulação tanto entre cidades, como interestaduais, como é o caso de Vitória do Jari (AP) e Munguba (PA), e mesmo internacionais, como é o caso de Oiapoque e Saint-George.

O catraieiro é um papel social específico das vilas ribeirinhas e das cidades à beira de rios. Dedicar seu tempo a este serviço de transportar as pessoas, moradores e viajantes, e nesta função acumula grande capital cultural ao conversar com todos os tipos de personagens sociais, moradores e viajantes possíveis. É um dos únicos casos em que o cosmopolitismo se realiza todo numa única pessoa.

O catraieiro em si desenvolve esse acúmulo de saber e de capacidade de comunicação que o faz um sujeito transfronteiriço, uma espécie de cidadão do mundo, do seu jeito.



Porto de catraias em Munguba, para atravessar para Vitória do Jari.

O serviço dos catraieiros dura praticamente o dia todo, levando os

moradores de ida e volta de Vitória do Jari para Munguba. Os moradores deslocam-se mormente porque moram de um lado e trabalham, mas também para comprar coisas, visitar família e cuidar de outros negócios pessoais de cada um dos lados do rio.



Catraias atracadas no lado brasileiro do Rio Oiapoque.

A foto mostra as catraias atracadas, pela primeira vez paradas depois das intensas movimentações do dia.

Neste caso, os catraieiros fazem o transporte de brasileiros e franco-guianenses através da fronteira internacional entre os dois países. De um lado e de outro os viajantes pegam catraia para trabalhar do outro lado, fazer compras e turismo.

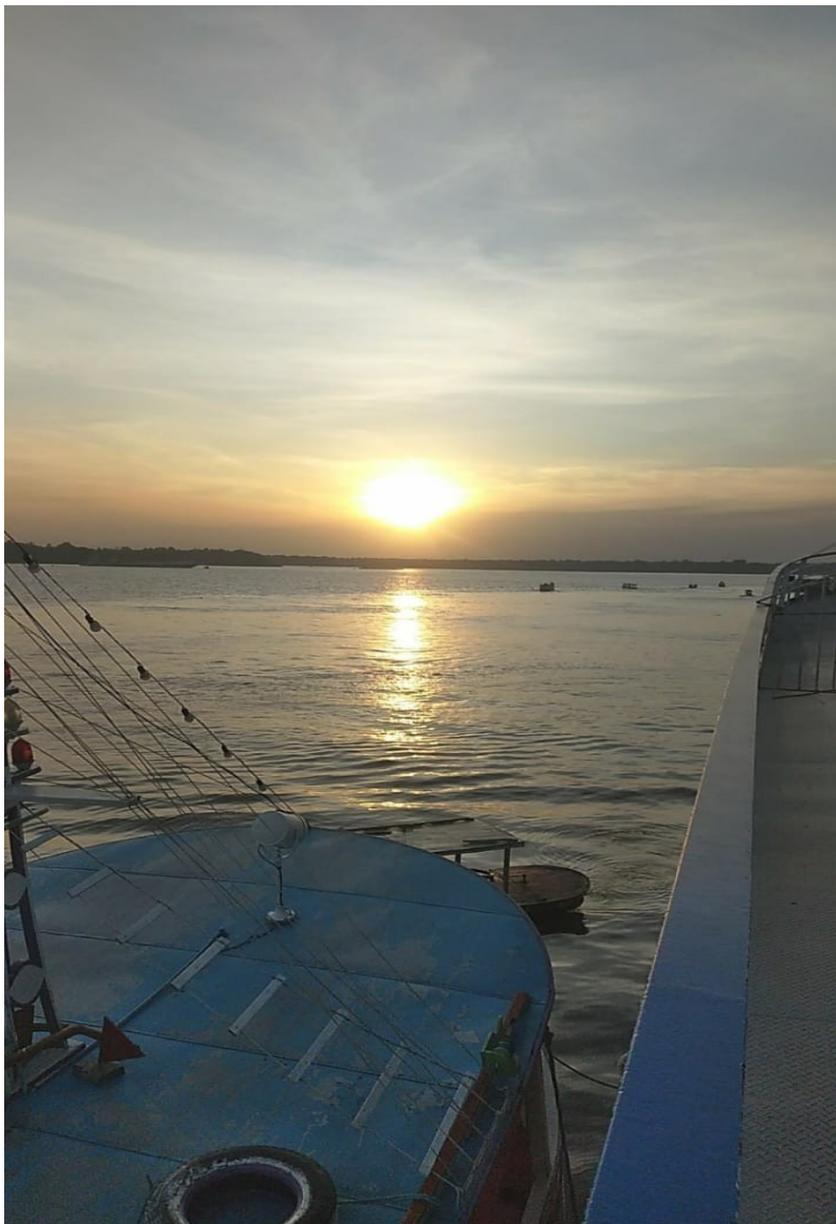
Sobre o cosmopolitismo ribeirinho

A ciência social estabeleceu as comunidades tradicionais como estando no polo oposto ao fenômeno urbano. Votou ao urbano a complexidade, o avanço, a vanguarda; e às comunidades a simplicidade, o isolamento, o apego ao passado. Seu viés epistemológico a impediu e impede até hoje de compreender a sociedade comunitária em sua com-

plexidade. Opera como o dispositivo de poder colonial que é, invisibilizando a sociedade comunitária, e erguendo contra ela todo tipo de violência simbólica e epistêmica.

A sociedade comunitária, tem uma complexa estrutura social, que se espacializa em suas instituições elementares, as comunidades. Estas mantêm-se ligadas entre si por laços sociais cheios de significados, e complexas redes de solidariedade e reciprocidade.

As feiras, os portos e as festas tradicionais, são os espaços sociais de cosmopolitismo instituídos na sociedade intercomunitária. São espaços de encontro para compartilhar trabalho, trocar os bens da natureza produzidos ou colhidos. Momentos de encontro para compartilhar histórias, mistérios e segredos, saberes e descobertas. São também momentos para celebrar a vida e alegria da presença compartilhada.



Pôr do sol visto de cima do navio no Porto do Grego, Santana.

11

ENTRE A CULTURA POPULAR E A ARTE URBANA: A CIDADE DE SÃO CAETANO DE ODIVELAS - PARÁ NOS “MURAISS-GRAFITES” DE AND SANTTOS

Priscilla Brito Cosme¹

Ivânia dos Santos Neves²

1 INTRODUÇÃO

Enfeitar a cidade, transformar o urbano com uma arte viva, popular, da qual as pessoas participem, é a minha intenção.

Alex Vallauri³

Esta pesquisa começa com um universo de criatividade, cores, ludicidade e aprendizado em meio a tintas, corpos, *spray*, experiências de vida e além de tudo um coquetel de afeto entre a escola, a universidade e a cidade. A cena de rua se espalha de Belém a São Caetano de Odive-
las⁴, entre olhares, interações e o interlúdio entre o mangue, o rio Mo-

¹ Pedagoga e Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA). É integrante do Grupo de Estudos Mediações, Discursos e Sociedades Amazônicas (GEDAI) e do Grupo de Pesquisa em Antropologia Visual e da Imagem (VISAGEM). E-mail: priscillacosmeb@gmail.com

² Doutora pela Unicamp. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Coordenadora do Grupo de Estudos Mediações, Discursos e Sociedades Amazônicas (GEDAI) – E-mail: ivanian@uol.com.br

³ Grafiteiro, artista gráfico, gravador, pintor, desenhista e cenógrafo.

⁴ Pertencente à Mesorregião do Nordeste Paraense, mais especificamente na Microrregião do Salgado, a cidade de São Caetano de Odive-
las, que nasceu a partir das interações com o rio Mojuim, hoje está localizada a 95 km da capital de Belém,

juim, a manifestação cultural Boi de Máscaras e os murais-grafites imersos no cerne da urbe, diante o colorido e versos poéticos em cada traço da arte urbana. Utilizaremos a definição de Armando Silva (2014), sobre o conceito “muais-grafites” em uma tríade entre pintura-mural, grafite e poesia como ferramenta urbana comunicativa e interativa exercida pelos artistas odivelenses nas manifestações artísticas em um cenário expressivo entre imagens - poéticas concretas. *Quem são os moradores desta cidade e como são representados na arte da cidade?*

A cidade de São Caetano de Odivelas é um município do nordeste paraense, localizado na mesorregião do nordeste paraense e microrregião do salgado. Une a tradição da beleza natural com suas cores deslumbrantes embelezam e encantam, as garças e os guarás pairam no ar sob o sol se pondo, alçam voos com desenvoltura, espetacularidade e gracilidade. A cidade é repleta de cores em uma sublime imensidão, o comércio local reverbera a arte odivelense com traços e personagens com as pinturas murais e “muais-grafites”, entre afrescos, poesia, *spray* e tinta óleo, as formas ganham vida, visibilidade em uma via do interlúdio do rio, praças, casas e comércio. As pinturas de And Santtos surgem aos nossos olhos, como propostas de novos modos de protagonismo e singularidades deste lugar - espaço. A cena do *odivelismo*⁵ con-

na PA-140.

⁵ O *Odivelismo* é um trabalho de pesquisa do artista visual And Santtos, onde retrata sobre um olhar da preservação cultural paraense, criando e conceituando no sentido de enaltecer o valor regional, em referência ao caboclo amazônico paraense e seus costumes, vivenciado nas respectivas manifestações folcloristas. Dentro da produção artística, o *odivelismo* apresenta a linguagem totalmente livre de pensamentos e espontâneo, em razão das inúmeras interpretações, apesar do estilo matizado, dada a rica composição de cores, vibrações e o surreal, leva a viajar sobre os mistérios e o interrogativo no universo cultural, traduzindo a magia, as histórias e poesias do imaginário popular. A inspiração está associada as raízes e ao cotidiano do artista que faz referência ao “Boi de máscaras” tradicional manifestação cultural da cidade de São Caetano de Odivelas, cidade litorânea em que ponto sua economia é a pesca e a extração de caranguejo. Dentre toda a produção e pesquisas, nota-se a universalidade do olhar crítico e poético entre os elementos usados, remetendo-se a vida das pessoas que vivem nessa região da Amazônia, exemplo: o pescador e o caranguejeiro com suas lidas diárias; a “boia”, objeto de pesca que demarca um determinado lugar de referência; a lama do manguezal; o sujar das

cretizada nos muros contemporâneos da cidade.

A incursão ao campo, a interação com grupos de pessoas, entre muitas conversas, questionamentos e dúvidas, escutar e olhar foram ações fundamentais. Neste percurso de vivenciar o lugar, percorrer as ruelas como forma de uma maior aproximação com a arte exposta nos muros e fachadas das casas, foi me fazendo compreender aos poucos os significados da arte para os moradores da manifestação cultural Boi de Máscaras e a motivação em manter viva a tradição artística na cidade. Quando andamos pelas ruas de São Caetano de Odívelas, presenciá-mos um cenário teatral em torno da manifestação cultural Boi de Máscaras, caracterizado pela presença de personagens como pierrôs, cabeçudos, buchudos além do boi de quatro pernas. As bandas de fanfarra ditam o ritmo, o suingue e a cadência musical e coreografias que lembram o frevo, mas apresentam algo particular, uma dança meio desengonçada, com pulos aleatórios e o famoso “trenzinho” favorece uma grande interação com o público.

mãos de dos pés; a canoa; o remo; a cuia; o peixe; o céu na tonalidade de amanhecer e etc. Isso tudo, vem desse universo regional natural místico encontrado nessa região do Brasil (And Santtos, 2019).



Figura 1: Mural-Grafite na Escola de Música Milícia Odivelense

Fonte: Fotografia de And Santtos (2018)

Este mural-grafite na escola de música Milícia Odivelense (Figura 1) desenvolvido pelo artista And Santtos junto com os integrantes/alunos da banda, apresenta bem os principais componentes do Boi de Máscaras. À esquerda, os músicos que embalam as apresentações do cortejo, logo ao lado o pierrô, com sua máscara branca e seu nariz afilado, cobrindo o rosto todo, como sempre acontece na realidade, ele está vestido com sua roupa listrada, muito colorida. Enrolado nas fitas coloridas, que envolvem os personagens, aparece o boi e podemos ver as pernas e os sapatos dos tripas, as duas pessoas que lhe conduzem. Na direita, o mais singular de todos os personagens, composto com uma máscara formada por uma grande cabeça, vestido de paletó e calça comprida aparece o cabeçudo. As máscaras não nos permitem ver que são as pessoas ali representadas. Hoje, a manifestação Boi de Máscaras, assim como as pinturas de And Santtos compreendem uma forma de sociabilidade na cidade, através de dinâmicas comunicativas e participativas, a partir de suas intervenções artísticas.

Desta forma acontece a dinamicidade entre a cidade e seus moradores, com a proliferação de novas experiências do próprio lugar, por meio de linguagens e signos restabelecidos pelos próprios atores sociais. Este movimento produz um “vínculo comunicativo que, interativo, se constrói entre a imagem da cidade e o modo de vida, que, através dele, se constrói” (FERRARA 2015, p. 156).

Nas metrópoles contemporâneas, já sabemos que a arte transita no espaço citadino em extensões comunicativas, entre linguagens urbanas, como uma forma estética da arte do grafite e coloca múltiplas vivências e representações, uma “valorização no circuito comunicativo; ou seja, sua valorização contextual em um lugar concreto de sua produção simbólica” (SILVA, 2014, p. 70). A cidade comunicativa e interativa é resultado de um panorama imagético e do fluxo de uma cultura visual vigente, que é a cidade pós-moderna.

2 SÃO CAETANO DE ODIVELAS: UMA ETNICIDADE AMAZÔNICA

Ela representa a minha história, a minha vida, pois foi e ainda é o lugar onde tenho e crio memórias. Sejam elas da minha infância, da minha juventude. É aqui que minha família mora e sempre morou, foi aqui que tive meus primeiros sonhos.

Então São Caetano, afirmo novamente, representa minha história de vida!
Tassiane Garça, pedagoga, moradora de São Caetano de Odívelas.

As cidades e suas memórias são fraturadas e a depender das condições de possibilidades, visibilizam e silenciam discursos. A colonização europeia na América Latina impôs uma ordem de inferiorização às culturas locais, sobretudo as matrizes culturais indígenas e africanas passaram a figurar como o atraso, a selvageria. No século XXI, estas tensões continuam produzindo processos de exclusão dos saberes locais, que nunca deixaram de encontrar táticas de resistência. Dessa forma,

como etnicidades amazônicas, assinalo um grupo de singularidades associadas a diferentes processos históricos e culturais marcados pela presença do colonizador europeu, a princípio, mas depois agenciados por poderes locais bastante imbricados com o capital estrangeiro (NEVES, 2015, p. 2).

Neste sentido, a homogeneidade nas cidades é denegada e elas não podem se traduzir em um único discurso, mas sim por espaço de uma pluralidade étnica e cultural, historicamente construída. Não como um espaço neutro, esvaziado de memória, ou ainda um cálculo urbanístico, mas sim como um espaço interativo, que caracteriza e sintetiza múltiplas vivências sobre o saber local. As memórias de seus moradores são fraturadas, recontadas a partir de suas próprias experiências, narrativas e possibilidades constituídas de resistências e negociações culturais.

Dentro do programa de urbanização do mundo e recuperando a metáfora de Bauman, a cidade expandida em redes de conexão tem sido chamada de cidade líquida, mas eu prefiro chamá-la de cidade errante, porque esta característica define com mais clareza o caráter de sua mobilidade que, se deslocando sem sair do local físico, descobre nas imagens digitais do mundo os lugares que, sem contexto, são mundiais e disponíveis para serem usados imaginariamente e permitem a arquitetura harmônica do mundo, que seria possível, embora apenas virtual. (FERRARA, 2015, p.143).

A cidade de São Caetano de Odivelas é conhecida internacionalmente pela manifestação cultural denominada Boi de Máscaras e economicamente pela extração de caranguejos e ostras, um tocante com a natureza e o encontro com rios (figura 2), praias costeiras e uma ambiental privilegiada – o manguezal. Em suas ruas encontramos casas dos pescadores, fachadas de casas repletas de cores, artes e espetáculos culturais, a interface entre paisagem bucólica e uma paisagem em festa.



Figura 2: São Caetano de Odivelas – Rio Mojuim

Fonte: Fotografia de Denise Sá (2019)

E se ela nasce dos documentos da Igreja Católica ou da Coroa Portuguesa no século XVIII, nesta região os Tupinambá, as populações afrodescendentes que se estabeleceram neste território, as migrações de nordestinos do século XX, assim com a Tassiane Garça, na fala da epígrafe, produziram suas memórias.

A próxima fala, de Ivandro Farias, morador de São Caetano de Odivelas, também deixa ver a cidade como palco da existência humana, para além dos cálculos urbanísticos.

Significa a história de minha família, meu porto seguro, o lugar em que consigo relaxar depois de um período de trabalho. Significa realizações pessoais, é onde consigo acompanhar as pessoas, todas muito próximas, onde posso, na medida do possível, ajudar (...) Me realizar enquanto pessoa⁶

Os murais-grafites espalhados pela cidade também traduzem memórias. A cidade e a sua geografia, sua história, a fala dos próprios mo-

⁶ Trecho retirado da entrevista, gravada em áudio, concedida por Ivandro Farias à autora.

radores e a relação que estabelecem com as tintas de And Santtos.

3 TINTAS, SABERES E CIDADE

Uma das cores que mais me chama atenção é o azul, porque ele me remete muito ao azul do mar, azul do céu, que é o meu cotidiano. Eu vivi muito tempo ali na água do rio Mojuim, sempre admirava esse azul, esse reflexo da água, o reflexo do céu na água, o reflexo do mangue na água e o azul eu adotei como uma das melhores cores que eu possa está expressando. A água é um símbolo maior, ela vai e volta, ela não fica parada, como a água dos rios sempre em correnteza e em sintonia com a natureza, eu acho fantástico. A arte é isso a sintonia das cores.
(And Santtos).

Deste modo, a inscrição urbana são produções artísticas referentes ao estudo alicerçado ao *odivelismo*, diante a construção histórica do lugar, práticas sociais e a realidade da vida cotidiana. Foucault (1999, p.12) exemplifica sobre saberes sujeitos como

[...] saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível do conhecimento ou da cientificidade requeridos.

Pensar a cidade como campo de investigação sobre a arte do grafite é pensar um espaço de manifestação artística, social e educacional que envolve o sujeito. Assim como, espaços de sociabilidade “a cidade oferece também lugares de lazer, que seus habitantes cultivam estilos particulares de entretenimento, mantêm vínculos de sociabilidade e relacionamento, criam modos e padrões culturais diferenciados” (MAGNANI, 1996, p. 03).

A imagem é uma forma de comunicação, “pois, tanto fotografias quanto vídeos são textos que devem ser lidos com cuidado para que assim possam ser entendidos tanto em seus objetivos quanto em seu contexto” (FERREIRA, 2013, p. 21) ela fala e exprime ideias com o transeunte sendo uma narrativa textual, desta forma a relação da antro-

pologia visual com o grafite revela novos discursos com a cidade, “com suas mídias alternativas, quer fosse nas redes sociais ou nas paredes e muros espalhados pela cidade” (NEVES *et al*, 2016, p. 296) no qual surgem novas interpretações acerca dessa arte.

As imagens se espriam pela cidade de São Caetano de Odivelas (Figura 3), entre murais públicos que dialogam com os sujeitos sociais e busca a valorização do saber local, com o objetivo de despertar a sensibilidade e a subjetividade em cada olhar e em cada contato com a arte, tendo assim um momento de pertencimento com a cultura odivelense, além de uma cidade que se permeia na “relação comunicativa, entre troca, mediação e interação” (FERRARA 2015, p. 138).



Figura 3: Mural-grafite “Asa de Odivelas” na loja Arli Center

Fonte: Fotografia de Denise Sá (2019)

Os arquivos de imagens espalhados pelas ruas da cidade produzem um panorama visual capaz de atingir o transeunte “a cidade é o lugar do olhar, por esse motivo a comunicação visual se torna o seu traço característico” (CANEVACCI, 2004, p. 43). Este é um processo co-

municacional de caráter social, político e cultural dentre signos pungentes por meio das máscaras surrealistas. Nesta perspectiva, a urbe é um lugar privilegiado de atuação para as redes artísticas do cotidiano odivelense.

Observamos algumas características comuns nas paisagens de São Caetano de Odivelas: o caranguejo descreve a principal fonte de renda da região e personagens do Boi de Máscara como o pierrô e o cabeçudo estão inseridos na cultura do município.

Os grafites de formação icônica, nos quais a poeticidade tende a suprir a referência e é programada para produzir um efeito estético, arrancar uma emoção que provoque um choque com nossas crenças e valores (SILVA, 2014, p. 56).

A expressividade urbana remete-nos nesta pesquisa adentrarmos no campo da antropologia visual, a partir de tonalidades etnográficas, com o objetivo de vivenciar o *locus* e a memória social que se constitui na contemporaneidade uma expansão de demonstrações da arte de rua sob domínio estético da urbe.

Desta forma, a reflexão pautada pelo artista é democratizar o acesso à cultura, tornando o espaço virtual um repositório de memória artística da cidade. A arte do grafite como novo meio da contemporaneidade urbana busca insurgir significados expondo uma dinamicidade, além da multiplicidade de recursos que adornam cada detalhe da ressemantização e retextualização a partir de posicionamentos artísticos construídos acerca da questão da vida cotidiana e sua respectiva coletividade, em destaque o corpo odivelense como elemento poético, as máscaras usadas pelos personagens, ocultam as identidades tendo como evidencia apenas as mãos que ficam expostas (Figura 4), neste sentido encontra-se a descrição do personagem e o processo de resistência e emancipação histórica da mulher no seu contexto social.



Figura 4: Pierrô e a Máscara
Fonte: Fotografia de Denise Sá (2019)

4 O AND SANTTOS E O ODIVELISMO

A arte para mim é vida, eu vivo a arte. Ela me proporciona outros caminhos imaginários, a arte me faz refletir sobre o cotidiano das pessoas, me faz pensar sobre esse meio que vivemos, na sociedade, tanto no aspecto político quanto social, assim que começo transformar a arte nas cores. Quem dera se o mundo tivesse um enxergasse as coisas com um olhar artístico! Às vezes olhamos apenas o preto e branco, não enxergamos o amarelo, o azul, o vermelho. Quando eu começo a expressar seja com pincel, com a lata de spray, de rolo, isso proporciona um bem-estar e a vontade de criar cada vez mais.

And Santtos

Autodidata, ele é um artista visual e grafiteiro paraense (figura 5). Desenvolve trabalhos em torno do grafite, muralismo e design. Nascido no município de São Caetano de Odivelas, filho de funcionária pública e de pescador, viveu sua infância à beira do Mojuim, rio que banha a cidade. Desde muito cedo já rascunhava em trabalhos escolares,

canoas e murais. Começou seu interesse pela arte na adolescência, quando usava as trinchas, *sprays*, tintas e pincéis em fachadas de comércios, barcos de pesca, cenários e muros urbanos.



Figura 5: Artista And Santtos
Fonte: Fotografia de Denise Sá (2019)

And Santtos sempre desenhava nas folhas de papel sem pautas, fazia capas de trabalhos para amigos, primos e vizinhos, desenhava o mapa mundi e sempre se sobressaía nas aulas de artes, era a disciplina preferida.

O artista ficou conhecido pelo estilo poético cravado em seus murais-grafites e por pintar o imaginário popular Boi de Máscaras. Sua

produção artística, assim como sua concepção estão pautadas no *odivelismo*, uma definição filosófica proposta por ele, preocupada em marcar as singularidades culturais de sua cidade, uma resposta da cultura odivelense diante da globalização. O artista procurou materializar esta sua definição em sua arte - mural espraiada pela cidade.

As Obras de And Santtos foram influenciadas pela estética realista e surrealista no meio da arte plástica e do grafite. Ele tem participado de várias atividades de projetos sociais, como oficinas de artes, exposição, coletivos de pintura e música, palestras e debates sobre expressões visuais da cidade ilustrada, coletivo de grafite e Bienal Internacional de Arte.

Teve participação em uma das maiores exposições ao ar livre COWPARADE⁷, realizado em Belém do Pará. Atualmente, a obra está exposta no portal de entrada de São Caetano de Odivelas, junto com outras pinturas murais do artista, como mostra a imagem a seguir (Figura 6).

⁷ As esculturas de vacas em fibra de vidro são decoradas por artistas locais e distribuídas pelas cidades, em locais públicos como estações de metrô, avenidas e parques. Após a exposição, as vacas são leiloadas e o dinheiro é arrecado e revertido para instituições beneficentes. Ao redor do mundo, mais de 10.000 artistas já participaram da CowParade, estima-se que mais de 500 milhões de pessoas tenham visto uma de nossas vacas famosas e US\$ 35 milhões foram levantados para entidades beneficentes através do leilão final das vacas de cada edição do evento. Disponível em <http://www.cowparade.com.br/pa/>. Acesso em: 10 mar. 2019.



Figura 6: Vaca Odivelense – COWPARADE

Fonte: Cowparade (2016)⁸

Ele já viajou por diversas cidades paraenses, Vigia Colares, São João da Ponta, Castanhal, Salinas, Peixe-Boi, Bragança, Traquateua, Abaetetuba, Barcarena, e sempre suas pinturas se constituem com uma arte mesclada ao cotidiano e a cultura de cada região. Seus trabalhos em telas também estão representados em lugares como São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza, Goiânia, Amapá e Santa Catarina.

Desde a entrada da cidade, somos convidados a conhecer as obras de And Santos (Figura 7). Sem dificuldade, ouvimos dos moradores de São Caetano de Odivelas relatos do quanto se identificam com a obra do artista, diante uma comunicação urbana e a multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam (CANEVACCI, 2004).

⁸ Disponível em: <https://www.cowparade.com.br/belem-2016?pgid=jxw2qcu3-8b17da8d-a34c-11e9-9ac2-063f49e9a7e4>. Acesso em: 10 mar. 2019.



Figura 7: Portal de São Caetano de Odivelas
Fonte: Fotografia de Denise Sá (2019)

Os “murais-grafites” na cidade de São Caetano de Odivelas são expressões artísticas de uma intervenção urbana interativa, visando uma memória social com base em arquivos de imagens da população odivelense “uma cultura visual, e esta cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco” (COURTINE, 2013, p. 43). Uma memória com novas formas e percepções comunicativas no cenário artístico contemporâneo, com ressignificações e narrativas fraturadas diante de uma arte singular e peculiar.

A imagem abaixo (Figura 8) retrata o mural-grafite realizado na parede de uma casa, em uma área de lazer, espaço de convívio familiar e o mural-grafite em uma marcenaria (Figura 9). “Essas inscrições urbanas adquirem importância cada vez maior pelo uso da cor, suas dimensões, deliberações, suas formas e também seus encaminhamentos para mensagens icônicas” (SILVA, 2014, p. 55).



Figura 8: Mural-Grafite por And Santtos
Fonte: Arquivos pessoais do artista And Santtos



Figura 9: Mural- Grafite por And Santtos
Fonte: Fotografia de: Denise Sá (2019)

O olhar do pierrô retrata esse ressurgimento em criar outras imagens, como a relação personagem – humano. O olhar fundo e preocupado, o olhar pessoal angustiado ou alegre - diferentes sensações que o corpo tem e possui. Também o olhar da visibilidade e da espetacularização, o olhar singular de uma cultura, o olhar para a cidade, a partir dessa tirania da visibilidade - ser visível para existir e o inverso também

existir pra ser visível.

Desta forma, o *odivelismo* se espalha pelas ruas montadas em um cenário de arte e cores entre interação e comunicação com os transeuntes com “marcas simbólicas de identificação” (SILVA, 2014, p. 77). A multiplicidade de estilos assinalam memórias vivas em imagens discursivas que o próprio artista constrói, tendo neste sentido ressignificações com novos efeitos, personagens da cultura do lugar materializadas em diversos espaços públicos e privados.

Considerações Finais

Como objetivo geral buscamos compreender como as obras de And Santtos interagem e traduzem o espaço urbano da cidade de São Caetano de Odivelas, no estado do Pará.

Para tanto, o procedimento metodológico consistirá por meio de uma pesquisa de campo com tonalidades etnográficas, que envolve entrevistas semiestruturadas com atores sociais da cidade, entre informantes e interlocutores, mas se pauta, sobretudo, nas experiências vividas na cidade em companhia do artista, na fronteira entre comunicação e antropologia, a partir da definição de “Mural-grafite” de Armando Silva (2014) e o conceito “*odivelismo*”, estudo desenvolvido pelo artista para expressar a cultura local e as peculiaridades do lugar-espaço.

Para isso, consideramos a cidade em sua espessura comunicativa e entendemos suas paisagens e, sobretudo, as pinturas como enunciados constituídos por redes de memórias, como os quais os moradores estabelecem intensos processos de interação.

Essa questão da pintura, ela é importantíssima tanto para a cultura em si, quanto para o artista e a valorização do município. A cidade acaba entrando no encanto. O povo, o morador, se sente parte disso, se sente dono (Ivandro Farias - morador de São Caetano de Odivelas)⁹.

⁹ Trecho retirado da entrevista, gravada em áudio, concedida por Ivandro Farias à autora.

Também olhamos para as imagens espalhadas pelas ruas de São Caetano procurando não assinalar apenas a cultura europeia, mas também encontrar marcas da presença indígena e africana na construção identitária da cidade.

Referências Bibliográficas

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

COURTINE, Jean Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: vozes, 2013.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Comunicação, Mediações, Interações**. São Paulo: Paulus, 2015.

FERREIRA, Leila Cristina Leite. **"E aí, vai ficar de toca? Cola em nós"**: lata na mão, grafiteiros na rua, arte nas paredes: a juventude grafiteira em Belém. Belém: UFPA. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Pará, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: a história da violência nas prisões. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MAGNANI, José Guilherme Cantor e TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.). **Na Metrópole** - Textos de Antropologia Urbana. EDUSP, São Paulo, 1996.

NEVES. Ivânia dos Santos. EtiniCidades: os 400 anos de Belém e a presença indígena. **Revista Moara**. N. 43 jan-jun Belém, 2015. P. 27 - 44, Belém.

NEVES. Ivânia dos Santos; SILVA, Camille Nascimento; SODRÉ, Roberta. Mulheres indígenas nas tintas das grafiteiras Ka e Cely Feliz. **Revista Visagem de Antropologia Visual**. Vol.2, n.2, Belém, 2016. P. 285 – 306, Belém.

SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

12

A VILLA DIGITAL DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO SOB A LENTE DOS ESTUDOS CULTURAIS: TECNOLOGIA, IDENTIDADE E DIFERENÇA

**Jefferson Lindbergh de Sousa¹
José Luiz Gomes da Silva²**

A Introdução

O objetivo deste estudo se insere na seguinte questão de pesquisa: como está representada a cultura negra no acervo do Museu do Homem do Nordeste disponibilizado na Villa Digital da Fundação Joaquim Nabuco³? Tal questão vem sendo suscitada a partir da problemática que, ora envolve a inevitabilidade tecnológica da sociedade contemporânea que ajuda a negligenciar as necessidades sociais específicas em conjunto com o impacto do processo da “globalização” que vem se caracterizando pela ênfase no deslocamento, na descontinuidade, na fragmentação e na ruptura das estruturas sociais (GIDDENS, 1990; HARVEY, 1989; LACLAU, 1990).

O fato de nenhuma identidade singular, a exemplo de classe social, poder abarcar todas as outras e se tornar uma “identidade mestra”, única e abrangente sob o objetivo de basear uma política cristaliza forças

¹ Graduado em Administração/Ufpe. Especialista em Gestão Cultural dos Estados do Nordeste. Mestre em Administração. Email: jff.lindbergh@gmail.com

² Graduado em Pedagogia/Ufpe. Mestre em Ciência Política. Email: jose-luiz.silva@fundaj.gov.br

³ A Fundação Joaquim Nabuco está vinculada ao Ministério da Educação e sediada na cidade do Recife/PE.

determinísticas de um grupo social, da mesma forma que o determinismo tecnológico beneficia o *status quo* dos agentes políticos e econômicos hegemônicos. Conseqüentemente, interesses variados e as diferentes identidades das pessoas não podem ser representados por um único dispositivo discursivo (HALL, 2006; MELLO, 2014).

Acontece que, nesta sociedade contemporânea, a grande maioria daquilo que conhecemos, em termos de conhecimento disseminado, devemos às tecnologias da informação e comunicação (TIC's). Há de se convir que os interesses variados e as diferentes identidades das pessoas não podem ser representadas por um único dispositivo discursivo. Além disso, Hall (2006) argumenta que, tendo em vista a identidade mudar de acordo com a maneira como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, já que pode ser obtida ou perdida. Por essa lógica, cancela-se uma mudança de uma política de identidade para uma política de diferença.

Por outro lado, tanto identidade quanto diferença necessitam de uma representação como uma maneira de dar-lhes sentido. Essa concepção se alinha com os argumentos de Silva (2007) ao afirmar que, por meio da representação, tanto a identidade quanto a diferença se relacionam com sistemas de poder. Desse argumento decorre que, quem tem o poder de representar pode definir e determinar a identidade, ou ainda, questionar a identidade e a diferença significa questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação.

O Suporte Teórico

Consubstancialmente, a fundamentação teórica deste estudo está suportada por algumas das principais características dos Estudos Culturais (EC) pela abertura e versatilidade teórica, no que tange o espírito reflexivo e a importância atribuída à crítica. Contributivamente, os EC apontam críticas que, inversamente ao que se entende por pejorativa ou negativa, abordam de modo distinto aquilo que vem sendo tradicio-

nalmente tratado. Ressalta-se que os EC propõem examinar as práticas culturais e sua relação com o poder, bem como entender a cultura e toda a complexidade de suas formas com vistas à análise do contexto político e social em que se manifesta (SARDAR, LOON, 2005; JOHNSON, 2006).

Torna-se necessário esclarecer que nesta pesquisa, devido ao tratamento dado às imagens, vem emergindo diálogos interdisciplinares entre os Estudos Culturais, Estudos Visuais e Cultura Visual e, para tanto, apoiamo-nos em autores como Foster (1996), Krauss (1996) e Crimp (1999). Faz-se necessário afirmar que nos coadunamos com a significância dos EC por defenderem que a política é um espaço de contestação. Vale esclarecer que o termo política utilizado nesta pesquisa não se refere às questões partidárias, mas um lugar de decisões que geram normas, comportamentos e atitudes, portanto um lugar de dialoguismo. Tal ideia vem sendo de fundamental importância para a abordagem Identidade e Diferença que está subsidiando nossa pesquisa.

Em decorrência da relevância trazida pelos EC, alinhamo-nos com Foster (1996) e Krauss (1996) no sentido de considerar os Estudos Visuais na condição de secundários em relação aos EC e esse último, a fonte imediata da etnografia na Cultura Visual. Em outras palavras, poderíamos dizer que a cultura visual é o objeto do estudo nos estudos visuais, uma subárea dos estudos culturais.

Há pertinência da análise de um contexto político e social com as perspectivas ontológica e epistemológica - discurso e linguagem, respectivamente - abarcadas por este estudo, uma vez que Hall (2008) demarca a fixação de sentidos dominantes de leituras dos agentes comunicacionais pela ênfase dada aos particulares estilos de vida. Logo, a linguagem não é neutra e, sim, carregada de ideologia. No tocante à perspectiva ontológica - o discurso - faz-se necessário se debruçar em torno da produção de sentidos e suas condições de existência com o intuito de observar a maneira como o mundo é significado.

Faz-se necessário, no entanto, compreender identidade e diferença, a partir da perspectiva trazida por Woodward (2007). Para a autora, a identidade é relacional, enquanto a diferença se estabelece por uma marcação simbólica relativa a outras identidades. Nesse sentido, pode-se perceber o imbricamento entre identidade e diferença. Há, entretanto, a possibilidade de algumas diferenças serem obscurecidas, por exemplo, pelo fortalecimento da identidade nacional. Dessa forma, a diferença pode ser construída de forma negativa – por exclusão ou marginalização – ou como sendo origem da diversidade, heterogeneidade e hibridismo.

O fato é que, o fortalecimento da identidade nacional gera um tipo de exclusivismo, uma vez que deliberada prática discursiva prevalece em detrimento de outras, o que faz ofuscar a diversidade cultural e promulga um tipo de determinismo na sociedade cuja dinâmica se assemelha com a do paradigma determinista que contempla o predomínio do essencialismo da técnica na contemporaneidade. Por essa ótica, autores como Macêdo, Marçal e Mello (2014) defendem a teoria da construção social da tecnologia como sendo contraponto à ideia de que a técnica contenha uma essência independente do contexto social em que está inserida.

A Construção Social da Tecnologia (CST) traz uma reflexão relevante, já que nos leva a pensar acerca da forma, do processo social e político que geram a inevitabilidade tecnológica em decorrência do enaltecimento exacerbado da sociedade em se pautar e se desenvolver junto aos aparatos e sistemas tecnológicos (MACÊDO, MARÇAL, MELLO, 2014). Nesse sentido, nossa preocupação abarca a seguinte mensagem:

[...] as tecnologias nos tornam cada vez mais dependentes para estabelecer relações, nos fazendo questionar acerca do que vem a ser esse real mediado pelas novas tecnologias da informação e comunicação. Pois, pouco a pouco, as tecnologias se instalam de forma generalizada em nossas vidas modificando o uso dos nossos sentidos, nos conduzindo a

novas realidades e novas maneiras de ser humano [...]
(MARÇAL, MELLO, CORREA, 2012, p.250).

Nós nos intrigamos ao relacionarmos a evolução da humanidade com a das tecnologias e encontramos um forte imbricamento entre nosso corpo com as tecnologias, ao ponto de transformarmos tais tecnologias em extensões de nossa estrutura corporal, a exemplo dos artefatos para a caça e a pesca, com isso nos acomodarmos em um tipo de passividade que nos impede de termos uma visão distanciada e de criarmos um olhar politizado sobre as tecnologias que usamos (HARAWAY, 2009; MACÊDO, MARÇAL, MELLO, 2014). Nesse prisma, coadunamo-nos com a abordagem da Construção Social da Tecnologia, uma vez que objetiva desestabilizar as verdades nas visões que dão autonomia às tecnologias e as consideram um artefato ou sistema voltado para resolver problemas. Alinhamo-nos com a CST ao compreender as tecnologias como sendo uma prática social e que necessitam de contextualização e discussão.

Uma visão politizada para a temática identidade e diferença também vem sendo defendida por Silva (2007), visto que a posição socialmente aceita e pedagogicamente recomendada é de respeito e tolerância para com a diversidade e a diferença. Esse posicionamento liberal, para o autor, não problematiza o processo de produção social da identidade e da diferença. Certas aproximações precisam ser abordadas, a saber da identidade se refere aquilo que se é, ou seja, “sou pernambucano”, enquanto que diferença é aquilo que o outro é, ou melhor, “ela é baiana”. Nesse caso, as considerações apontam a diferença como sendo um produto derivado da identidade, já que a referência, o ponto original ocorre na perspectiva da identidade que define a diferença. Continuamos a nos coadunar com Silva (2007) quando afirma serem identidade e diferença mutuamente determinadas, tendo em vista a possibilidade de dizer, em uma perspectiva inicial, a diferença vir em primeiro.

Os argumentos trazidos por Silva (2007) acerca da identidade e diferença apontam uma interdependência entre si, além do que decorrem

de atos de criação linguística, o que traz uma importante significação no sentido de dizer que identidade e diferença não são elementos da natureza para serem simplesmente toleradas e respeitadas. Consequentemente, somos nós quem as criamos, nas nossas relações culturais e sociais. Dessa forma, tanto a identidade quanto a diferença são uma relação social, de maneira que seus conceitos ficam sujeitos às relações de poder e se concentram em um campo discursivo de disputas. Nessa estreita ligação com relações de poder residem a definição da identidade e a marcação da diferença.

Na Trilha Metodológica

A natureza do conhecimento, os métodos pelos quais se pode extrair este conhecimento e a natureza do fenômeno investigado são elementos que influenciam, sobremaneira, o tipo de abordagem metodológica utilizada. Nesse sentido, a escolha da abordagem qualitativa para a realização deste estudo vem configurando aproximações com as subjetividades das relações sociais sob a reflexão adotada pela lente teórica, pelo objeto pesquisado, além do tipo de análise e dos perfis dos pesquisadores (FLICK, 2004; CRESWELL, 2010).

A base ontológica e epistemológica dos Estudos Culturais da escola de *Birmingham* pauta-se no dialoguismo e na perspectiva multidimensional de se pensar e enxergar o mundo. Isso revela a dinamicidade dos aspectos culturais de diferentes realidades sociais (SAUKKO, 2003). Adicionalmente, as pesquisas dentro dos Estudos Culturais são historicamente autorreflexivas com feições emancipatória, crítica e interdisciplinar frente à dominação de práticas culturais objetivistas e normativas que assujeitam o ser humano às imposições capitalistas. Nessa perspectiva, houve a preocupação com a experiência vivida e desenvolvida no âmbito de dimensões sociohistóricas sob a compreensão de práticas e posições discursivas a partir de uma perspectiva contemporânea (LINCOLN, GUBA, 2010; DENZIN, LINCOLN, 2010; HATCH, CUN-

LIFFE, 2012).

Ressalta-se, neste estudo, a assimilação com o projeto metodológico dos Estudos Culturais alicerçado em torno de três dimensões, a saber, os discursos ou textos, as experiências vividas e o contexto social (SAUKKO, 2003). Tal orientação traz um significativo desafio, já que nas três áreas apontadas há enfoques em diferentes abordagens metodológicas que foram utilizadas neste estudo, tais como as entrevistas que incluem os discursos, os registros imagéticos que retratam as experiências vividas no cotidiano e um levantamento documental do *locus* de pesquisa com vistas à contextualização sociohistórica.

O discurso contemporâneo caracteriza-se como sendo um significante de múltiplos significados em forma de textos. Assim, a Análise de Discurso – AD - pode trazer à tona contradições que devem ser desvendadas e interpretadas. As abordagens metodológicas interpretativistas estão dentro do escopo desta pesquisa porque ilustram um tipo de análise dinâmica e de multiperspectiva (BAUDRILLARD, 1983; SAUKKO, 2003). Soma-se o fato de que, em uma linha de investigação pós-estruturalista, leva-se em conta o esforço de descobrir os diferentes olhares que compõem determinadas realidades, além da perspectiva que não há maneira imparcial de compreender o mundo e da reflexão de se repensar as verdades absolutas que se deitaram ao longo do tempo (SAUKKO, 2003).

A estratégia adotada nesta pesquisa foi estudo de caso. Para tanto, foi escolhida a Villa Digital da Fundação Joaquim Nabuco, de modo que nosso *locus* de pesquisa abarca as imagens seguidas de suas respectivas descrições referentes à cultura negra e disponibilizadas no acervo digital do Museu do Homem do Nordeste, de modo que a coleta de dados para a formação do *Corpus* desta pesquisa ocorreu de forma minuciosa, ou seja, as imagens disponibilizadas na Vila Digital foram visualizadas uma a uma para que fosse possível constatar a pertinência com a cultura negra, bem como apreciar suas respectivas descrições. Em seguida, agrupamos as imagens em duas categorias: Representação

Artística da Cultura Negra e Religião de Matriz Africana.

Em relação à construção do *Corpus* deste estudo, a orientação de Bauer e Aarts (2002) tem sido significativa, uma vez que vem nos remetendo aos aspectos da relevância, da sincronicidade e da homogeneidade. No tocante à relevância, os registros imagéticos e textuais constantes neste relatório são teoricamente relevantes e coletados conforme a pertinência em relação à cultura negra. Ou seja, cada dado coletado recebeu significativa atenção e diligência em relação a sua importância no que tange a cultura afrobrasileira.

Em relação à sincronicidade, observou-se o ciclo natural de estabilidade e mudança dos dados, visto que um *Corpus* representa determinado período na história e as informações devem ser oriundas de fontes do mesmo ciclo temporal. Por essa ótica, as fontes de dados estão inclusas em um espaço temporal comum. Em relação à homogeneidade, Bauer e Aarts (2002) defendem que os materiais de um *Corpus* devem ser tão homogêneos quanto possível, ou seja, o material textual não deve ser misturado com imagens. Nesse sentido, a posição deste estudo diverge por entender ser pertinente a discussão trazida por Pink (2008) quando destaca que a combinação de palavras e imagens pode proporcionar várias maneiras de se pensar o objeto, ao ponto de tal relação - imagens e palavras - ser fundamental para a prática acadêmica. Por essa perspectiva, compreendemos que as imagens podem complementar a informação escrita.

No que se refere à estratégia de pesquisa, utilizamos a Análise de Discurso (AD) para os procedimentos analíticos nas descrições e imagens, o que nos remeteu a diversas reflexões, a saber, a trazida por Lagazzi (2013) ao destacar que linguístico, imagético e sonoro são configurações que materializam o discurso. Nesse sentido, torna-se possível o analista trabalhar apenas com uma das materialidades, mas, ao pretender lidar com a imbricação entre diferentes formas de linguagem, é primordial reconhecer "na relação teoria-prática, as diferenças materiais, sem que as especificidades de cada materialidade sejam desconsidere-

radas, fazendo trabalhar a incompletude na outra pela contradição" (LAGAZZI, 2013, p. 402), sopesando-se que "na remissão de uma materialidade a outra, a não-saturação funcionando na interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados, num movimento de constante demanda" (LAGAZZI, 2009, p. 3). Desse modo, quando se trata de um discurso composto, têm-se tanto a possibilidade de analisar uma materialidade heterogênea quanto a de considerar cada materialidade separadamente.



Figura 01 - Escravo Amarrado (escultura)

Fonte: <http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/museu/item/29705-86-18-113-escravo-amarrado-escultura>

A exemplo do tratamento analítico efetivado na imagem do escravo

amarrado em forma de escultura, conforme Figura 01, e a ausência de uma correspondente descrição adequadamente crítica no acervo digital do Museu do Homem do Nordeste nos possibilitou a alternativa de transformar aquele produto cultural em texto, conforme orientação de Johnson (2006). Sob tal abordagem, nossa interpretação aponta a prevalência da banalização da violência escravista no discurso imagético inerente àquela escultura. Em termos de AD, podemos interpretar tal prática discursiva como sendo o assujeitamento do sujeito, uma vez que mostra o negro como sendo uma figura passível de punição. Paralelamente, Silva (2007) vem nos revelando o aspecto performativo da produção da identidade, no sentido da eficácia produtiva de tais enunciados performativos ligados à identidade dependerem de incessante repetição. Esse argumento faz-nos refletir acerca do uso contínuo e recorrente do negro escravo torturado e a possibilidade de reforçar a ligação da identidade negra a um estereótipo de marginalidade social.

Concebendo o *Lócus* de Pesquisa

A **Villa Digital** é um espaço multiusuário criado para promover a pesquisa, a preservação e a difusão do acervo e da produção científica e cultural da **Fundação Joaquim Nabuco**. Localizada em um casarão do século XIX, restaurado e requalificado para os novos usos, e vinculada ao Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Melo Franco de Andrade (Cehibra), a Villa Digital é um convite à navegação no acervo histórico digital da Fundaj, à pesquisa, à interatividade e à fruição⁴.

Entre as coleções disponibilizadas na Villa Digital, existe a do Mune, nosso *lócus* de pesquisa, tendo em vista haver imagens que captam a cultura negra no acervo do Museu do Homem do Nordeste.

⁴ Disponível em <http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/a-villa-digital>. Acesso em outubro de 2019.

Análises e Resultados

Na categoria a Representação Artística da Cultura Negra percebemos a vinculação de determinadas atividades profissionais e culturais. Vale salientar que tais atividades apresentam em comum a geração de baixa renda. Atividades profissionais, a exemplo de emprego doméstico, acendedor de lamparina e atividades culturais destacadas pelas passista e dançarina de frevo, tocador de zabumba, baiana de maracatu, príncipe e princesa do maracatu, tocador de caixa e porta-estandarte de maracatu estão representadas pela cultura negra, bem como a identidade cultural da baiana. Torna-se notório, na escultura do escravo amarrado, conforme Figura 01, o retrato enaltecido da banalização da violência escravista, o que vem estereotipando a cultura negra escrava como sendo merecedora de penalizações e punições. Na sequência, a aplicação da abordagem da Análise de Discurso (AD) vem revelar um de seus dispositivos regulares: a Comodificação. Essa perspectiva vem sendo discutida por Fairclough (2001, p.255), já que:

[...] é o processo pelo qual os domínios e as instituições sociais, cujo propósito não seja produzir mercadorias no sentido econômico restrito de artigos para venda, vêm não obstante a ser organizados e definidos em termos de produção, distribuição e consumo de mercadorias[...].

Ao apresentar determinadas atividades profissionais e culturais simbolizadas em bonecas e esculturas de cor dentro de um campo discursivo cultural nossa interpretação aponta para um cenário de naturalização do negro para com essas atividades profissionais, como se não existissem outras atuações laborais, a exemplo de engenheiros, médicos, professores, escritores, entre tantas mais, para a cultura negra. Há de se trazer ao debate o fato de profissionais artísticos e, ao mesmo tempo, representantes populares, estarem reproduzindo, nas suas obras, a vinculação entre a cultura negra e atividades profissionais economicamente menos favorecidas. Essas práticas discursivas nos levam

a refletir acerca da Formação Discursiva desses artistas populares. Uma Formação Discursiva revela um conjunto de posicionamento de um sujeito discursivo resultante de sua inserção em um sistema de regras historicamente determinadas. Maingueneau (2000, p.68-69) considera “uma posição e um momento definidos apenas do dizível é acessível, que esse dizível forma sistema e delimita uma identidade”.

A reprodução de tais práticas discursivas efetivada por artistas populares remetem ao pensamento acerca do assujeitamento do sujeito, ou seja, os artistas populares reprodutores de obras de arte que cristalizam profissionais negros cujas atividades laborais remetem à geração de baixa renda apresentam uma condição de produção discursiva assujeitada, visto que o retrato do trabalhador negro não está sendo compreendido no estrato de profissionais com expressiva repercussão na sociedade, o que contraria a realidade brasileira. Tal fato vem dimensionando o quanto temos em mente acerca da técnica independente de seu contexto social por estarmos arraigados com o determinismo tecnológico. Feenberg (1999) menciona que, por possuir uma lógica imanente, o determinismo tecnológico torna os fatores sociais marginais.

Pela abordagem da Identidade e Diferença, há de se atentar para a existência de uma relação social, ou seja, Silva (2007) vem argumentando que há estreita ligação de poder em que residem a definição de identidade e a marcação da diferença. Por essa ótica, a reprodução de tais práticas discursivas efetivada por artistas populares vem reforçando o estereótipo que abarca a vinculação entre a cultura negra e atividades profissionais economicamente menos favorecidas.

A categoria Religião de Matriz Africana está representada na Villa Digital por intermédio de diversos objetos do Candomblé e da Umbanda. No entanto, a representação do orixá Exu está sendo desfigurada sob forte influência do discurso hegemônico católico e protestante cuja referência o remete ao diabo e o configura com cauda, chifres e tridente. Esse enunciado traz dentro de seu campo um efeito de sentido, de sentido negativo, repulsivo. Para AD, Efeito de sentido é a pro-

dução oriunda da enunciação, é no campo da enunciação que temos os efeitos de sentido (POSSENTI, 1997). Adicionalmente, "toda produção discursiva que se efetua nas condições determinadas de uma conjuntura movimenta – faz circular – formulações. anteriores, já enunciadas"(COURTINE, 2009, p.13). Isso significa dizer que a produção de um discurso em uma específica condição sociohistórica, movimenta enunciados que foram produzidos anteriormente sob outras condições.

Há de ser registrado que, em um universo discursivo, a AD segmenta campos discursivos, cujo conceito Maingueneau (2000) vem apontando como sendo espaços em que há um conjunto de formações discursivas em relação de concorrência. Nesse sentido, existem dominantes e dominados, posicionamentos centrais e periféricos. O autor traz contribuições ao afirmar que um posicionamento dominado não é necessariamente periférico, mas todo posicionamento periférico é dominado, uma vez que nos leva a refletir acerca do espaço discursivo que envolve o posicionamento central dos discursos hegemônicos católico e protestante e o posicionamento periférico da religião de matriz africana.

A maioria das descrições do orixá Exu na Villa Digital vem reforçando a figura pejorativa pelo uso de expressões tais como “forças contrárias”. Por essa perspectiva, coadunamo-nos com Silva (2007) ao afirmar que identidade e diferença partilham um aspecto significativo: elas são resultantes de atos de criação linguística, ou seja, precisam ser produzidas dentro do contexto de relações culturais e sociais. Assim, o autor orienta que podemos nomear identidade e diferença por meio de ato de linguagem, até porque “a eficácia produtiva dos enunciados performativos ligados à identidade depende de sua incessante repetição”.

O uso da tecnologia na constituição da Villa Digital vem permitindo um acesso sem precedentes ao acervo histórico da Fundação Joaquim Nabuco. Torna-se significativo fazer menção do pensamento de autores como Macêdo, Marçal e Mello (2014) no que tange ao enaltecimento e privilégio dos aparatos e sistemas tecnológicos para a sociedade

que estamos inseridos, ao ponto de reconhecermos a existência de uma inevitabilidade tecnológica e, paralelamente, a premissa de reflexão acerca da forma, do processo social e político em que estão amalgamando tal conjuntura.

Considerações Finais

Ao retomarmos a questão de pesquisa - como está representada a cultura negra no acervo do Museu do Homem do Nordeste disponibilizado na Villa Digital da Fundação Joaquim Nabuco? - entendemos que existe a prevalência de uma política de identidade em detrimento de uma política de diferença na Villa Digital, uma vez que identificamos, pontualmente, que na categoria Representação Artística da Cultura Negra apresenta homogeneização da identidade profissional e artística da cultura negra, tendo em vista a vinculação do negro tão somente às atividades profissionais economicamente desfavorecidas e às atividades artísticas exclusivamente populares, como se não houvesse negro participante de equipe de Ballet ou músico de orquestra sinfônica. Se o dispositivo regular da AD trazido por Fairclough (2001), a Comodificação, leva-nos a entender que a reprodução de bonecas e esculturas, bem como sua distribuição e seu consumo reforçam a identificação da cultura negra às atividades profissionais economicamente menos favorecidas e às atividades artísticas exclusivamente executadas nas ruas, por outro lado, este mesmo dispositivo pode trazer a conscientização da naturalização de uma condição assujeitada e despertar a emancipação social dos profissionais representados na cultura negra. Nesse sentido, coadunamos com Orlandi (2007) quando afirma não existir discurso que não se relacione com outros, o que nos leva a crer que os sentidos resultam das relações. Dessa forma, um dizer relaciona-se com outros dizeres efetivados, refletidos ou possíveis. A perspectiva trazida pelas implicações gerenciais acima descritas encontra alicerce teórico na noção de que Identidade – como também diferença – não é fixa, está-

vel, coerente, unificada, permanente. Segundo Silva (2007), trata-se de uma construção, um processo de produção. É instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, está ligada às estruturas discursivas e estreitas ligações com as relações de poder. A identidade se liga aos sistemas de representação, o que nos remete à expressiva ligação entre identidade, diferença e representação examinada por Woodward (2007), uma vez que a identidade se liga às práticas discursivas e às relações de poder. As contribuições de Woodward (2007) somam-se à análise desenvolvida por Hall (1997) na relação cultura e significado. Hall (1997) traz o termo cultura como sendo um processo, um conjunto de práticas em que há produção e troca de significados entre os membros de uma sociedade ou grupo. Isso impulsiona Woodward (2007) a afirmar que compreender os significados de um sistema irá depender da posição de sujeito produzida e como podemos estar posicionados em seu interior. A representação inclui práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos e nos posiciona na condição de sujeito.

Vale salientar que os sistemas simbólicos possibilitam o que somos e o que podemos nos tornar. A representação institui identidades individuais e coletivas, de modo que os sistemas simbólicos da sua base respondem o que eu sou o que poderia ser e quem eu quero ser. Os discursos e os sistemas de representação constroem lugares a partir dos quais os indivíduos se posicionam e a partir dos quais podem falar. O poder da representação faz com que alguns significados sejam preferidos relativamente a outros. Assim, as práticas de significação produzem significados e envolvem relações de poder, de maneira que o poder define quem está incluído ou não (WOODWARD, 2007). Chama-nos a atenção o capítulo da Religião de Matriz Africana o fato da representação do orixá Exu está sendo configurada sob forte influência do posicionamento discursivo das religiões católica e protestante cujo efeito de sentido remete-nos às criaturas demoníacas e satanizadas, ora figurando o orixá-mensageiro com cauda, chifres e tridentes, ora utilizando

descrições compostas de expressões pejorativas e negativas, tais como “forças contrárias”. Em que pese a estampa do preconceito, o que não pode ser alijado neste contexto é o fato de respeitar as divindades de matriz africana, mesmo que práticas discursivas hegemônicas venham contribuir para o que está posto de forma negativa.

Vale ressaltar a significativa fundamentação teórica trazida por Silva (2007), ao informar que a ocorrência de uma única sentença não surta maiores efeitos. Conforme o autor: “é de sua repetição e, sobretudo, da possibilidade de sua repetição, que vem a força que um ato linguístico desse tipo tem no processo de produção de identidade” (SILVA, 2007, p.94).

Este estudo traz a contribuição de debater o objeto de estudo de um campo denominado Cultura Visual que é a dimensão cultural da experiência visual. Ao abordar a experiência visual incluem-se as imagens, muito embora que as imagens estão sendo consideradas parte do objeto de estudo da Cultura Visual. Nessa perspectiva, coadunamos com Mirzoeff (1999) no sentido de que existe uma propensão de figurar ou visualizar a existência, o que vem caracterizando a Contemporaneidade e as tecnologias são cada vez mais visuais como uma consequência de tal tendência.

Referências Bibliográficas

BARKER, C.; GALASINSKI, D. **Cultural studies and discourse analysis**. Sage Publications Ltd. 2001.

BAUDRILLARD, J. **Simulations**. New York: Columbia University Press, 1983.

BAUER, M. W.; AARTS, Bas. A Construção do Corpus: Um Princípio para a Coleta de Dados Qualitativos. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. Petrópolis, Rj: Vozes, 2002.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso**

- comunista endereçado aos cristãos [1981]. São Carlos: EdUFSCar, 2009.
- CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: método qualitativo, quantitativo e misto**. 3ª. Ed. Tradução de Magda Lopes. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- CRIMP, D. Estudos culturais, cultura visual. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 40, p.78-85. 1999.
- DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2.ed. Porto Alegre: Artmed, , 2010, 15-41pp.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Trad. Sandra Netz. 2. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.
- FOSTER, H. The Archive Without Museums: In: **October 77**, p. 104,1996.
- GIDDENS, A. **The consequences of modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990.
- GIDDENS, A. Estruturalismo, pós-estruturalismo e a produção da cultura. In: GIDDENS, A.; TURNER, J. **Teoria Social Hoje**. São Paulo: UNESP, 1999.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006
- HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T (Org). **Antologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- HARVEY, D. **The condition of post-modernity**. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- HATCH, Mary Jo; CUNLIFFE, Ann L. **Organization theory: mo-**

dern, symbolic and postmodern perspectives. Oxford university press, 2012.

JOHNSON, R. O que é, afinal, Estudos Culturais? In.: **O que é, afinal, Estudos Culturais?** JOHNSON, R.; ESCOSTEGUY, A.C.; SCHULMAN, N. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. 2006.

KRAUSS, Rosalind. Welcome to the Cultural Revolution. In.: **October 77**, p. 96. 1996.

LACLAU, E. **New reflections on the resolution of our time.** Londres, Verso. 1990.

LAGAZZI, S. O recorte significante na memória. In: INDURSKY, Freda, FERREIRA, Maria Cristina; MITTMANN, Solange. (Org.). **O Discurso na Contemporaneidade.** Materialidades e Fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009.

LAGAZZI, S. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significante. In: RODRIGUES, Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel Leopoldino dos; CASTELLO BRANCO, Luiza Kátia. **Análise de Discurso no Brasil:** pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: Editora RG, 2013.

LINCOLN, Y. S.; GUBA, E.G. Controvérsias paradigmáticas, contradições e confluências emergentes. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **O planejamento da pesquisa qualitativa:** teorias e abordagens. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, p. 169-192. 2010.

MACÊDO, J. S. de; MARÇAL, M.C.C.; MELLO, S.C.B. de. A construção social da tecnologia. In: MELLO, S.C.B. de (Org.). **Construção social da tecnologia e teoria do discurso.** Recife. Ed. Ufpe. p. 39-70. 2014.

MAINGUENEAU, D. **Termos-Chave da Análise do Discurso.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

MARÇAL, M.C.C.; MELLO, S.C.B. de; CORREA, M. I. de S. As crises silenciadas pela modernidade e pelas tecnologias da cultura da virtualidade real. In. **Famecos.** P.249-263, 2012.

- MELLO, S.C.B.de. **Construção social da tecnologia e teoria do discurso**. Ed. Ufpe, Recife. 2014.
- MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. London: Routledge, 1999.
- ORLANDI, E.P. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. 7 ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.
- PINK, Sarah. Analysing visual experience. In: In: PICKERING, M. **Reseachers Methods for Cultural Studies**. Edinburgh University Press. p. 125-149. 2008.
- POSSENTI, Sírio. Sobre as noções de sentido e de efeito de sentido. In: **Análise do Discurso**. v.6, nº 2, Marília: Cadernos da F.F.C.,1997.
- SARDAR, Z; LOON, B.V. **Estudios culturales para todos**. Barcelona: Paidós, 2005.
- SAUKKO, Paula. **Doing Research in Cultural Studies: an introduction to classical and new methodological approaches**. London: Sage publications, 2003.
- SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In:_____(org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 8 ed. Petrópolis,RJ: Vozes,2007
- WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 8 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

13

ABARÉ E A MORTE DAS CULTURAS: UM VIDEOGAME PARA PENSAR A QUESTÃO INDÍGENA BRASILEIRA

Iury de Mello Araújo¹
Carmen Lúcia Capra²

Esse texto é um recorte de um Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais – Licenciatura, na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs), que foi feito como pesquisa em poéticas visuais. Por meio da composição entre videogame e a temática escolhida, faz uma reflexão sobre noções deturpadas e violentas executadas contra os povos originários desde as invasões europeias no recontar metafórico que envolve o mito do descobrimento. Para tal, a poética recorreu a uma pequena parcela do que contempla a cultura popular brasileira, mais especificamente no que tange aos seres mitológicos indígenas. A partir das discussões levantadas pelo jogo, o texto tem amparo na Constituição Nacional, de 1988, em reportagens de periódicos e em proposições de lideranças indígenas, assumindo a função de, artística e culturalmente, provocar o tensionamento de algumas noções tidas como verdade acerca das relações dos colonizadores com os indígenas, processo que contribuiu para construção de uma certa identidade nacional.

“Abaré e a morte das culturas”³ é o trabalho de Conclusão de Curso

¹ Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs). Membro do Grupo de pesquisa Flume Educação e Artes Visuais (Uergs/CNPq). Endereço eletrônico: iurydemelloaraujo@gmail.com

² Professora da Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs). Líder do Grupo de Pesquisa Flume Educação e Artes Visuais (Uergs/CNPq). Endereço eletrônico: carmen-capra@uergs.edu.br

em Artes Visuais - Licenciatura, realizado em 2018. Como uma pesquisa em poéticas visuais, é um jogo virtual, que lida com um certo didatismo e uma crua alegoria como dimensões estéticas e poéticas. Pode ser entendido como um instrumento de nosso tempo que tem função de tensionar as relações dos colonizadores com os indígenas no processo de ocupação do Brasil pelos europeus, consequência da construção da identidade nacional. O mito do descobrimento foi tomado como motivo para elaboração do enredo do jogo que utiliza a composição entre o videogame e a temática como mecanismos possíveis para reflexão sobre o aculturamento – empreendido pela civilização branca, cristã e ocidental – de todas as complexas sociedades indígenas que aqui habitavam.

Para atender aos fins da publicação, foi feito um recorte no trabalho artístico, visando dar maior ênfase ao enfoque político e antropológico. Desta forma, não vamos tratar do desenho ou da programação que envolveram a feitura do jogo. Apesar disso, é necessário ter em mente que “Abaré e a Morte das Culturas” é um jogo bidimensional, produzido por meio de um *software* livre, e que o domínio da programação de videogames foi iniciado junto à pesquisa do Trabalho de Conclusão de Curso, o que ocorreu no período de seis meses. Além disso, foi definido como sendo um jogo demonstrativo (versão “demo”), pela possibilidade de o jogo ser mutante, pois tem o código aberto a alterações de outros que possam contribuir na narrativa, como por exemplo, o acréscimo de novos personagens, diferentes elementos na fase, como árvores, montanhas e animais, ou ainda ampliando o repertório de habilidades dos personagens.

Na construção deste texto foram utilizados como aporte teórico algumas das referências que subsidiaram a elaboração do jogo, bem como, a Constituição Federal, de 1988, reportagens de periódicos e proposições de lideranças indígenas.

³ O Trabalho de Conclusão de Curso está disponível em: <<http://grupoflume.com.br/Pesquisas/>>

Deste último item, apontamos a figura de Ailton Krenak, conhecido como um dos maiores líderes políticos e um importante intelectual indígena que começou a ocupar espaço no “Brasil branco” a partir do final dos anos 1970. Ele foi um dos responsáveis por iniciativas como a União das Nações Indígenas e a Aliança dos Povos da Floresta, criadas em 1979 e 1987, respectivamente, sendo uma figura fundamental nas lutas pelos direitos indígenas. Krenak merece ser citado não por ser a única liderança “indígena pop” que está mais ao alcance do grande público, pois atualmente também contamos com a figura de Raoni Metuktire, outro líder indígena brasileiro, este da etnia Caiapó, está em evidência internacionalmente por sua luta pela preservação da Amazônia e dos povos indígenas, sendo presença constante nos noticiários. Entretanto, a menção a Ailton Krenak se dá, especialmente, em decorrência de suas análises contribuírem de forma intensa à narrativa do jogo “Abaré e a Morte das Culturas”, estando presente na atual tela de enceramento do game.

Em recente participação no programa “Provocações” (2019)⁴ Krenak pondera que tanto o termo índio quanto indígena são errados e, para sustentar seu argumento, faz referência ao poema “Erro de português” de Osvald de Andrade (1925) para, a seguir, relacionar com um poema de sua autoria:

O português saiu pensando que estava indo para as índias. Veio bateu com a nau dele aqui nas Américas, mas como ele pensou que estava indo para índias ele chamou as pessoas que encontrou na praia de índios. Tem um erro e um equívoco no caminho

Mesmo com tais desvios, ainda que as palavras índio ou indígena sejam erradas sob o ponto de vista dos povos originários, optamos por manter os termos *índios* e *indígenas* em alguns momentos ao longo do texto, da mesma forma que foi mantido no trabalho de origem, visando uma compreensão direta com a qual somos iniciados. Não é demais

⁴ Fonte: https://tvcultura.com.br/videos/70402_ailton-krenak-provocacoes.html

lembrar, contudo, que havia inúmeras etnias por aqui nos anos 1500 e hoje são cerca de 240, conforme o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010), grupos com suas características, costumes e línguas próprias.

Sabe-se que, quando retomamos o mito do descobrimento, uma imagem cômica, já canonizada, surge em nosso imaginário, com as caravelas dos “bravos desbravadores” chegando à beira mar do novo mundo, com índiozinhos alegres e nus recebendo os destemidos aventureiros, tudo carregado de alegria e pureza. É um repertório imagético que se assemelha às descrições de Pero Vaz de Caminha presentes no documento fundacional, acerca dos que aqui viviam, apresentados como seres dotados de inocência e ingenuidade, aptos a aprenderem os costumes do homem europeu. Conforme a missiva:

Parece-me gente de tal inocência que, se homens os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença. [...] Não duvido que eles, segundo a santa intenção de vossa Alteza, se hão de fazer cristãos e crê em nossa santa fé, à qual preza o nosso Senhor que os traga, porque, certo, está gente é boa e de boa simplicidade. (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2015, Doc. Eletrônico).

A partir das descrições da carta de Caminha fica em evidência a construção acerca do bom selvagem que, durante décadas, foram reproduzidas e povoaram o imaginário popular, construindo estereótipos e idealizações, que podem comumente ser divididos em três grandes “possibilidades”. Apesar da grande diversidade de povos nativos que havia, foram todos tratados em um primeiro momento, como “uma única coisa”, os índios, que foram divididos em duas vertentes. Conforme Oliveira (2005):

As [vertentes] de caráter positivo que idealizam o encontro com os habitantes de um paraíso primordial, de corpos e fisionomias perfeitas, e as de caráter negativo, surgidas a partir da intensificação da conquista e tentativas de colonização. No entanto, as discussões acerca dos

ideais do “bom” e “mau” selvagem não consideravam, portanto, o ser “real”, sendo que todas as imagens formavam uma só figura mítica (OLIVEIRA, 2005, p.17).

Essas construções sobre os indígenas como figuras míticas, em um período um pouco mais recente, serviram de molde para a terceira figura, a de indígenas heroicos, com atitudes cavalheirescas, em harmonia com os grandes senhores portugueses, presença constante na chamada literatura indianista, romances como o *Ubirajara* (1874), *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865) de José de Alencar. Os romances abordam, também, os rituais indígenas como fonte de espetacularização, representados como elementos excêntricos que dariam uma bonita composição em uma coleção ou em um zoológico particular.

Observamos que, saindo do campo ficcional para o documental, é possível encontrar registros como os presentes no livro “Fuzis e as flechas” de Rubens Valente (2017), trazendo que ao menos 8.500 indígenas de uma única etnia, os Waimiri Atroari, foram mortos. Permanecendo apenas dentro do que foi documentado nos anos de 1946 a 1988, ficam de fora os “acidentes” e as “doenças”, em um primeiro momento pela indiferença do estado e, também, quando os militares estiveram com plenos poderes, por meio do lançamento do Ato institucional- 5 (AI-5) que, ratificou a matança (VALENTE, 2017).

Massacres também documentados no pesado Relatório Figueiredo, documento que esteve oculto por mais de quatro décadas (ISTO É, 2016, Doc. Eletrônico). Com mais de 7.000 páginas, é descrito detalhadamente o valor da vida indígena em meio a graves violações de direitos humanos, sofridas pelos povos originários. O que faz esse documento ser especialmente difícil de ser digerido em meio a tantos fatos desagradáveis, monstruosos e quase inacreditáveis, é o fato de terem sido orquestrados tanto pelo Serviço Nacional de Proteção aos índios (SPI), e continuarem ocorrendo após a criação da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), em relatos que contemplam o período entre os anos de 1910 a 1967. Assim, está em evidência que há um naturalizado

genocídio indígena no Brasil, onde vigora uma política de “exterminamos ou integramos” à força, dentro da lógica de sociedade *fóg*⁵.

Em vista das primeiras imagens dos índios, em nosso tempo a imagem que fazemos deles ainda é formada por aqueles que não estão bem embutidos na nossa lógica social; são os miseráveis, os que ficam à margem social e, também, nas rodovias, que não servem para o trabalho e que vivem de fazer artesanato. É necessário, portanto, ponderar que no Brasil essa prática é vista com uma conotação inferiorizante. Parece que tudo isso, estas atitudes violentas, criminosas, cruéis, de intolerância, se dá unicamente em decorrência de serem pessoas com culturas diferentes e, exatamente por isso, não se prestam à cultura vigente, tida como norma. São fixos os lugares: de quem fala a norma e de quem não serve a ela.

Devemos procurar formas de deixar em evidência os inúmeros erros desde a apropriação do que chamamos Brasil e trabalhar a partir de um movimento de debruçar-se sobre o passado, atividade que só é possível com o olhar de nosso tempo. Quando analisamos o passado, podemos recontar histórias omitidas e pensar sobre os desdobramentos dos acontecimentos que nos foram contados a fim de entender a ocorrência de fatos ruins, errados e de extrema crueldade.

Abaré e a morte das culturas: um jogo de videogame com personagens da mitologia brasileira.

O videogame pode ser entendido como um meio de enfrentamento a antigos problemas, como a discriminação de crenças que não são de matriz Cristã e a perseguição a manifestações culturais que fogem da hegemonia europeia por meio de outros olhares que só são possíveis no movimento de voltar-se para o passado de olhar para trás, de rever o que foi feito e contado, mas, necessariamente, olhando ao presente. É importante frisar que o jogo não intenta mostrar algo verdadeira-

⁵ Não indígenas, no idioma Caingangue.

mente indígena, interpretando suas manifestações, mas de repensar sobre alguns enunciados estéticos que foram construídos para representá-los.

Consideramos que esse jogo pode ser utilizado como um instrumento de nosso tempo, uma vez que se constitui de imagens e ações simbólicas, e pode contribuir para construir outras perspectivas acerca da relação dos povos originários com os invasores brancos. Em vista disso, temos que é um mecanismo capaz de expandir o simbolismo de imagens ainda presentes no imaginário nacional e que são constantemente reproduzidas nos diferentes produtos culturais, tais como a literatura e as diversas formas de mídia ou mesmo pelo dia do Índio que contribuem para reforçar uma identidade genérica sobre os povos originários já estereotipadas na historiografia oficial, como sendo indivíduos selvagens, aculturais, que emitem grunhidos sem sentido. Ou seja, esse tipo de pensamento é o que cria figuras anacrônicas que necessitariam de algum tipo de salvação e progresso trazidos pelos europeus. Em alguma medida, “Abaré e a Morte das culturas” pode servir para chamar a atenção e desconstruir esses estereótipos e atos colonizantes que destituem a cultura e a humanidade dos povos originários.

O jogo e toda a argumentação que o acompanha não devem servir como um “mecanismo de jesuíta” ou instrumento de catequese para levar a todos, a todo custo, à “verdade de nossas memórias”, pois foi pensado de modo a provocar reflexões políticas e críticas acerca do genocídio feito pelos religiosos católicos no processo de aculturação que se deu desde a apropriação do que hoje entendemos por Brasil.

Entre as questões das quais o videogame propõe tratar, está o que chamamos de “posicionamento tupiniquim”, que consiste na busca pelo estreitamento das relações entre nós e eles, *fogs* e indígenas, para uma percepção de que a imagem identitária do que chamamos de brasileiro, é forjada com elementos miscigenados, contemplando diversas etnias indígenas. E, da mesma forma e com igual importância, na ima-

gem identitária brasileira⁶ estão presentes elementos de matriz cultural africana.

Algo tão óbvio quanto visível, a não percepção da miscigenação presente na identidade nacional pode produzir uma denúncia contra nosso sistema educacional e cultural e contra o modo em que se dão as relações com o saber em todos os campos que delimitam as verdades, acreditamos que evidenciando a necessidade de haver alguma espécie de reconciliação das gerações com sua história e com a história do país. Dito de outro modo, seria um religar-se com o passado para que os indivíduos possam questionar o que é dito e reproduzido como sendo a verdade histórica, contribuindo para posicionamentos críticos, responsáveis e construtivos nas diferentes situações sociais.

Justificamos a escolha pelo uso da mídia dos videogames com o aporte de Lucia Leão (2005), que diz a “obra de gamearte [videogame] constitui uma valiosa manifestação que propõe um fator lúdico e envolve o espectador em um mundo paralelo e familiar, o mundo do jogo”. Em vista destas qualidades, acreditamos que o jogo de videogame “Abaré e a Morte das Culturas” contribua como mais instrumento possível para tensionar algumas noções naturalizadas acerca das relações dos colonizadores com os indígenas no processo de ocupação do Brasil pelos europeus.

Não sendo possível alterar o que já foi feito ao longo da história, a contribuição do jogo é a de um alerta grave, que não trata de negar o que nos foi apresentado como a história oficial, mas de ver os acontecimentos sob outra ótica, a dos vencidos ou dos povos tomados e que resistem ainda hoje. Em relação a isso, vamos na contramão dos processos históricos do ocidente que trabalham com a noção de virtude como sendo a de vencer o outro, subjugar-lo, transformar o diferente no mal a ser tratado e, por vezes, eliminado.

Em decorrência da narrativa do jogo ser um recontar metafórico

⁶ Ainda que não seja possível a existência de uma identidade nacional única, estamos nos referindo aos itens que compõem a formação do sujeito brasileiro.

acerca do genocídio feito pelos religiosos católicos no processo de aculturação que se deu por meio da catequese, existe a preocupação de que uma análise apressada do jogo, tanto imagem, como texto, possa conduzir à interpretação de que o trabalho seja um mero repúdio acerca do mito fundacional ou uma espécie de ataque a fé cristã, tendo em vista que o personagem jogável trata-se de um Abaré – também grafada Avaré, baré e abaruna – palavra tupi-guarani com a qual os indígenas brasileiros designavam os religiosos cristãos, missionários, padres, jesuítas.

A construção visual deste personagem para o jogo de videogame, em um primeiro momento, teve como mote a figura de um dos responsáveis por fundar a Companhia de Jesus (1543). A figura de Santo Inácio de Loyola é o personagem histórico que provavelmente é a referência mais viva no imaginário comum quando há referência à figura de um jesuíta. Porém, observando com mais atenção o mito do descobrimento, por meio de uma retomada bibliográfica, pareceu ainda mais coerente que o padre José de Anchieta, o missionário da companhia de Jesus, ou o “Apostolo do Brasil”, servisse de modelo para construção do personagem jogável, por ter sido este quem teve um papel de suma importância na descaracterização das crenças que aqui havia.

Anchieta construiu uma poesia e um teatro de símbolos e signos maniqueístas frutos da articulação ou da tradução de elementos cristãos e elementos nativos, tais como Tupã-Deus e Anhangá- demônio, mas o método mais eficaz foi generalizar o medo, já tão vivo no índio, aos espíritos malignos, estendendo-os a todas as entidades que se manifestavam no transe sempre presente nos seus rituais tradicionais. As cerimônias indígenas de relação com os mortos foram vistas como sintomas de barbárie e de demonização. Sob o olhar do colonizador, os gestos e ritmos tupis são resultados de poderes violentos de espíritos maus. (OLIVEIRA, 2005, p. 21).

É importante frisar que a escolha por colocar um religioso como o personagem jogável e, este, como sendo o explorador ao invés de um bandeirante, por exemplo, dá-se pelo propósito de tocar na ferida mais

em evidência e, normalmente evitada, acerca dos massacres, desentendimentos, discriminações, preconceitos e racismos que as populações indígenas sofrem desde a invasão dos europeus até os dias atuais no que confere a construção do que entendemos como identidade nacional. Nesse tema incide, ainda, a preponderância da fé cristã que foi e ainda é tratada como superior ou mais verdadeira.



Figura 1 – Um homem Santo! Pe. José Anchieta, personagem Abaré
Fonte: Acervo pessoal (2018).

Assim, no jogo há um jesuíta que, durante o percurso da fase – ou plataforma⁷ - tem de eliminar alguns símbolos de nosso país, como as onças, e evitar seres próprios às mitologias dos povos originários. Um exemplo é o fabuloso Mappinguari, um ser que, segundo é contado, costuma habitar as regiões do Amazonas, Pará e Acre. Para a compreensão acerca das fisionomias deste animal fabuloso, é necessário ter em men-

⁷ Na linguagem dos videogames, é um gênero de jogos eletrônicos em que o jogador controla um personagem que deve pular em plataformas e passar por diversos outros obstáculos para atingir um objetivo. Esse gênero está presente em vários tipos de jogos diferentes, sejam em 2D ou 3D, com ou sem mecânicas de tiro, e de temáticas diversas.

te que em cada um dos estados da federação citados, a lenda varia um pouco incorporando costumes próprios de cada região. Entretanto, é consenso que o bicho se assemelha ao homem e tem o corpo todo coberto com grandes pelos que o tornam invulnerável à bala, excetuando a parte que corresponde ao umbigo. Um animal gigantesco, feroz, desengonçado e que, ao contrário do que um desavisado que escuta a lenda pode pensar, ele ajuda a proteger a floresta dos caçadores que ele atrai com gritos de socorro antes de devorar suas cabeças.

Todos já ouviram falar da criatura, e vários indivíduos – majoritariamente homens e caçadores – podem mesmo narrar horripilantes encontros com esse medonho ser nas noites das florestas que cobrem a maior parte de sua terra indígena e zonas circunvizinhas. (VELDEN, 2016, Doc. Eletrônico).

Uma das possíveis origens do ser mitológico, a julgar pelas suas fisionomias, é de um bicho-preguiça que habitou as Américas em tempos remotos. No jogo, a criatura é invencível, ou seja, não morre com os tiros da espingarda do jesuíta e, para que consigamos passar pelo Mappinguari, é necessário esperar o momento em que ele ergue seus braços em um movimento de distração.



Figura 2 – Replicação da preguiça gigante “Eremotherium Laurillard” exposta pela UFTM, em Uberaba (MG) (Foto: L. Adolfo/ AE).

Fonte: <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/20011/10/replica-de-preguica-gigante-exposta-notriangulo-mineiro.html>.



Figura 3 – *Print* Mapinguari, personagem do videogame
Fonte: Acervo pessoal (2018).

Outro ser das mitologias indígenas brasileiras presente no jogo é o já citado Anhangá, que teve sua identidade distorcida pela mitologia cristã. Uma entidade poderosa sem aparência definida, ora surge como um tatu, ora boi ou peixe, e, geralmente, como um veado-branco com manchas vermelhas nos olhos que remetem a uma cruz. O Anhangá atua como uma isca que atrai os desavisados caçadores, que são surpreendidos quando a entidade assume sua forma antropomórfica, momento em que dá cabo do caçador, que nunca mais será visto.



Figura 4 - *print* Anhangá, personagem do videogame.
Fonte: Acervo pessoal (2018).

Com a chegada das missões jesuíticas, esse espírito protetor das florestas passou a ter sua identidade distorcida. Como citado anteriormente por Oliveira (2005), a catequese utilizou-se de um teatro carregado de símbolos para desconstruir as fés que aqui existiam e, logo, a entidade passou a ser relacionada a mais uma face do demônio, porque na mitologia Cristã, o diabo é conhecido por ter muitas faces.



Figura 5 - *print* Anhangá, personagem do videogame
Fonte: Acervo pessoal (2018).

Algo semelhante aconteceu com seres lendários em outros tempos. Na Europa, o simpático deus Pã teve seus traços apropriados pela igreja católica na construção da imagem do diabo, e para isso, utilizaram seus cascos, chifres, rabo e virilidade em associação a criação de uma das imagens do ser maligno (BBC NEWS, 2016). Contudo, como visto, e de modo semelhante ao deus de origem europeia, em nada o espírito protetor das florestas tupiniquins, o Anhangá, se assemelha à completa maldade que a entidade cristã representa.

No jogo, o personagem Anhangá tem a função de perseguir o jesuíta a partir de um ponto específico do jogo. Quando nosso religioso segue

sua empreitada de carnificina, o espírito da floresta o persegue em sua forma antropomórfica. Por outro lado, quando nosso doutrinador de indígenas se volta na direção de Anhangá, este assume a forma de veado, como quem se disfarça. Não sendo possível matar a entidade, o jogador deve fugir ou deslocar-se o mais rápido possível, para evitar o espírito protetor das florestas.

Caso o jogador consiga se desvencilhar dos desafios do percurso e encontrar o objetivo da investida, isto é, uma aldeia fictícia com um grupo de personagens indígenas, sem uma etnia específica, e que devem ser eliminados um a um, para que o jogo seja concluído acontecendo o ato de toma que se dá com a morte dos indígenas, que explodem em manchas de cores com os tiros desferidos pelo Abaré, representando a “morte das culturas” que o título do jogo carrega.

Cada elemento visual que compõe o jogo foi pensado a *priori*, tomando como inspiração para criação pinturas de matriz clássica, próprias ao meio acadêmico, como “a primeira missa no Brasil” de Victor Meirelles (1832-1903). A pintura, fundida a outros trabalhos resultou no plano de fundo do início do jogo, em igual medida imagens de domínio público contribuíram para elaboração da fauna e flora, sendo complementado com seres próprios aos contos indígenas.

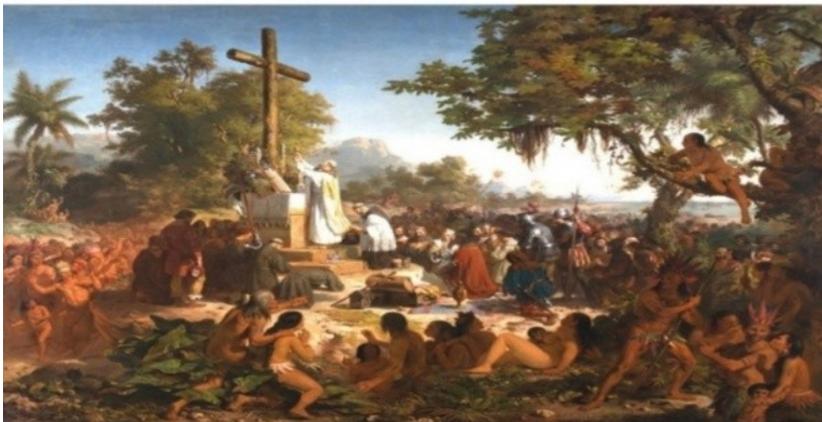


Figura 6 - Primeira Missa no Brasil – Victor Meirelles (1832 – 1903)

Fonte: <https://deniseludwing.blogspot.com/2013/04/arte-em-pinturas-na-historia-o.html>



Figura 7 – Print Desenhando a missa e celebrando a Eucaristia.

Fonte: Acervo pessoal. 2018

Ainda no começo da fase do jogo, a figura de um pajé tem a função de alertar o protagonista sobre a existência de criaturas mitológicas, estas com a função de proteger a floresta. A partir dessa proposição fica alertado ao jogador que ele não controla algum tipo de herói, O que é mais comum aos jogos de videogame mais difundidos. Ou seja, este é um videogame onde a lógica de conquista são contestadas com ironia. Ao embrenhar-se na floresta rompendo com as barreiras protetivas. O jesuíta invade, corrompe, foge de entidades de proteção, não de ataque. Com intenção de deixar em evidência as inversões que o jogo lida, nenhum dos índios que formam a tribo a ser conquistada oferece reação, apenas correm apavorados de um lado para o outro.

Ao longo da fase, há uma floresta densa e de cores bem vivas, que é carregada de informações visuais. Esse detalhe dá mais corpo ao cenário somado a alguns animais próprios a nossa fauna, como araras, porcos-do-mato e onças-pintadas, estas últimas devem ser mortas pelo Abaré.

À medida que o jogador colonizador vai se embrenhando pela floresta, rompendo as barreiras protetivas, novas criaturas são encontradas, abrindo-se a possibilidade de entendimento que o avatar do jogador é o explorador daquelas terras. O jesuíta é quem invade o ambiente

que não é seu e começa a causar mudanças, estragos, corrompendo o que surge a sua frente enquanto foge de entidades de proteção.

Embora o jogo não seja fechado, ele é um jogo demo de código aberto, na atual cena final, logo após a morte do último indígena, tem início uma vídeo-montagem que reproduz o célebre discurso de Ailton Krenak, proferido na Assembleia Nacional constituinte em 4 de setembro de 1987, com imagens intercaladas do líder indígena pintando seu rosto de preto, em um gesto próprio a sua tribo como sinal de luto. Na mesma montagem há imagens de notícias sobre as mais variadas violências cometidas contra os povos originários e, também, com os símbolos de nossa fauna e flora. Todas são notícias veiculadas na grande mídia digital.

A escolha por inserir a fala de Ailton Krenak e todas as notícias no vídeo-montagem que tem início logo após a morte do último indígena, tem o propósito explícito de causar um desconforto e um enérgico alerta ao jogador. O discurso de Krenak, somado a manifestos de outros grupos, teve grande importância na elaboração da Constituição Federal de 1988, que é vista como sendo uma constituição que preza o âmbito social. O que falta é que seja aplicado o que já é assegurado por lei, conforme o Art. 231, garantir:

Aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens (BRASIL, 1988 Doc. Eletrônico).

Ao final da vídeo-montagem, junto ao discurso de Krenak e as manchetes, surge a expressão inglesa “*game over*” evidenciando toda a truculência e a perda ocorridas com a tomada pelos europeus, com os processos de aculturação ainda sofridos pelos povos originários e com o desrespeito de direitos legitimados pela norma maior do país. Se, por um lado, é impossível determinar o que foi perdido em relação ao que foi imposto na nossa história, por outro é possível lutar pela preserva-

ção e manutenção de nossas memórias e direitos como sendo um mecanismo possível na desconstrução de preconceitos.

Considerações finais

Identificamos que ainda vigora a intolerância, os desentendimentos, as discriminações, os preconceitos e o racismo estrutural com relação às populações indígenas e demais culturas que fogem à hegemonia branca. Ocorrem por meio de deturpações construídas com os processos de acultramento produzidos com a preponderância da fé cristã que tratam o imaginário popular como incompatíveis com a crença do deus cristão, por entender que as figuras presentes nas culturas populares e de outras crenças são “coisa do demônio”.

Essa narrativa reflete-se, atualmente, em diversos segmentos da sociedade por meio da cultura do medo⁸ do que, quase sempre, é consequência a intolerância com o que funciona diversamente da cultura generalizada. Como vimos pelos argumentos teóricos e pelo que o videogame trata, o que é identificado como diferente tende a práticas de eliminação e de submissão a uma lógica social unificante.

Talvez ainda caiba trazer um episódio recente (REVISTA GALILEU, 2019, Doc. Eletrônico), acontecido em uma escola norte-americana localizada em Nashville no Tennessee, nação que é discursivamente propagada como um bom espelho a países menos desenvolvidos economicamente. Uma escola proibiu que os livros da saga Hary Potter (1998- 2007), de J.K. Rowling, por considerar que bruxaria e magias são coisas reais e do mal. Segundo a reportagem, exorcistas aconselharam que os livros fossem proibidos, pois poderiam ser utilizados para “invocar espíritos”. Um trecho da reportagem traz a justificativa de um reverendo para a proibição:

⁸ Um dos afetos da vida contemporânea é o medo, para Vladimir Safatle <<https://www.institutocpfl.org.br/2016/07/25/a-logica-do-condominio-com-vladimir-safatle/>>.

As maldições e feitiços usados nos livros são maldições e feitiços de verdade, que, quando são lidos por um ser humano, correm o risco de conjurar espíritos malignos na presença da pessoa que lê o texto”, diz o reverendo em um e-mail obtido pela imprensa local. (REVISTA GALILEU, 2019. Doc. Eletrônico).

Consideramos que essa atitude é uma tentativa de caçar bruxas em pleno século XXI, porém é uma atrocidade investida no afeto do medo e da vigilância sobre o que é diverso, por meio da condenação da arte. São critérios morais e religiosos sendo empregados no campo artístico, cuja constituição tem a função específica de gerar sentidos para o mundo a partir dos modos disponíveis de interagir com ele. E novos sentidos produzem novas atitudes, renovam e movimentam o que está estático.

No Brasil, no âmbito religioso, é comum haver notícias acerca de intolerância com religiões que diferem da cristã, muitas vezes com especial intolerância pelas de matriz africana. Assim, não são raras notícias como a que segue:

Um terreiro foi atacado, na noite da última segunda-feira, em Alagoinhas, na Bahia. Em um vídeo divulgado nas redes sociais é possível ver um grupo religioso gritando e batendo no muro do Ilê Axé Oyá Ladê Inan por volta das 23h30, na comunidade do Ferro Aço, em Santa Terezinha. De acordo com o terreiro, evangélicos gritavam "fora Satanás" e outras frases contra o Candomblé. (ZARUR, 2019. Doc. Eletrônico).

De forma simples, entendemos a legitimidade de crer em magias e em demônios. O problema, contudo, está quando a crença pessoal passa a servir como instrumento de intolerância. Atitudes desse caráter são consideradas um crime previsto na Constituição de 1988, alterada pela Lei nº 9.459, de 15 de maio de 1997, que contempla os crimes de racismo e intolerância étnica e, também, assegura a liberdade religiosa, conforme Art. 208:

Escarnecer alguém publicamente, por motivo de crença ou função religiosa; impedir ou perturbar cerimônia ou prática de culto religioso; vilipêndiar publicamente ato ou objeto de culto religioso: Pena - deten-

ção, de um mês a um ano, ou multa (BRASIL, 1988, Doc. Eletrônico).

Se é inegável a influência cristã desde a apropriação pelos europeus do território que chamamos por Brasil, seria impossível dissertar sobre uma ideia de identidade nacional sem mencionar, principalmente, o catolicismo, uma vez que principalmente por meio da catequese se deu o processo de aculturação dos povos originários, com um teatro de símbolos e o uso da articulação maniqueísta na conversão de elementos nativos em elementos cristãos (OLIVEIRA, 2005).

Por outro lado, é comum a negação das diferentes culturas que devem ser tratadas com igual importância e, como visto, a amputação e banimento do que difere, é comum ainda hoje. Justamente sobre noções deturpadas e violentas que persistem desde as invasões europeias que o jogo “Abaré e a Morte das Culturas” assume a função de friccioná-las, trazendo a importância das perspectivas dos povos originários como um instrumento possível para desconstrução do processo civilizatório, recorrendo a uma pequena parcela do que contempla a cultura popular brasileira em um reconto metafórico histórico, com seres mitológicos.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, I. M. **Abaré e a morte das culturas**: um jogo de videogame com personagens da mitologia brasileira. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em artes visuais - Licenciatura, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, 2018. Disponível em: <http://grupoflume.com.br/Pesquisas/> Acesso em: 27 out. 2019.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. **Artigo 231 da constituição de 1988**. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_08.09.2016/art_231_.asp Acesso em: 03 set. 2019.

_____. **Lei n. nº 9.459**, de 15 de maio de 1997. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9459.htm. Acesso em:

03 set. 2019.

BRASIL. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade. V.II.** Comissão Nacional da verdade (CNV). Brasília, 2014. Disponível em: http://www.cnv.gov.br/imagens/PDF/relatorio/volume_2_digital.Pdf. Acesso em: 14 out. 2019.

BRASIL. **Relatório Figueredo:** documento na íntegra. 2013 [1967]. Disponível em: <<http://racismoambiental.NET.br/2013/06/02/relatorio-figueredo-documento-na-integra-7-mil-paginas-pdf-pode-agora-ser-baixado/>>. Acesso em 10 de out. 2019.

BBC News Brasil. **Como o diabo ficou vermelho e ganhou chifres?** 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral/2016/05/160508_diabo_vermelho_chifres_rb>. Acesso em: 10 out.2019.

FUNDAÇÃO Biblioteca Nacional. **Transcrição da carta de Pero Vaz caminha ao rei de Portugal.** 2015. Disponível em: < http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em 28 de out. 2019.

ISTOÉ **A Verdade sobre a tortura dos índios.** Disponível em <https://IstoÉ.com.br/294080_A+VERDADE+SOBRE+A+TORTURA+DOS+INDIOS/>. Acesso em 20 de out. 2019.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo 2010.** Rio de janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/estatistica/populacao/censo2010/>. Acesso em 15 de out. 2019.

LEÃO, L. **Da ciberarte à gamearte [ou da cibercultura à gamecultura].** In: Game_Cultura. Festival de Jogos Eletrônicos. São Paulo: 2005, SESC Pompeia. Disponível em: <<http://www.lucialeao.pro.br/PDFs/DaCiberarteAGamearte.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2018.

OLIVEIRA, Manoela Freire. **Significações históricas do “índio”:** *leituras da mídia impressa e da literatura.* Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador: UFB/ILPPLL, 2005.

TVCULTURA. **#PROVOCAÇÕES:** entrevista com Ailton Krenak. 2019. Disponível em: https://tvcultura.com.br/videos/70402_ailton-

krenak-provocacoes.html>. Acesso em: 17 out. 2019.

REVISTA GALILEU. **Por “Magia e feitiços”, escola católica proíbe Harry Potter nos EUA.** 2019. Disponível em: < <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/09/por-magia-e-feiticos-escola-catolica-proibe-harry-potter-nos-eua.html>>. Acesso em 04 set. 2019.

Valente, Rubens. **Os fuzis e as flechas:** história de sangue e resistência indígena na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELDEN, Felipe Ferreira Vander. **Realidade, ciência e fantasia nas controvérsias sobre o Mapinguari no sudoeste amazônico.** 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v11n1/1981-8122-bgoeldi-11-1-0209.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2019.

ZARUR, Camila. **Terreiro atacado por grupo evangélico na Bahia.** 2019. Disponível em:<<https://m.extra.globo.com/noticias/brasil/terreiro-atacado-por-grupo-evangelico-na-bahia-23700413.html>>. Acesso em: 20 set. 2019.

Handwritten Chinese characters in cursive script (caoshu) on a light-colored wall. The characters are arranged in vertical columns, reading from right to left. The top line appears to be '天下第一' (The first in the world), and the middle line appears to be '天下第一' (The first in the world). The bottom line is partially obscured but seems to contain characters like '天下第一' (The first in the world).

