



Perspectivas
de pesquisa
em **imagem**
e **gênero**

Organização

Marina Soler Jorge
Ilana Seltzer Goldstein
Yanet Aguilera Viruez Franklin Matos
Ana Hoffmann
Pedro Fiori Arantes
Leti Squeff

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
Campus Guarulhos
ESCOLA DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Reitora Pró-tempore
Raiane Patrícia Severino Assumpção

Diretor da EFLCH – Campus Guarulhos
Prof. Dr. Bruno Konder Comparato

Vice-Diretora da EFLCH – Campus Guarulhos
Prof^a Dr^a Sandra Regina Leite de Campos





Perspectivas
de pesquisa
em **imagem**
e **gênero**

Organização

Marina Soler Jorge
Ilana Seltzer Goldstein
Yanet Aguilera Viruez Franklin Matos
Ana Hoffmann
Pedro Fiori Arantes
Leti Squeff

Copyright@2023 – Universidade Federal de São Paulo

PROJETO GRÁFICO

Ana Maria Pimenta Hoffmann

CAPA

Roberto Cavalcante Rodrigues

REVISÃO

O conteúdo dos textos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade dos respectivos autores.

DIAGRAMAÇÃO

GG Marketing, Promoções e Publicidade Ltda

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Perspectivas de pesquisa em imagem e gênero
[livro eletrônico] / organização Mariana
Soler Jorge...[et al.]. -- Brasília, DF :
G3 Comunicação, 2023. -- (Coleção arte
em pesquisa)
PDF

Vários autores.
Outros organizadores: Ilana Seltzer Goldstein,
Yanet Aguilera Viruez Franklin Matos, Ana Hoffmann,
Pedro Fiori Arantes, Leti Squeff.
Bibliografia.
ISBN 978-65-999477-7-3

1. Feminismo 2. Gênero e sexualidade 3. História
da arte 4. Imagem (Artes) 5. Interseccionalidade
6. Mulheres na arte I. Jorge, Mariana Soler.
II. Goldstein, Ilana Seltzer. III. Matos, Yanet
Aguilera Viruez Franklin. IV. Hoffmann, Ana.
V. Arantes, Pedro Fiori. VI. Squeff, Leti.
VII. Série.

23-175104

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Mulheres na arte 700

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ficha catalográfica (preparada pela biblioteca junto com a GG Marketing,
Promoções e Publicidade Ltda)

A Coleção ARTE EM PESQUISA

A Coleção ARTE EM PESQUISA foi criada em 2021, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – PPGHA-EFLCH/UNIFESP. Sua principal missão é divulgar pesquisas, finalizadas ou em andamento, desenvolvidas por discentes e docentes. A escolha pelo formato e-book, universal e gratuito, não é casual: insere-se em uma política institucional voltada à produção de conhecimento socialmente referenciada e à construção de uma sociedade mais justa. A Unifesp defende, em seu Programa de Desenvolvimento Institucional, “valores da democracia, da cultura da paz e dos direitos humanos, a luta contra a exclusão social e a degradação ambiental e a defesa da equidade e diversidade cultural, étnico-racial, sexual e de gênero”.

O presente volume, organizado pela Linha de Pesquisa “Instituições, discursos e alteridade», reúne 17 contribuições, assinadas por egressos, pós-graduandos e orientadores, seja individualmente ou em co-autoria. O conjunto revela grande vitalidade intelectual. Ao mesmo tempo em que se destaca a rica pluralidade de estilos de escrita e objetos de estudo, algumas recorrências perpassam o conjunto, como: a presença de reflexões interdisciplinares, propondo interfaces entre a história da arte, a arquitetura, a antropologia e o cinema, por exemplo; a ênfase na potência e agentividade das imagens, capazes de construir visões de mundo, condensar memórias e mediar relações sociais; e análises que levam a sério a variante gênero, debruçando-se sobre mulheres artistas, discutindo representações de mulheres na arte, ou incorporando categorias como feminismo e interseccionalidade.

Esta publicação foi viabilizada pela verba PROAP, da Capes. Agradecemos ainda à Direção Administrativa da EFLCH, que sempre nos acompanha com gentileza e assertividade, e à Comissão Editorial do PPGHA, composta pelos docentes Leti Coelho Squeff, José Geraldo Grillo e Pedro Fiori Arantes. A iniciativa deve muito, também, ao engajamento e à competência dos demais membros do Programa: o prazo para a produção do livro não foi extenso, os serviços editoriais disponíveis eram parciais, e o ambiente político-cultural em nosso país tem sido turbulento. Pensar criticamente, trabalhar coletivamente e incentivar relações com as artes se revela ao mesmo tempo um desafio e uma necessidade, nesse contexto.

Prof^ª Dr^ª Flavia Galli Tatsch

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História da
Arte/PPGHA

Prof^ª Dr^ª Ilana Seltzer Goldstein

Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História
da Arte/PPGHA

SUMÁRIO

A Coleção ARTE EM PESQUISA 5

Introdução 9

PARTE I - IMAGEM

A gravura em Santos (2000 - 2020) 20
Rachel Midori Sugo Miyagui

A Brasil paralelo na guerra cultural..... 35
André Okuma

Das imagens do circo às memórias do circo: uma experiência
metodológica com imagens 54
Ramon Marambio e Ilana Seltzer Goldstein

Do itã à alegoria: As “Águas de Oxalá” em procissão de gente bamba 69
Leandro de Santana Silva

O sonho da casa de campo moderna: a arquitetura experimental de
Oswaldo Bratke para uma nova elite na Campos do Jordão dos anos 1940 87
Marcelo André Ferreira Leite

O valor do opaco: um sentido barroco para a arquitetura contemporânea... 104
Mariany Silva Gomes de Araujo

Intersecções entre cinema e arquitetura: uma análise do filme
Brasília, contradições de uma cidade nova (1967)..... 122
Fernando Rodrigues Frias e Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos

Da vertigem à imaginação: sobre o uso dos arquivos no filme
Natureza Morta, de Susana De Sousa Dias 136
Ilma C. Z. Guideroli

O cinema indígena e os limites do conceito de paisagem..... 151
Eduardo Meciano Rezende e Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos

Miguel Alandia Pantoja: ecos e memória de uma arte revolucionária 165
Daniela Calvo Rodrigues Dionizio

PARTE II - GÊNERO

Pintando a vida: aspectos da trajetória e da obra de Maria Auxiliadora.....	184
Elaine Lino e Ilana Goldstein	
Mediar o corpo, a paisagem e a cidade: “ <i>Ciudad-Mujer-Ciudad</i> ” (1978) de Pola Weiss.....	198
Vivian Berto de Castro	
Sobrepondo história e potência queer: <i>Nitrate Kisses</i> , de Barbara Hammer	213
Fernandes Raposo e Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos	
<i>Cuidado, Madame</i> : empregadas domésticas e representação feminina no Cinema Marginal	223
Evelyn Magalde Pereira e Marina Soler Jorge	
Eróticas para quem? <i>Cangaceiras Eróticas</i> e a fantasia masculina da mulher sexualmente agressiva	240
Marina Soler Jorge e Tamiris Ruslla Cabral Jacob	
A casa que elas são: Histórias sociais de gênero e classe em uma experiência limite	253
Lais Jacqueline Silva	

Introdução

Esse livro foi organizado pela linha de pesquisa Instituições, discursos e alteridade, uma das quatro linhas que integram o Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA – Unifesp). Criado em 2013, o Programa tem, entre seus objetivos, a compreensão e interpretação das imagens, central nas sociedades contemporâneas; o compromisso com a reflexão sobre os sentidos e as materialidades dos objetos, bem como sobre sua circulação e colecionamento; a análise e contextualização dos discursos e instituições associados a tais objetos, imagens e práticas artísticas.

Ao longo dos anos, o PPGHA foi crescendo e se complexificando. Nosso curso de doutorado foi aberto em 2019. Novos orientadores foram credenciados, oriundos de áreas tão diferentes como design, cinema, antropologia, história, geografia, sociologia e arquitetura, consolidando um ambiente plural e interdisciplinar. O Encontro de Pesquisa em História da Arte (EPHA Unifesp), organizado majoritariamente por pós-graduandos, conquistou um lugar no calendário da história da arte brasileira e está em sua sétima edição. A Revista Imagem, gestada dentro do Programa, foi lançada em 2022.

Com o intuito de compartilhar as pesquisas desenvolvidas no PPGHA, desde 2017 temos publicado, dentro de nossas possibilidades, ebooks com perfis variados, como anais de eventos, reflexões de grupos de estudos, trabalhos monográficos de orientandos e orientadores. O presente volume é a primeira publicação específica da linha Instituições, discursos e alteridade e pretende servir como uma amostra da riqueza de objetos, metodologias e aparatos conceituais que norteiam nossas pesquisas.

O livro está organizado em torno de dois grandes eixos conceituais bastante atuais e candentes, com os quais os diversos textos se relacionam, de alguma maneira: imagem e gênero (com ênfase nos estudos feministas). Dez capítulos compõem a primeira parte, em torno da noção de imagem e seis capítulos integram a segunda, em que as mulheres são centrais na reflexão. Alguns são escritos por nossos egressos e estudantes, outros são co-autorias entre orientadores e orientandos.

O conceito de imagem é fundamental no campo da história da arte. São tantas as acepções e os debates, que não seria possível mapeá-los, nem esgotá-los aqui. Erwin Panofsky foi provavelmente um dos primeiros

a propor, na década de 1930, uma história das imagens. Para ele, o intuito do historiador da arte seria investigar o processo de constituição das imagens, numa abordagem em que forma e conteúdo são inseparáveis (PANOFSKY, 1991).

Ao longo do século XX, foi se consolidando a ideia de que é importante estudar imagens não necessariamente classificadas como artísticas, que permeiam nosso cotidiano e são parte de nosso repertório visual e cultural. A noção de cultura visual ajudou, nesse sentido, ao abranger uma “diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar” (HERNANDEZ, 2007). Se a visão é uma prática em grande parte social e se a compreensão das imagens exige o escrutínio de processos e contextos culturais, abrem-se as portas para a colaboração da história da arte com disciplinas vizinhas, como a sociologia e a antropologia.

Dado que todas as imagens devem ser estudadas, os pressupostos da história da arte a este respeito tiveram que ser repensados por estudiosos do que se chamou nova história da arte. Porém, isso não foi suficiente: surgiu a necessidade de interdisciplinaridade, que deve ser de mão dupla, ou seja, não é apenas a história da arte que requer a colaboração de outras disciplinas, mas estas também precisam se repensar a partir de um estudo sério sobre as imagens. No meio acadêmico, como se constatou, costuma imperar uma verdadeira iconofobia, marca de uma ocidentalização cristã, que sempre colocou as imagens como elementos desvalorizados, sem autonomia epistêmica. O paradoxo é que fazemos parte de uma cultura fundamentalmente visual e é justamente isso que os estudos visuais reivindicam. Não é por acaso que nomes como Aby Warburg (2010), Hans Belting (2011), W.J.T. Mitchell (2014), Walter Benjamin (2017) e Didi-Huberman (1998), entre outros, aparecem com recorrência nos capítulos do presente volume. Eles são imprescindíveis para entendermos o que se demanda nessa nova empreitada.

Imagens são complexas em vários sentidos. Em primeiro lugar, elas podem ser invisíveis. As imagens imateriais, aquelas que não passam necessariamente pela retina humana, constituem um tópico fundamental para o pensamento filosófico e religioso das sociedades ocidentais e ocidentalizadas. Walter Benjamin, por exemplo, propôs o conceito de “imagem dialética” como lampejo crítico (ou iluminação profana) diante da história como catástrofe, o que fornece às imagens sempre uma certa dimensão alegórica, ao mesmo tempo encarnação da ruína produzida pela marcha da história e da esperança revolucionária em uma reviravolta. Em

contextos não-ocidentais, as imagens não retinianas também são centrais. Exemplo emblemático é o dos “duplos” ou espíritos xapiri, figuras que são sonhadas ou imaginadas pelos xamãs (KOPENAWA, 2015). Não por acaso, uma mesma palavra pode ser traduzida da língua yanomami como imagem ou espírito/alma.

Em segundo lugar, existe uma dimensão de comunicabilidade entre imagens. Muitas vezes, elas “conversam” entre si, fazendo eco umas às outras, contradizendo-se, combinando-se ou mesmo se escondendo de nós (SAMAIN, 2012). Em terceiro lugar, as imagens têm agência sobre nós (BELTING, 2011. GELL, 2018). Por isso, os estudos mais recentes recolocam a relação entre imagem e olhar (DIDI-HUBERMAN, 1998). O olhar, não importa de quem, jamais abrange por completo qualquer imagem, já que as imagens são ativas, conseguem nos devolver o olhar e com isso nos afetar.

Sem qualquer pretensão de exaustividade, parte dos capítulos aqui reunidos flertam com essas ou outras abordagens da imagem, seja como objeto de estudo, como referencial teórico ou mesmo como elemento metodológico.

No primeiro capítulo, assinado pela recém-mestra Rachel Miyagui, vemos uma pesquisa de mapeamento e análise das práticas e processos de transmissão da gravura na cidade de Santos (litoral do estado de São Paulo) em ateliês coletivos, entre os anos de 2000 e 2020. Na pesquisa, são abordados aspectos mais gerais que caracterizam a gravura contemporânea, mas focam-se sobretudo elementos específicos da cena da gravura santista, como as fortes relações entre as iniciativas, públicas ou privadas, de organização de oficinas, espaços coletivos e exposições, e a permanência da produção, do ensino e de mostras dessa manifestação artística na cidade.

Em seguida, o capítulo de André Okuma trata do momento autoritário do Brasil contemporâneo sob Bolsonaro. Investiga a produtora Brasil Paralelo e seu documentarismo de propaganda, com propósitos de formação política e educação estética da nova direita brasileira. Sua hipótese é que um grupo de jovens gaúchos, vindos da publicidade, e estimulados por Olavo de Carvalho e seus discípulos, construíram uma máquina de batalha audiovisual na Guerra Cultural travada no Brasil polarizado. Analisando o tratamento que a produtora dá a Paulo Freire, em filmes sobre educação, e o “ideal de beleza clássica”, cristã e reacionária noutra série dedicada a artes visuais e arquitetura, Okuma encontra, no documentarismo da direita, o ovo da serpente da estética

fascista. Já vimos antes na história que a articulação entre máquina militar, autoritarismo e a defesa da beleza ocidental, branca e cristã, teve (e ainda tem) alto potencial genocida.

O capítulo co-assinado por Ramon Marambio e Ilana Goldstein é fruto de uma pesquisa de mestrado que se dedicou a discutir a memória do circo de lona tradicional, a partir de pinturas sobre o circo produzidas por artistas modernistas. As imagens, nesse caso, foram disparadoras de interlocução, fizeram parte da metodologia da pesquisa de campo. Ramon levou reproduções em suas visitas às famílias circenses e as imagens foram capazes de suscitar descrições, lembranças e silêncios potentes sobre as artes circenses, que não teriam surgido em uma entrevista convencional. No texto que compõe esse volume, são trazidas reflexões e depoimentos a partir das obras “O Circo” (1946), de Djanira, e “Os saltimbancos” (1933), de Lasar Segall.

Leandro de Santana Silva contribui, no livro, com parte de sua dissertação de mestrado, que trouxe para a história da arte, de modo bastante original, uma reflexão sobre o carnaval paulistano e os enredos de conteúdo “afro”. Nesse texto em específico, Leandro analisa o carro abre-alas da escola de samba Águia de Ouro, no carnaval de 2022, ano no qual a escola desenvolveu um desfile todo em torno do orixá Oxalá, mostrando de que forma as imagens deste carro dialogam com o repertório cultural afro-diaspórico.

O ensaio de Marcelo Leite é um desdobramento de sua pesquisa de mestrado, intitulada “Jardim do Embaixador: a Arquitetura Experimental de Oswaldo Bratke nos Anos 1940”. Nela, o pesquisador discutiu uma parte pouco conhecida dos projetos de Bratke - as casas de campo construídas na cidade de Campos do Jordão. O ensaio “O sonho da casa de campo moderna: a arquitetura experimental de Oswaldo Bratke para uma nova elite na Campos do Jordão dos anos 1940” retoma os experimentos do arquiteto, questionando tanto o paradigma unívoco de moderno, quanto seus pressupostos historiográficos, marcadamente eurocêtricos.

Mariany Araújo problematiza, em seu ensaio, os limites da crítica de arquitetura diante de uma produção contemporânea cada vez mais impulsionada pela pregnância imagética e por formas híbridas, instáveis e ilusionistas. Categorias analíticas tradicionais da arquitetura, como proporção, adequação e funcionalidade são claramente insuficientes para descrever e interpretar obras contemporâneas que trabalham no limite da desmaterialização ou da opacidade. Mariany recobra categorias da arte barroca, por serem avessas ao dualismo, para descrever

formas arquitetônicas não convencionais, produzidas digitalmente, estabelecendo jogos espaciais e visuais inesperados. Com isso, na análise de obras, retoma o "barroco como método", já proposto por Benjamin e Deleuze, como estrutura epistemológica e teoria crítica, mais do que um estilo histórico.

Fernando Rodrigues e Yanet Aguilera produziram, juntos, uma reflexão sobre a imagem da cidade, no filme *Brasília: contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade (1967). Tensionam o que se fala da cidade - modelo de planejamento não completamente realizado, pela exclusão dos trabalhadores que passaram a viver nas cidades satélites - e o que as imagens mostram a respeito da relação entre a cidade planejada e os bairros com casas autoconstruídas. Os autores sugerem que as imagens da cidade podem dizer muito mais do que se fala sobre elas.

O capítulo escrito por Ilma Guideroli discute imagens produzidas por um regime autoritário: Portugal salazarista. Neste trabalho se afirma que Susana de Souza Dias, no filme *Natureza Morta: Visages d'une Dictature* (2005), intervém nestas imagens para mostrar as crueldades que elas contêm, introduzindo pequenas ingerências - o reenquadre, a câmera lenta etc. Assim, sugere que imagens de arquivo estão para além do estritamente documental e que documentos oficiais revelam o contrário do que queriam veicular, tornando patente a complexidade das imagens.

Já o texto co-assinado por Eduardo Meciano e Yanet Aguilera deriva de um mestrado que se dedicou ao cinema indígena, especificamente ao curta-metragem *Kátpy Ro Sujareni*, de Kamikia PT Kisedje (2009). Como se trata de um contexto cultural diverso do Ocidente, foi necessário questionar a relação das imagens com as palavras que as nomeiam. Assim, as imagens designadas pela palavra "paisagem" se mostraram muito mais complexas do que o vocábulo em si, limitado e inadequado para pensá-las, não apenas no cinema indígena, mas também no cinema dito ocidental. Tal insuficiência demanda um pensamento em que as imagens tenham um status epistêmico próprio.

O capítulo de Daniela Calvo Rodrigues Dionizio analisa o mural *Lucha del Pueblo por su Libertación*, pintado pelo artista boliviano Miguel Alandia Pantoja, em 1964, na cidade de La Paz, e reflete, a partir das imagens, acerca da preocupação com a exploração do território, das pessoas que nele habitam e das ações de resistência pela arte. Ao investigar a narrativa no mural de Pantoja, assim como os personagens e

os lugares nele retratados, a autora encontra relações com ações urbanas espalhadas pelas ruas de La Paz, na Bolívia.

Entre as imagens mais relevantes da história da arte, encontram-se as imagens de mulheres. Por um lado, corpos femininos generificados são objetos dos mais recorrentes na história da arte, de modo que a constituição da mulher como objeto artístico, e como objeto do olhar de modo geral, representa uma constante. Por outro lado, sabe-se que o patriarcado, ao longo dos séculos, procurou impedir o acesso das mulheres aos postos profissionais artísticos mais legitimados, seja com proibições explícitas de frequência a escolas de arte, seja sobrecarregando-as com o cuidado com o outro e a reprodução social. Cada vez mais, entende-se que é relevante recuperar a contribuição artística das mulheres na história da arte bem como discutir a construção da mulher enquanto imagem, sem esquecer que as "mulheres" não constituem um grupo social homogêneo, de modo que recaem sobre estas desigualdades outras de origem racial, classista e colonial.

As discussões sobre artistas mulheres, sobre representações da mulher na arte e sobre os cruzamentos entre relações de gênero e produção cultural se tornaram incontornáveis após a eclosão do feminismo, das pautas identitárias e das discussões acerca da descolonização da arte. O texto de Linda Nochlin (1973) questionando a inexistência de mulheres na história da arte foi um divisor de águas. É importante também mencionar a obra de E. Ann Kaplan, em torno de mulheres no cinema, bem como o seminal trabalho de Laura Mulvey, ao criar o conceito de *male gaze* (1989). Feministas negras como Bell Hooks (2020) foram fundamentais para questionar apagamentos específicos de mulheres na história da arte, sobretudo das mulheres negras, bem como políticas de representação construídas em torno delas.

Cabe mencionar ainda o revolucionário trabalho de Judith Butler, ao desconstruir não apenas o gênero, mas também o sexo, eliminando qualquer base supostamente "natural" na generificação dos corpos. Autoras como Butler e Bell Hooks, ainda que não se dediquem sistematicamente à história da arte, são fundamentais para refletirmos sobre as narrativas artísticas enquanto "tecnologias de gênero", para usar o conceito de Teresa de Lauretis (1987), e têm influenciado inúmeras artistas contemporâneas que pensam o gênero em suas obras. A importância do feminismo e das pensadoras feministas para a história da arte tem sido justamente nos ajudar a pensar sobre imagens e produções artísticas em uma articulação potente entre questões de gênero, raciais, classistas e decoloniais.

Na história da arte brasileira, a ausência de mulheres artistas nos livros, nos arquivos documentais e nas coleções é patente desde o século XIX, como revelou Ana Paula Simioni (2007). Nenhuma narrativa é neutra e as ciências são atravessadas por princípios de valorização e exclusão que vigoram em outras esferas da vida social. Assim, tem sido feito nas últimas duas décadas um esforço de recuperar artistas mulheres, suas condições de produção e os discursos de recepção a suas obras. Mesmo artistas de destaque, como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, foram associadas, pela crítica e pelo senso comum, seja à beleza física – Tarsila; seja à fragilidade diante da crítica de um homem – Anita Malfatti, após o artigo de Monteiro Lobato (SIMIONI, 2022).

Os textos contidos na segunda parte do presente volume são alimentados pelas leituras e questionamentos destas autoras, em maior ou menor grau.

O capítulo escrito conjuntamente por Elaine Lino e Ilana Goldstein resulta de uma pesquisa realizada quando a estudante ainda estava na graduação, e já se interessava pela produção de mulheres artistas no Brasil. O texto que compõe esse livro apresenta a trajetória e as características estilísticas da pintora autodidata Maria Auxiliadora, entrecruzando suas condições sociais e suas escolhas pictóricas. Questiona também rótulos que lhe foram equivocadamente aplicados, como “naif” e “primitiva”. A pesquisa sobre Maria Auxiliadora foi uma espécie de preparação para o projeto de mestrado que Elaine está desenvolvendo atualmente no PPGHA, sobre a gravura de Virgínia Artigas, pouquíssimo estudada.

A contribuição de Vivian Berto versa sobre a videoarte *Ciudad-Mujer-Ciudad* (1978), de Pola Weiss, mostrando que as diversas questões colocadas pelas feministas já estavam sendo trabalhadas por artistas mulheres que não se reivindicavam como tais. A relação com o corpo, a inserção na cidade e a maneira como lidar com os espaços e monumentos falocêntricos etc. são tópicos trabalhados de maneira contundente e com muita ironia pela artista mexicana. O que nos faz lembrar as lutas fundamentais das mulheres, não europeias e estadunidenses, muito antes dos movimentos, importantíssimos, que deflagraram as várias ondas de feminismos.

Fernandes Raposo e Yanet Aguilera, em seu ensaio conjunto, analisam o filme *Beijos de Nitratos*, de Barbara Hammer (1992). Esta obra considera que, embora embaralhados, sexualidade e gênero não são a mesma coisa, pois a primeira supõe uma abertura para inúmeras possibilidades que vão além das relações heteronormativas, produzindo

também saberes e poderes que oprimem os gêneros, dado o mundo patriarcal em que vivemos. O sexo explícito homoerótico é trabalhado, destacando os afetos e misturando a eles imagens de ruínas e da vida cotidiana queer. Diferente dos filmes pornográficos, esta obra expõe tabus, como o sexo entre lésbicas idosas, deixando evidente que o que interessa é tornar visível o que sempre foi mais ocultado e silenciado.

O capítulo em co-autoria de Evelyn Magalde Pereira e Marina Soler Jorge resulta de pesquisa de mestrado e tem como objetivo analisar um filme do chamado Cinema Marginal brasileiro, *Cuidado, Madame*, a partir de questões de gênero e de classe, chamando a atenção para o fato de que esse movimento cinematográfico criou personagens mulheres bastante radicais, resultado da colaboração dos diretores com atrizes-autoras como Helena Ignez e Maria Gladys – que não apenas interpretavam, mas também criavam seus personagens.

O capítulo em co-autoria de Marina Soler Jorge e Tamiris Ruslla Cabral Jacob, por outro lado, visa refletir sobre uma parcela do cinema brasileiro bastante conservadora em relação às construções de gênero, ainda que à primeira vista se apresente como sexualmente desreprimida e libertária. O texto analisa o filme *Cangaceiras Eróticas*, pertencente ao ciclo erótico do cinema brasileiro popularmente conhecido como *pornochanchada*.

Laís Silva apresenta em seu capítulo resultados de uma pesquisa de mestrado com mulheres chefes de família em uma ocupação do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), em São Paulo. Com base em um trabalho de campo intenso, acompanhando a vida de quatro mulheres e participando com elas em ações do movimento, Laís retomou o fio de suas vidas, de mulheres trabalhadoras e migrantes na metrópole, em que o direito à vida e à moradia se tornam cada vez mais precários. Mas elas resistem, se organizam, lutam e constroem provisoriamente, na ocupação, seus "lares". Laís encontra nas suas protagonistas uma potência criativa e microestratégias para construir identidades, casas, memórias e imaginações. As quatro nos dão, com isso, uma lição de ousadia e perseverança, lembrando às feministas a inescapável condição de classe, na mobilização coletiva para a realização plena do ser humano.

Convidamos os/as leitores/as a percorrerem os ensaios deste livro como um exercício exploratório de pesquisas de um jovem programa de pós-graduação, que entra agora numa fase de consolidação, com os primeiros doutorados em breve sendo apresentados e arguidos. Este livro é também um testemunho de resistência, de pesquisadores e orientadores,

em um período sombrio da história brasileira. A universidade pública, a cultura e a pesquisa sofreram inúmeros ataques, cortes orçamentários e de bolsas, risco de paralisação, guerra ideológica, desmanche de políticas e instituições. Todos nós, professores e estudantes, resistimos, com precária infraestrutura, falta de recursos para pesquisa e ampliação de acervos, pouquíssimas bolsas, salários e bolsas defasados. A pandemia trouxe dificuldades adicionais, como o distanciamento social, as aulas remotas, limitações para a pesquisa de campo, em acervos e instituições.

Este livro, portanto, é um documento de combate à barbárie. A pesquisa séria e comprometida em uma instituição pública foi capaz de manter-se viva e atuante, em meio à adversidade, e dela tirou forças para defender o esclarecimento, a ciência, a arte e a capacidade de indagação, que move o conhecimento. Por isso, apresentamos aqui uma ampla gama de perguntas de pesquisas, metodologias e objetos de estudo que acreditamos serem especialmente potentes para reafirmarmos o lugar eminentemente crítico das manifestações artísticas, da pesquisa universitária e dos seus sujeitos - muitos deles vítimas de terror recente, em especial os indígenas, as feministas e os sem-teto que aparecem em nossos textos. Construindo conhecimento com eles, esperamos contribuir para a discussão sobre os novos rumos da História da Arte, provocar debates e inspirar abordagens críticas e experimentais para o desenvolvimento renovado do nosso campo de estudos.

Referências bibliográficas

BELTING, Hans. *A Verdadeira Imagem*. Porto, Editoras Importadas, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2018.

GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu, 2016.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da Cultura Visual*. Proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HOOKS, Bell. *Teoria feminista*. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998.

KAPLAN, E. Ann. *Women & film*. New York: Routledge, 1983.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras: 2015.

LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

MITCHELL, W.J.T. *Iconologia, Imagem, Texto e Ideologia*. Buenos Aires. Editora Capital Intelectual. 2014

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *em Visual and other pleasures*. New York: Palgrave, 1989.

NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists?. In: _____. *Art and Sexual Politics*. New York: Macmillan Publishing Co., 1973.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys, estudos feministas*. Janeiro / junho 2007. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas. Estratégias de Consagração na Arte Brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Buenos Aires, Editora Askal, 2010.

PARTE I - IMAGEM

A gravura em Santos (2000 - 2020)¹

Rachel Midori Sugo Miyagui²

Resumo

Este artigo constitui-se de partes da minha dissertação de mestrado intitulada “A prática e a transmissão da gravura em Santos” desenvolvida do PPPGHA da Unifesp e defendida em 2022. Na dissertação, buscou-se compreender se a produção em gravura das últimas décadas teria alguma ligação com a fundação do Clube de Gravura de Santos, em 1951; investigar a tradição da gravura na cidade de Santos, litoral paulista; e analisar a produção e a recepção da gravura na cidade, nas décadas seguintes. Neste artigo, é apresentado um levantamento sobre as práticas de gravura nos ateliês coletivos na cidade de Santos, nos anos de 2000 a 2020, e procura compreender a produção das últimas décadas e a história da arte e da cultura desta cidade na última metade do século XX. Nele procura-se fazer uma análise das relações entre as práticas e a transmissão a fim de compreender quais situações contribuíram para a permanência dessa manifestação artística na cidade.

Palavras-chave: Gravura; Ateliês; Santos; História da Arte.

Abstract

This article consists of parts of my master’s thesis entitled “The practice and transmission of engraving in Santos”, developed by Unifesp’s PPPGHA and defended in 2022. The research investigated the tradition of engraving in the city of Santos, on the coast of São Paulo, and how this phenomenon dialogues with the history of printmaking in Brazil. In the dissertation, we sought to understand whether the printmaking production of recent decades had any connection with the foundation of the Clube de Gravura de Santos, in 1951, and how the production and reception of printmaking in the city was characterized in the following decades. This article presents a survey of printmaking practices in collective ateliers in the city of Santos, from 2000 to 2020, and seeks to understand the production of recent decades and the history of art and culture in this city in the last half of the century. XX. It seeks to analyze the relationships between practices and transmission in order to understand which situations contributed to the permanence of this artistic manifestation in the city.

Keywords: Engraving; Studio; Santos; Art History.

1 Este artigo é parte da dissertação de mestrado “A prática e a transmissão da gravura em Santos” sob orientadora da Profa. Dra. Ana Maria Pimenta Hoffmann.

2 Rachel Miyagui é graduada em Artes Visuais pela Universidade Santa Cecília e Mestre em História da Arte pelo PPGHA Unifesp. Atua como Arte educadora e designer. Pesquisa sobre gravura e desenvolve um trabalho autoral na mesma linguagem.

Introdução

Pesquisas preliminares tornaram razoável considerar que Santos teria uma tradição na linguagem da gravura, essa perspectiva parte tanto de informações trocadas entre artistas da cidade quanto de referências bibliográficas sobre a gravura brasileira que citam a cidade de Santos juntamente de outras cidades como Porto Alegre, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro enquanto locais onde foram fundados clubes de gravura, na década de 1950.

Este artigo tem como objetivo analisar a produção contemporânea de gravura em Santos a partir dos ateliês que estiveram em funcionamento entre as décadas de 2000 e 2010 a fim de compreender quais situações ocasionaram a continuidade – e interrupção – dessa prática na cidade, e verificar como esse fenômeno se insere no contexto da história da gravura no Brasil. Justifica-se o estudo em Santos por ter sido umas das localidades precursoras na instalação de um espaço de produção, o Clube de Gravura de Santos, e pela escassez de pesquisas que historicizem a produção artística na cidade. Para a realização desta pesquisa além do levantamento historiográfico foram realizadas consultas a periódicos locais, catálogos de exposições e entrevistas com artistas. O caráter coletivo – tanto de prática como transmissão de conhecimento – se apresenta como elemento recorrente na história da gravura, em diferentes regiões e épocas, e por isso a escolha de se fazer esse estudo a partir dos espaços de ensino e prática coletiva foi fundamental para analisarmos a produção, a formação e atuação dos gravadores, bem como as relações estabelecidas entre os grupos e as condutas exercidas para a permanência dos mesmos.

No livro *Gravura em metal*, há uma carta resposta de Carlos Oswald a José Moraes, que havia lhe perguntado sobre algum compêndio que explicasse os processos de uma gravura em metal, e em determinado momento, Oswald escreve: “De fato, como o amigo sabe, para aprender a gravura precisa ver gravar. Meia hora numa oficina de gravura vale mais do que uma biblioteca de trabalhos especializados.” (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 27) e (GEIGER, FERREIRA e TÁVORA, 1997).

A gravura tem, em sua dinâmica de produção, o compartilhamento do espaço, mas, para além disso, há o compartilhamento dos processos, das reflexões e do tempo. Essa memória, criada a partir da repetição de um processo ajuda a criar um repertório sobre aquele modo de fazer, o qual só pode ser construído em uma rotina de trabalho, que geralmente acontece no ateliê, é evidente a importância desse espaço coletivo na formação do gravador.

Além disso, existe uma forte relação com o tempo. Do mesmo modo que ela exige paciência por não fornecer um resultado imediato, como o desenho, o ato de gravar estabelece uma relação com o “agora”, registrando o contato com a matéria, que poderá ser revisitado a cada impressão. Além do fator do tempo, possui um caráter “acidental”, que permite a coexistência de inúmeras procedimentos de gravação e impressão durante a elaboração da imagem, o que proporciona encontros com possibilidades que não teriam surgido se apenas fossem seguidas etapas de um manual.

Os Ateliês em Santos nos anos 2000

Na década de 2000, os espaços de ensino e produção em gravura eram o curso de gravura no Centro de Cultura Patrícia Galvão (equipamento da Secretaria Municipal de Cultura) e o curso de Artes Visuais da Universidade Santa Cecília.

Em 2001, a artista portuguesa Mariana Quito, que já havia vivido em Luanda, Santos e São Paulo, voltou a residir na cidade e entrou em contato com a Secretaria de Cultura com a intenção de oferecer um curso de gravura no Centro de Cultura, um espaço que oferecia cursos de arte desde a década de 1970. A artista disponibilizou sua prensa elétrica - utilizada para gravura em metal - com o intuito de montar um ateliê público de gravura. No mesmo ano, iniciou-se o curso de gravura no então Centro de Cultura e foi realizada a exposição “Intercâmbio de Gravura: Portugal- Brasil”. A mostra foi uma realização entre a AGE - Associação dos Gravadores de Évora e o CCBEU - São Vicente, que receberam obras dos mestres Mariana Quito e Humberto Marçal junto do trabalho de seus alunos e outros gravadores das respectivas cidades. Por se tratar de um intercâmbio, obras dos artistas brasileiros também foram enviadas à Portugal e expostas em Évora. No ano seguinte, no Centro de Cultura Patrícia Galvão se realizou uma exposição coletiva que contou com os trabalhos do artista francês Jean Delpech -mestre de Mariana Quito- junto de gravuras dos alunos do curso que Mariana ministrava na mesma

instituição. As aulas com Mariana Quito aconteceram no Centro de Cultura até 2003, ano em que a artista faleceu.

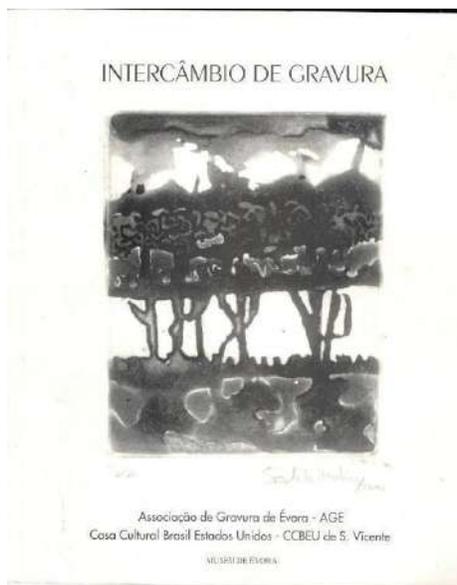


Figura 1 - Capa do catálogo da exposição “Intercâmbio de Gravura: Portugal – Brasil - Associação dos Gravadores de Évora e o CCBEU - São Vicente”. 2001. Fonte: acervo particular. Foto da autora.

Alguns anos após o falecimento de Mariana Quito, a artista Márcia Santos, que ministrava a disciplina de Gravura no curso de Artes Visuais da Universidade Santa Cecília em Santos, enviou projeto à Secretaria Municipal de Cultura propondo o retorno das aulas no ateliê de gravura no qual Mariana Quito lecionava e onde se encontravam os equipamentos da artista. Márcia foi aluna de Branca de Oliveira e Lídice Moura na Faculdade de Artes mas conta que a primeira vez que fez uma xilogravura foi no curso de Desenho, ministrado por Sandra Regina Alves no Centro de Cultura de Santos.

Apesar de não ter tido contato com Mariana Quito, Márcia conheceu sua trajetória por meio de Sônia Cruz, artista que foi professora de gravura na Faculdade de Artes, trabalhou na galeria do CCBEU de São Vicente e organizou a exposição “Intercâmbio de Gravura: Portugal - Brasil” em 2001. No mesmo ano, com a aprovação do projeto enviado por Márcia Santos anteriormente, houve a retomada das atividades do ateliê de gravura. Ex alunos de Mariana e alunos do curso de Artes da Unisanta tinham interesse em praticar gravura e passaram a frequentar

o ateliê. Além desses, também havia o público espontâneo, pessoas com interesse em arte que não conheciam a gravura, mas que, pela divulgação dos cursos do Centro de Cultura, chegaram ao ateliê.

Durante os primeiros anos, as aulas se limitaram às técnicas de relevo, como a xilogravura e linoleogravura, pois a prensa de metal necessitava de manutenção. Após sua manutenção, passou-se a produzir as técnicas de cômico como a ponta-seca, água-tinta, água-forte e outros processos, como colagravura e transferências. Durante as aulas, buscava-se dirigir não apenas a técnica, mas também pensar questões poéticas. O ateliê tinha um caráter colaborativo porque a secretaria não fornecia os materiais, e então o grupo se organizava rateando o material que era de uso coletivo. As turmas eram compostas por pessoas de diferentes profissões e aspirações, que encontraram na gravura uma maneira de desenvolver um trabalho artístico e poético. Os trabalhos foram ganhando consistência, sendo selecionados em salões e participando de exposições. Percebeu-se, portanto, a necessidade de se instituírem como um grupo de gravadores, e, desse modo, nasceu o Grupo Gravura Mariana Quito, em homenagem à artista. Apesar desse novo formato, o ateliê ainda recebia pessoas novas e interessadas em aprender gravura.

Curso de gravura - Hoje (terça-feira), ocorre a seleção para quem pretende fazer parte do grupo de gravura Mariana Quito, da Secult (Secretaria de Cultura). Os interessados devem comparecer das 9h às 12h e das 14h às 16h, no ateliê, à Rua Antonio Bento, 49, Vila Mathias. Quem tiver o trabalho organizado em portfólio ou em registro fotográfico pode apresentá-lo na entrevista, que será feita pela orientadora do grupo, Márcia Santtos. Há vagas para as turmas de terças (manhã) e quintas-feiras (tarde). O grupo de gravura é uma referência na área, tendo participado de eventos no país e exterior. Informações: 3226-8000.

Figura 2 - Notícia sobre seleção para ingressar no Grupo Gravura Mariana Quito. Diário Oficial de Santos. 9 Fev. 2010. Disponível em: Disponível em: <https://diariooficial.santos.sp.gov.br/edicoes/leitura/mobile/2010-02-09/7>

No mesmo ano, Sesc Santos, recebeu a exposição “Imagens Impressas”, em 2010, composta por trabalhos dos integrantes do Grupo Gravura Mariana Quito, Oficina Tipográfica de São Paulo e Fabrício Lopez.



IMAGENS IMPRESSAS

Exposições, mini-cursos, oficinas e workshops relacionados aos processos artísticos de impressão de imagens.

8 de outubro a 28 de novembro

Abertura:
08 de outubro de 2010, às 19h:30

Horário de visitação:
Terça a sexta, das 10h às 21h:30
Sábados, domingos e feriados, das 10h às 18h:30

Agendamento de Visitas:
Telefone: 13 3278-8619
10h às 19h (terça a sábado)

SESC SP SANTOS

EXPOSIÇÕES:
ALÉM DA LETRA
Oficina Tipográfica São Paulo
GRUPO GRAVURA MARIANA QUITO
Coordenação: Márcia Santos

INTERVENÇÃO:
FUGINDO AO CATIVEIRO II
Fabrício Lopez

ATIVIDADES PARALELAS:
[Oficina] Linoleogravura
[Oficina] Xilogravura em cores
[Mini-curso] Xilogravura em grande formato
[Mini-curso] Gravura em gesso
[Demonstração] Tipografia
[Workshop] Tipografia

Informações e inscrições na Central de Atendimento

R. Conselheiro Ribas, 136
Tel. 13 3278 9600
www.sescsp.org.br

Figura 3 - Folder de divulgação da exposição “Imagens Impressas”. 2010. Fonte: acervo particular. Foto da autora.

Em 2007, o artista Fabrício Lopez estabeleceu um ateliê em Santos, no bairro do Valongo, em um galpão no número 6 da rua Vergueiro, onde mantém sua produção até hoje. Nascido em Santos e formado em Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado, escolheu retornar à Santos depois de viver em São Paulo, onde foi membro-fundador do Ateliê Espaço Coringa, entre 1998 e 2009. No ano seguinte, Cláudio Vasquez, impressor de Tomie Ohtake e Betty Bettiol, fundou um ateliê de gravura em metal no bairro do Embaré. O ateliê ofereceu alguns cursos e demonstrações das técnicas da gravura em metal, mas o espaço é mais voltado ao trabalho que Cláudio exerce como impressor.

Também no bairro do Valongo, inaugurou-se em 2010 o Estúdio Valongo, um ateliê coletivo de gravura que se propunha a produção, difusão e formação em artes visuais e que tinha como ênfase a gravura. O espaço era administrado por três artistas residentes: Fabiola Notari, Fabrício Lopez e Márcia Santtos. O ateliê compartilhado estimulava o convívio entre os frequentadores, com um espaço aberto à associados que por meio de uma contribuição mensal frequentavam o ateliê em um dia da semana específico para desenvolverem seus projetos. Cada artista residente ficava disponível um dia da semana no ateliê para orientações. O Ateliê localizava-se na rua Visconde de Vergueiro, no centro de Santos. Esteve em funcionamento de 2010 a 2012 e durante esse período promoveu diversas mostras, oficinas, funcionando como um espaço de convívio e produção de conhecimento em interação com a comunidade local e com iniciativas e artistas de diferentes localidades. Dentre as atividades que aconteceram no espaço estão: exposição dos artistas Humberto Lima e Gilberto Tomé (2010), Encontro com a gravadora Sheila Goloborotko (2010), exposição de gravura de Alberto Martins e Ulysses Bôscolo (2010), Ocupação do artista Augusto Sampaio (2011), exposição de gravuras e Ana Kalassa e Luise Weiss (2011), workshop “Lá / Qua – Ti Aspetto Fuori, poética da fronteira – O livro de artista como um espaço de fronteira”, com as artistas Daniela Lorenzi e Kaori Miyayama, dentro do projeto SP Estampa e o projeto “Circulação Gráfica” (2011), organizado pelas artistas Maura de Andrade e Yili Rojas, e que teve como convidados os artistas Carlos Henrique Soares e Maércio Lopes, dois nomes da gravura da região do Cariri cearense. Além de coletiva anual dos associados.

Na Pinacoteca Benedito Calixto, aconteceu a 1ª Bienal Internacional de Gravura de Santos, em 2011. O evento foi organizado e teve curadoria dos artistas Márcia Santtos, Lídice Moura e Fabrício Lopez. A mostra teve 582 trabalhos inscritos, de 35 países, dos quais foram selecionadas 258 gravuras em variadas técnicas. O júri foi formado pelos artistas e educadores Ana Kalassa El Banat, Augusto Sampaio e Fabrício Lopez. A bienal entrou na programação do SP Estampa. Durante o período da exposição aconteceu o lançamento da primeira edição da revista de arte AJAX, intervenção urbana de Fabrício Lopez com textos dos poetas Flávio Viegas Amoreira e Vicente de Carvalho, e a palestra “A gravura brasileira contemporânea: sua história, técnicas e procedimentos”, com Evandro Carlos Jardim, Marco Buti e Cláudio Mubarac. Foram premiados: o artista alemão Traian Gligor e os brasileiros Cleiri Cardoso e Clébio Maduro, que já havia exposto gravura anteriormente na Bienal de Artes Visuais de Santos.

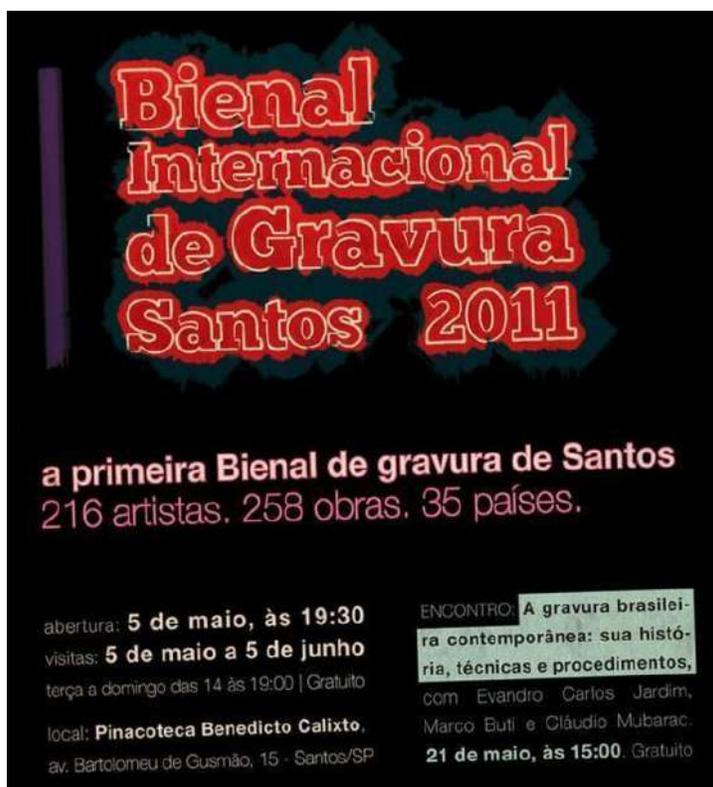


Figura 4 - Cartaz da 1ª Bienal Internacional de Gravura de Santos, 2011. Fonte: Acervo particular. Foto da autora.

O ateliê da Secretaria de Cultura, esteve em atividade no Centro de Cultura Patrícia Galvão entre os anos de 2001 a 2009, depois mudou-se para a rua Antônio Bento onde ficou até 2012 quando se instalou no CAIS Vila Mathias, na Avenida Rangel Pestana. Durante o período em que esteve em atividade, o Grupo participou de exposições nacionais e internacionais, projetos em parceria com outros grupos e artistas e realizou a produção de um álbum de gravura, em 2012.



Figura 5 - Foto de algumas gravuras que compõem o álbum produzido em 2012. Fonte: acervo particular. Foto da autora.

Em 2013, com a mudança da gestão municipal da cidade, diversos funcionários foram desligados, entre eles, Márcia Santos, que coordenava o ateliê.

Apesar da interrupção das atividades do ateliê, aconteceu a exposição *Passagem: “Gravada e Impressa”* na Galeria de Arte Brás Cubas, no Centro de Cultura Patrícia Galvão, em 2013. A mostra foi composta com trabalhos dos 25 artistas integrantes do Grupo Gravura Mariana Quito, em lembrança aos 10 anos de morte da artista que levava o nome ao grupo. Com parte da mostra, os artistas gravadores Augusto Sampaio e Fabricio Lopez realizaram uma conversa com o público sobre “A gravura original na contemporaneidade”. No mesmo ano, outra exposição em homenagem à artista foi realizada, a “Exposição Mariana Quito” aconteceu no Instituto de Estudos Brasileiros da USP e teve curadoria de Luiz Armando Bagolin e Mayra Laudanna.

Alguns meses após o encerramento das atividades do ateliê, alunos e integrantes do grupo se reuniram diversas vezes pensando uma alternativa para a continuidade das atividades no espaço e o uso

do equipamento que havia sido doado pela artista Mariana Quito, que se mantinham no mesmo espaço da Secretaria de Cultura. Foi então decidido que a artista Áurea Nogueira Lima -integrante do Grupo Gravura Mariana Quito, que foi aluna de Branca de Oliveira e fez parte do grupo Água-forte na década de 1980 - ficaria responsável pelo uso do ateliê que passou a funcionar em outro formato. A gravura deixou de fazer parte dos cursos oficiais da Secretaria Municipal de Cultura, mas foi permitido que os ex-integrantes do grupo continuassem utilizando o ateliê de gravura.

Após o encerramento do Grupo Gravura Mariana Quito, Márcia Santtos adquiriu um novo espaço onde pudesse não apenas produzir como também dar aulas, receber mostras de artistas, promover oficinas e fomentar a arte na região, e dessa motivação nasceu o espaço gráfico Gravurar, um ateliê independente que inicialmente era gerido por ela junto de Lídice Moura, Fabiola Notari e Joyce Farias. Com o tempo, as outras artistas foram se desligando do espaço por motivos como mudança de cidade e envolvimento com outros projetos profissionais e o ateliê foi tomando um outro caráter, centralizando mais em ações voltadas à produção pessoal de Márcia Santtos. O Gravurar funcionava em uma casa na rua Anhanguera, no bairro Vila Mathias – atualmente, situa-se na rua Leonardo Roitman, no mesmo bairro, em Santos. Hoje, funciona como um ateliê que oferece estrutura para artistas que trabalham com gravura desenvolverem sua produção e também oferece cursos para interessados em conhecer e aprender as técnicas.

O Gravurar recebeu mostras de gravura dos artistas Luiz Carlos Officina e Alessandra Buffe (2017), Mariana Quito (2017), Luise Weiss (2017), Melissa Ferrauche e Bruno Oliveira (2017), Néia Martins (2018), Laboratório de Artes de Franca (2018), Julian Campos (2018), Rachel Midori (2019), Renata Salgado (2019), Grupo de Desenho modelo vivo Arcano Zero (2019) e Gonzalo Fonseca e Wagner Torres (2019). No espaço também realizaram-se palestras, aulas abertas e feiras.

O ateliê foi inaugurado em 2016 e situava-se no bairro Vila Mathias, hoje situa-se na rua Leonardo Roitman, no mesmo bairro, em Santos. A proposta do espaço é fomentar a prática e difundir a gravura, por meio de cursos, oficinas, exposições e ações coletivas em parceria com outros artistas. O Gravurar organizou diversas mostras de gravura, palestras e desenvolveu diversos projetos de intervenção urbana no entorno do ateliê, dentre os projetos coletivos mais recentes desenvolvidos pelo Gravurar está o ‘Gravura no poste’ que consiste em uma ação em que gravuras impressas em papel foram coladas em postes por diversos locais da cidade.

No final de 2016 e início de 2017, a Pinacoteca Benedito Calixto recebeu a exposição “Imagens Impressas: um Percurso Histórico pelas Gravuras da Coleção Itaú Cultural”, com curadoria de Marcos Moraes, a mostra apresentou 100 obras em gravura dos séculos XV a XIX de artistas como Goya, Delacroix, Toulouse-Lautrec, Gustave Doré, entre outros. A mostra teve uma parceria com o Gravurar que proporcionou uma visita guiada e depois uma vivência da técnica da ponta seca no ateliê.

Considerações finais

Após Mário Gruber ter migrado para São Paulo, no início da década de 1950, e o encerramento das atividades do Clube de Gravura, não foram encontradas evidências de espaços de produção ou ensino de gravura no decorrer das décadas de 50 e 60, em Santos. Foi constatada uma retomada da produção em 1973, ocasionada pela fundação da Faculdade de Artes Plásticas e pelo curso de gravura que se iniciou - entre outros cursos de arte - no Centro de Cultura de Santos, em 1975. Situação essa que se assemelha a outras cidades, citadas na dissertação, nas quais o início da produção em gravura está atrelado à instauração de cursos universitários na região ou de espaços de ensino não formal em arte geridos pela administração pública. Entre as décadas de 1970 e 1990, Mariana Quito, Viviane Sybilla e Lídice Moura fundaram, em diferentes anos, ateliês de gravura que funcionaram por um breve período e, instituições como o CCBEU, a Aliança Francesa e a Cadeia Velha tiveram cursos de gravura que, aos poucos foram se encerrando. A partir dos anos 2000, Fabrício Lopez e Márcia Santtos abriram ateliês autônomos, que se mantém atualmente na cidade.

Os ateliês de gravura no Brasil que prosperaram, em sua maioria, estiveram ligados a instituições como museus e centros de cultura, e dependiam do interesse da administração para que cursos, exposições e outros projetos fossem viabilizados. Constatamos portanto que, em diferentes décadas e localidades, gravadores e entusiastas sempre precisaram desenvolver esforços para que esses espaços fossem mantidos. Em Santos, a maior parte desse esforço foi desempenhado por mulheres, o que não se difere do contexto do Brasil, já que a presença das mulheres na gravura brasileira é bastante significativa, em diferentes regiões. Desde Anita Malfatti, considerada uma pioneira - já que fazia gravura desde a primeira década do século XX - até o atual cenário da gravura, formaram-se diversas gerações de gravadoras. Seria impossível uma história da gravura brasileira sem a presença dessas artistas.

GEIGER, FERREIRA, TÁVORA (1997)

Verificou-se que alguns gravadores que tiveram ateliês em Santos não puderam mantê-los por muito tempo. Em 1976, a gravadora Mariana Quito deu uma entrevista à Ana Maria Pereira Sachetto, do jornal A Tribuna, em uma matéria intitulada “Santos poderá perder para a capital a arte de Mariana Quito”.

“O sonho é divulgar a gravura, a ponto de, em colaboração com todos, conseguirmos que em Santos se forme realmente um centro de gravura capaz de competir com os maiores do mundo. Para que tudo isso pudesse se tornar realidade, ajudaria muito se os cursos fossem gratuitos, para que todas as pessoas – de qualquer nível econômico – tivessem acesso a eles. Mas, para mim, isso é impossível. Somente com o auxílio de algum tipo de verba oficial poderíamos fazer os cursos gratuitos”. (SACHETTO, 1976)

A artista almejava que fosse criada uma sociedade cooperativa, talvez tendo como referência a Cooperativa de Gravadores de Portugal. Quando questionada sobre o período de funcionamento do ateliê impedir pessoas que trabalham em horário comercial de frequentá-lo, Mariana responde que, havendo interesse, o ateliê poderia funcionar no período da noite, aos sábados à tarde e aos domingos de manhã, experiência que ela havia presenciado em Paris. Dez anos depois, em 1986, a matéria do Jornal A Tribuna “Gravadores em busca do reconhecimento da cidade” (RIBEIRO, 1986), apresentava reivindicações de gravadoras santistas por mais apoio, na mesma matéria, artistas que participaram de mostras nacionais e internacionais, levando o nome da cidade, se queixavam da inexistência de um Salão de Arte oficial ou de espaço para a gravura nas galerias da cidade, na mesma medida em que havia para outros segmentos, como a pintura. Além disso, citavam a situação de galerias de arte, abertas durante apenas uma hora em cada período do dia. Constatou-se que esses dois aspectos, a falta de um salão ou bienal de arte e galerias públicas que não possuem estrutura para funcionarem em um período maior, com uma programação bem definida e um serviço educativo formador de público, são problemas ainda enfrentados na cidade.

A falta de compreensão sobre o trabalho do artista se torna problemática quando a arte reivindica seu espaço nas políticas públicas e entram na disputa do orçamento público, situação que gera discursos como “artistas não trabalham”, que reforçam o equívoco de que arte é uma atividade realizada por uma minoria da população e que é muitas vezes lida como supérflua e elitista. Esse tipo de pensamento só pode ser combatido com formação da população, ou seja, é necessário incentivo

e aplicação de recursos públicos em programas educacionais e de acesso à cultura, e não o contrário. É necessário transformar o público apreciador ocasional em um constante frequentador dos espaços culturais, e isso só é possível em um trabalho à longo prazo, investindo em projetos de aprendizado que aumentem o repertório dos indivíduos, através da sensibilização e do fazer artístico. (DURAND, 2001). Segundo Botelho (2001), a democratização cultural é a base da elaboração das políticas culturais, ou seja, oferecer a todos os públicos, as mais diversas possibilidades de escolha, pois só com o acesso à uma pluralidade cultural, os indivíduos terão a possibilidade de escolha.

Em diferentes cidades, a presença de cursos universitários contribuiu para o surgimento de espaços de produção, e quando não puderam garantir tal permanência, acolheram os equipamentos dos ateliês que encerraram suas atividades. Nesse sentido, as universidades, junto aos núcleos de pesquisa, asseguram a preservação do patrimônio, como é o caso do Museu Casa da Xilogravura, fundado pelo gravador Antônio Costella, o qual, através de testamento, assegurou que após sua morte, o Museu com todo seu acervo, será transferido para a Universidade de São Paulo. (MIYAGUI, 2022). Em Santos, o curso de Artes da Universidade Santa Cecília, criado em 1973, teve professores que também lecionaram no ateliê público do Centro de Cultura, assim como, formou professores que mais tarde coordenaram cursos e oficinas que ocorriam no mesmo espaço, esse trânsito contribuiu para que se estabelecesse uma rede entre artistas e educadores. Infelizmente o curso de artes, único presencial na baixada santista, encerrou suas atividades em 2010, dois anos após a última edição da Bienal de Artes Visuais, iniciada em 1971. Esses dois fatores favoreceram, em algum grau, a precarização de um debate crítico sobre as artes visuais na cidade.

“Há uma razão mais profunda pela qual a cidade é uma entidade histórica e como tal deve ser conservada. A grande cidade é uma concentração de valores culturais: monumentos, museus, bibliotecas, arquivos, etc.(...) É ainda do interesse geral da cultura que as universidades estejam intimamente ligadas a esses grandes depósitos de cultura, muitos dos quais ainda estão em parte inexplorados.” (ARGAN, 1995, p. 256)

Verificou-se que, junto do estabelecimento de espaços de ensino de gravura, o surgimento de galerias, a realização de salões e bienais, em determinados períodos, indicaram a formação de um sistema de arte na cidade, o qual não chegou a se consolidar de fato. Apesar de ser verificada a tríade formada pelos espaços de formação, de produção e de exposição,

ela não se sustentou por longos períodos, situação que colaborou para o deslocamento de diversos artistas para outras cidades, em diferentes períodos.

“A imaginação é a faculdade que nos permite pensar em nós mesmos de forma diferente do que somos e, portanto, propor uma finalidade além da situação presente. (...) Em toda a sua história, a arte não foi mais do que imaginação dinâmica, ativa, produtiva. É compreensível que a crise da imaginação tenha determinado a crise da arte, e a crise da arte, a crise da cidade como criação histórica e instituição política. Essa crise, que já tem aspectos assustadores, pode tornar-se a crise final das agregações sociais baseadas em interesses comuns, tradições comuns, orientações ideológicas comuns, responsabilidades administrativas comuns.” (ARGAN, 1995, p. 266)

A autora deste trabalho crê na permanência da gravura, não por seu valor histórico ou por um estímulo saudosista, e menos ainda pela sua funcionalidade de reprodução, mas pelo conjunto de possibilidades poéticas que podem surgir no encontro com as inúmeras camadas dos processos da construção gráfica. A escolha enquanto linguagem para o desenvolvimento de um trabalho está muito mais atrelada ao fato de ela suprir as necessidades subjetivas de uma construção estética.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy Abreu. *Arte para que? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade - 3ª ed.* – São Paulo: Martins Fontes, 1995

BOTELHO, Adir; FERREIRA, Heloísa Pires; TÁVORA, Maria Luisa Luz; CAMARÁ, Adamastor. *Gravura Brasileira Hoje. Depoimentos*. Vol II. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC Tijuca, 1996.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da Cultura e Políticas Públicas*. Perspectiva, São Paulo, vol. 15, 2001, p. 73-83. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011&lng=pt&tlng=pt

DURAND, José Carlos. *Cultura como objeto e política pública*. Perspectiva, São Paulo, vol. 15, 2001, p. 66-72. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200010&lng=pt&tlng=pt

GEIGER, Anna Bella; FERREIRA, Heloísa Pires; TÁVORA, Maria Luisa Luz (coord.). *Gravura Brasileira Hoje*. Depoimentos. Vol III. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC Tijuca, 1997.

Miyagui, Rachel M.S. *A prática e a transmissão da gravura em Santos*. Dissertação. Programa de Pós Graduação em História da Arte, Unifesp. Guarulhos, 2022.

RIBEIRO, Irineu Ramos. *Gravadores em busca do reconhecimento da cidade*. A Tribuna, Santos, 19 Abr. 1986. AT Especial. P. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_03&pesq=gravura&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=74032 Documentarismo ou Propaganda Fascista?

SACHETTO, Ana Maria Pereira. *Santos poderá perder para a capital a arte de Mariana Quito*. A Tribuna, 14 Nov. 1976. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_02&Pesq=Gravura&pagfis=89607

A Brasil Paralelo na Guerra Cultural

André Okuma³

Resumo

A produtora Brasil Paralelo destacou-se nos últimos anos por produzir uma série de documentários de cunho revisionista voltados para um público conservador. Fazendo parte da midiosfera bolsonarista, com documentários de linguagem simples e didática, tem sido responsável pela formação política e educação estética de grande parte da nova direita brasileira. Atualmente, com cerca de 3,2 milhões de inscritos em seu canal no Youtube e quase 400 mil assinantes em sua plataforma paga, a Brasil Paralelo se tornou um dos mais relevantes nomes da produção midiática da extrema-direita brasileira. O presente artigo tem por objetivo, apresentar e refletir sobre o conteúdo audiovisual produzido pela Brasil Paralelo, em específico nos documentários que têm como tema central a educação e a cultura, dois dos principais campos de batalha da chamada Guerra Cultural (Hunter), compreendendo, neste sentido, a influência de Olavo de Carvalho na criação dos conteúdos da produtora. Para tal, será analisado o documentário Pátria Educadora (2020) e a (des)construção da imagem de Paulo Freire nesta Guerra Cultural. Por fim, a partir da análise fílmica do documentário O Fim da Beleza (2022), refletir sobre a construção da narrativa a partir das imagens como uma retórica eminentemente fascista.

Palavras chave: Documentário, Nova direita, Fascismo, Desinformação, Guerra Cultural.

Abstract

The production company Brasil Paralelo has stood out in recent years for producing a series of revisionist documentaries aimed at a conservative audience. Being part of the Bolsonaroist midisphere, with documentaries in simple and didactic language, he has been responsible for the political formation and aesthetic education of a large part of the new Brazilian right. Currently, with around 3.2 million subscribers on its YouTube channel and almost 400,000 subscribers on its paid platform, Brasil Paralelo has become one of the most relevant names in the media production of the Brazilian extreme right. This article aims, therefore, to present and reflect on the audiovisual produced by Brasil Paralelo, specifically in the documentaries that have education and culture as their central theme, two of the main battlefields of the so-called Cultural War (Hunter), comprising, in this sense, the influence of Olavo de Carvalho in the creation of the production company's contents. To this end, the documentary Pátria Educadora (2020) and the (de)construction of Paulo Freire's image in this Cultural War will be analyzed. Finally, from the film analysis of the documentary O Fim da Beleza (2022), reflect on the construction of the narrative from the images as an eminently fascist rhetoric.

Keywords: Documentary, Alt Right, Fascism, Disinformation, Cultural Wars

³Bacharel, mestre e doutorando em História da Arte pelo UNIFESP, cineasta e arte-educador. Trabalhou como agente cultural na Secretaria de Cultura de Guarulhos. Em 20 anos de carreira, produziu dezenas de curtas-metragens e ministra oficinas de cinema na periferia de Guarulhos.

Paulo Freire, o guerrilheiro da educação

No segundo episódio da série documental *Pátria Educadora* (2020), intitulado *Pelas Barbas do Profeta*⁴ e produzido pela produtora audiovisual Brasil Paralelo, uma longa sequência é dedicada a mostrar o “horror” causado pela Revolução Cultural de Mao Tsé-Tung na China. No vídeo, vê-se a perseguição a professores opositores ao regime, que, segundo o documentário, sofreram humilhações públicas, castigos físicos, estupros de mulheres e suicídios⁵. Em seguida, mostra os levantes de Maio de 1968. É uma forma de transitar da China para o Ocidente. Segundo a narrativa, estudantes franceses rebeldes de classe média e simpatizantes da Revolução Cultural, organizam protestos pelas ruas de Paris, causando destruição e prejuízo aos trabalhadores franceses⁶.

Na cena seguinte, em tela preta e com trilha sonora de suspense, surge um letreiro com uma citação de Mao Tsé-Tung: “Você sabe o que eu proclamo por muito tempo: precisamos ensinar às massas exatamente o que recebemos com confusão”. Em um efeito de fusão de imagens, o letreiro é transfigurado em uma nota de rodapé de um livro, que animado em computação gráfica, é fechado revelando a sua capa: “Pedagogia do Oprimido”.



Imagem1: Frames do documentário *Pátria Educadora*. Autor: Brasil Paralelo. Fonte: Canal no Youtube da Brasil Paralelo⁷

Um artigo recente analisou o documentário e comentou este trecho do filme:

4 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UPDjFGGN2w0> Acesso em 30/01/23

5 A partir de 23m55s.

6 A partir de 26m25s.

7 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UPDjFGGN2w0> Acesso em 30/01/23.

Fica evidente a construção da narrativa falaciosa sobre a figura de Paulo Freire, ao tratarmos como um incentivador do projeto de Mao Tsé-Tung, como se fosse uma defesa ampla do educador brasileiro, utilizando-se das práticas e projetos da ditadura chinesa, quando observamos que, na verdade, a nota em destaque enfoca o projeto de educação para as massas que havia até então. Na verdade, não se trata de citação única, mas sim, trata-se de uma discussão de Mao com o pensador francês André Malraux sobre como pensar uma educação que não se curvaria a aspectos e valores de domínio da burguesia. (CARRIERI E SZLACHTA JR, 2022, p.74)

A produtora também omite o fato da nota de rodapé ser de um livro publicado apenas dois anos depois do início da Revolução Cultural chinesa, que durou uma década, e é anterior a Maio de 1968. Mas o que importa é associar Paulo Freire a ameaças comunistas, desordem, perseguição, censura...

A narrativa desdobra o vínculo Paulo Freire-Comunismo com um segundo ataque: a defesa da tese de que a educação brasileira é uma das piores do mundo graças ao domínio da esquerda na área durante as últimas décadas - domínio este que tem como um de seus principais nomes justamente Paulo Freire.

Ao longo do documentário, Freire é falaciosamente associado à guerrilha comunista. Percival Puggina, jornalista e um dos entrevistados no documentário, declara enfaticamente que *Pedagogia do Oprimido* é um “Minimanual do Guerrilheiro Educador”⁸, em alusão ao *Minimanual do Guerrilheiro Urbano*, de Carlos Marighella, livreto criado com o objetivo de orientar ações e táticas de guerrilha frente à ditadura militar.

O documentário, sem apresentar fontes e utilizando-se de entrevistados sem credibilidade que se apresentam como autoridades⁹, associadas a uma montagem dinâmica conduzida por uma trilha sonora tensa e onipresente, induzem o espectador ao erro e à mentira.

Por outro lado, no site da produtora, em sua apresentação institucional os valores defendidos por ela são: *verdade, liberdade, arte, ambição, meritocracia, união, diplomacia*¹⁰. É interessante notar que

8 A partir de 37m32s

9 Por exemplo, Puggina ao comentar sobre Paulo Freire, o faz não como um pesquisador da Educação brasileira, mas como jornalista, formado em arquitetura e ex-filiado ao PP. Disponível em <https://www.puggina.org/sobre> Acesso em 30/10/23.

10 Disponível em <https://www.brasilparalelo.com.br/sobre> Acesso em 30/01/23.

verdade vem antes que *liberdade*, palavra exaustivamente defendida pela extrema-direita. Publicamente, a produtora também esconde o posicionamento ideológico do qual compactuam, ao se apresentarem como “apartidária e imparcial”.

A Brasil Paralelo é uma empresa de comunicação, que tem como foco de atuação a produção de conteúdo informativo relacionados ao contexto social, político e econômico brasileiro. Trata-se de uma sociedade empresarial independente, apartidária e imparcial, cujo objetivo principal é oferecer ao público um conteúdo essencialmente imparcial com relação aos temas tratados, sempre com base em grande acervo informativo analisado por dezenas de especialistas. [grifos do autor] (BRASIL PARALELO, 2020)¹¹

Esta névoa que encobre discursos da produtora *Brasil Paralelo* é uma espécie de eco de um discurso que já vinha sendo difundido há décadas pelo professor e mentor da extrema-direita brasileira Olavo de Carvalho. Além de participar de documentários da *Brasil Paralelo*, foi também um grande incentivador da produtora. Compreender a influência de Carvalho na atuação deles é fundamental para entender as práticas e objetivos éticos, políticos e estéticos da produtora.

O mentor da Guerra Cultural verde amarela

Olavo de Carvalho teve grande influência no governo de Jair Bolsonaro (2019-2022), chegando a indicar diversos alunos e ex-alunos¹² de seu Curso de Filosofia Online (COF), incluindo os ex-ministros Ernesto Araújo (Relações Exteriores) e Abraham Weintraub (Educação) e dezenas de ex-alunos para o segundo escalão do governo.

Carvalho é um dos pioneiros na difusão e aplicação do conceito de Guerra Cultural no Brasil. O termo popularizou-se no início dos anos 1990 por meio do professor de *Cultural Studies* na Universidade de Virgínia James Hunter, em decorrência da publicação do livro *Cultural Wars: The Struggle to define America*. Hunter analisa o contexto estadunidense do fim dos 1970 e 1980 (período pós-industrial), e constata uma mudança nos embates entre esquerda e direita de pautas econômicas para pautas ligadas a identidade, em reação aos avanços legais e culturais depois

11 Disponível em <https://diplomatie.org.br/direito-de-resposta-da-brasil-paralelo/> Acesso em 30/01/23.

12 Muitos ex-alunos de Olavo de Carvalho são colaboradores/entrevistados nos documentários da Brasil Paralelo.

das lutas de movimentos sociais diversos nos anos 1960-70, no qual a definição de ideologia de classe passa para a matriz de fé, a moral e o religioso predomina debates em relação a direitos de grupos minorizados, como equidade de gênero e racial, imigração, direitos LGBTQIAP+, entre outros.

Os conteúdos da *Brasil Paralelo* - e do bolsonarismo como um todo - são desdobramentos dessa guerra cultural estadunidense adaptada por Olavo de Carvalho no que João Cézar de Castro Rocha, professor titular da *UERJ*, denominou de “Sistema de Crenças Olavo de Carvalho” (ROCHA, 2021). De forma geral, trata-se de um conjunto de narrativas baseadas em teorias da conspiração que apontam para uma infiltração comunista no campo da educação e cultura desde a ditadura militar. Segundo Carvalho, universidades, imprensa, artes e cultura foram progressivamente dominadas pela esquerda desde os anos 1970, quando recua da luta armada para uma “guerra de posição” e não mais de “tomada do poder”. Essa mudança de estratégia, menos evidente e mais sub-reptícia, destruiu por dentro tudo o que foi construído e mantido até então pela tradição cristã e humanista, impondo sorrateiramente uma hegemonia cultural de inspiração gramsciana. Por fim, de acordo com essa formulação conspiratória, a esquerda-petista-comunista-gramsciana-frankfurtiana é a responsável por toda a degradação moral que o país viveu nas últimas décadas. Desse modo, torna-se urgente que a direita se organize para retomar o comando nessas áreas da reprodução cultural da vida, numa guerra em defesa da tradição, de Deus e da família - não somente pela força das armas, mas também pelas ideias e sistemas de crença.

Tal sistema de crenças, como o próprio nome afirma, tem força em sua coerência interna e acreditar nela é o suficiente, sendo no limite, uma espécie de seita. A tese da hegemonia cultural da esquerda e degradação moral da sociedade brasileira é apresentada numa trilogia de livros Olavo de Carvalho: *Nova Era e a Revolução Cultural* (1994), *O Jardim das Aflições* (1995) e *Imbecil Coletivo* (1996). Nas obras, ele faz um percurso inspirado em Gramsci (a quem ataca violentamente), mas pelo avesso, conspiratório e não revolucionário. Ele percebe que uma parte da esquerda marxista ocidental percebe que a consciência de classe trabalhadora estava sendo disputada entre comunistas, fascistas e nazistas, e, sobretudo, com as religiões judaico-cristãs. Daí um conservadorismo fundamental que exige, para qualquer processo revolucionário, primeiro uma guerra cultural para reformar mentalidades, valores e a educação de uma classe trabalhadora cristã-conservadora, para estar aberta e apoiando a ascensão da esquerda. Esse marxismo renovado, iniciado na Alemanha a

Escola de Frankfurt e com Gramsci na Itália, teria chegado ao Brasil nos anos 1960-70 e influenciado a leitura da conjuntura e da resistência ao regime militar. É o momento em que a esquerda brasileira, segundo Olavo de Carvalho, abandonaria a luta armada, a guerrilha e outras tentativas insurrecionais, e passaria a aderir ao chamado “Marxismo Cultural” e a disputar as instituições que formam as mentalidades de uma sociedade.

“Escola de Frankfurt”: um “think tank” marxista que, abandonando as ilusões de um levante universal dos proletários, passou a dedicar-se ao único empreendimento viável que restava: destruir a cultura ocidental. Na Itália, o fundador do Partido Comunista, Antonio Gramsci, fora levado a conclusão semelhante ao ver o operado trair o internacionalismo revolucionário, aderindo em massa à variante ultranacionalista de socialismo inventada pelo renegado Benito Mussolini. (CARVALHO, 2002, p. 24)

Com a visão de uma guerra de posição, de disputa de hegemonia, herdada de Gramsci, mas lida em sinal contrário, o que Carvalho propõe não é uma hipótese ingênua ou ilusória: de fato, a direita e o pensamento autoritário perdera espaço na educação, na cultura, na mídia, nas artes e mesmo na religião (com a teologia da libertação em alta nos anos 1970-80) - ou seja, tinha sido derrotada em quase todos os campos da reprodução simbólica. À direita restara a caserna (militares e polícias) e as associações empresariais, e isso não era suficiente para garantir a hegemonia numa sociedade altamente desigual e em transformação como o Brasil pós-ditadura. Entretanto, Carvalho cruza a linha do razoável ao transformar essa ocupação do campo cultural por progressistas em uma teoria da conspiração, considerando que esse “assalto” teria sido “orquestrado”. Segundo ele, a esquerda, como bloco unificado, imprimiria de forma programática a mesma iniciativa em todos os setores da cultura, organizadamente, de forma centralizada pelo PT. Essa é uma fabulação da história da redemocratização brasileira, sem perceber a pluralidade de forças em disputa no campo democrático e fora dele, a pressão das elites pela manutenção dos privilégios, e os limites de transformação de um capitalismo dependente e em vias de desindustrialização.

Para além da análise histórica-estrutural Carvalho recheia seus textos de agressões verbais (o que lhe deu mais fama recentemente, como filósofo-trollador): “um cérebro marxista nunca é normal. O filósofo húngaro Gyorgy Lukács, por exemplo, achava a coisa mais natural do mundo repartir sua mulher com algum interessado. Pensando com essa cabeça, chegou à conclusão” (CARVALHO, 2002, p. 24). Interessante notar que, além de apontar os marxistas-comunistas como inimigos, há

uma tentativa de rebaixá-los a uma certa segunda categoria de seres humanos ou ainda, uma desumanização, justificando-se a sua destruição. A verborragia do ódio, foi o elemento mais visível nos últimos anos e incorporado pelos seus discípulos. Não é casual que ao levantar a bandeira da guerra cultural a pregação da eliminação do outro é levada ao pé da letra. Como afirma Rocha, “Guerra Cultural implica um entendimento fundamentalista do mundo, cujo corolário é a eliminação pura e simples de tudo que seja diverso.” (ROCHA, 2021, p. 113)

Não por acaso, a figura de Paulo Freire é tão vilmente atacada, pois representa um dos mais contundentes adversários da extrema-direita reacionária que, em permanente estado de guerra, ataca com força total, porque o único objetivo em questão é a destruição do inimigo.

Com uma produção audiovisual voltada para fins da guerra cultural, a justaposição de imagens associando Paulo Freire à guerrilha e à decadência da educação brasileira atual é um exemplo emblemático de uma das teses defendidas por Walter Benjamin em seu célebre artigo *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*: “Todos os esforços para estetizar a política culminam em um ponto. Esse ponto é a guerra” (BENJAMIN, 2012, p. 70). É neste ponto que os documentários da *Brasil Paralelo* deixam de ser obras culturais e se tornam peças de propaganda político-ideológicas.

Nesta perspectiva, a produtora *Brasil Paralelo*, no front da guerra cultural, vem nos últimos anos conseguindo avançar com seus exércitos audiovisuais. Os conteúdos relacionados ao “Sistema de crenças Olavo de Carvalho” têm sido disseminados graças a um “arsenal” financeiro que permite ações de anúncios pagos¹³ e uma midiosfera bolsonarista engajada e excitada para fazer circular nos territórios mais limítrofes da bolha da extrema-direita.

A atuação da produtora *Brasil Paralelo*, portanto, em conjunto com outras mídias de extrema-direita, canais de youtubers e influencers desse mesmo campo político, tem (des)informado grande parte da população simpatizante de Bolsonaro. Entretanto, a *Brasil Paralelo* geralmente destaca-se dessas outras mídias, com obras de maior qualidade técnica de imagem e som frente ao público que a consome de forma acrítica.

13 Produtora Brasil Paralelo é quem mais paga anúncios políticos do Google. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/produtora-brasil-paralelo-e-quem-mais-paga-anuncios-politicos-do-google.shtml> Acesso em 30/01/23.

O Fim da Beleza e a estética cristofascista

A efetividade de suas obras e estratégia de comunicação e propaganda vai além da qualidade técnica. Ela acessa uma certa psicologia das massas a partir da imagem, mais especificamente uma subjetividade cristã-reacionária de corte fascista:

O próprio material estudado indica uma abordagem psicológica, pois está concebido em termos mais psicológicos do que objetivos. Almeja convencer as pessoas manipulando seus mecanismos inconscientes, e não apresentando ideias e argumentos. Não apenas a técnica oratória dos demagogos fascistas é de uma natureza astuciosamente ilógica e pseudoemocional; mais do que isso: programas políticos positivos, postulados, ou quaisquer ideias políticas concretas desempenham um papel menor quando comparados aos estímulos psicológicos dedicados à audiência. É através desses estímulos e de outras informações, e menos das plataformas confusas e vagas dos discursos, que podemos identificá-los como fascistas. (ADORNO, 2006, p. 398).

Tais estímulos podem ser percebidos na produção da *Brasil Paralelo*, como a série *O Fim da Beleza* (2022)¹⁴, dedicado às artes visuais, arquitetura e urbanismo. O primeiro episódio inicia-se com diversos *inserts* de vídeos em *speed ramp*¹⁵ de natureza e viagem ao redor do mundo¹⁶, vê-se em sequência rápida:¹⁷ paisagem de natureza sob céu intensamente estrelado, vista aérea de ondas quebrando sobre pedras, um lago no alvorecer, cavalos no campo, pessoa em uma igreja católica de frente para o altar, menina ensaiando passos de balé, festival das lanternas na Tailândia. Depois dessa enxurrada de imagens acompanhadas de uma trilha sonora imersiva, corta-se para tela preta e, em *off*, ouvimos a pergunta feita em inglês sendo direcionada a um entrevistado: “Nikos, o que é Beleza?”. Surge o entrevistado, um senhor branco de idade avançada que inspira sabedoria, e responde também em inglês: “É uma boa pergunta. Ela está no coração da vida!”. Na sequência, com uma emotiva e delicada

14 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Blvpg-QKJ_o Acesso em 30/01/23.

15 Speed Ramp é um recurso de edição muito usado na linguagem de internet e foi criado por video-makers de skate, ou seja, tem um impacto no público jovem. O efeito consiste na imagem estar em velocidade acelerada e em determinado ponto alterna para câmera lenta como se sublinhasse aquele pequeno momento, para depois voltar a velocidade acelerada.

16 Os documentários da *Brasil Paralelo* de forma geral utilizam imagens de arquivo de banco de imagens na internet como o Shutterstock, vídeos do Youtube e/ou trechos de filmes para ilustrar as narrações e depoimentos.

17 A partir de 8m45s

trilha de piano, continua uma sequência de mais imagens disparadas ao espectador: o planeta Terra visto do espaço, paisagem de uma floresta, rua de algum bairro histórico de cidade europeia e o rosto de uma criança rindo. Alguns minutos mais adiante, em *off*, outro homem diz: “Quando um artista faz algo belo e coloca nele sentimento e valores, isso se torna uma seta para quem está vendo. Então, a beleza tem muita importância no mundo, porque pode transformar o mundo.” A fala é ilustrada por imagens de afresco barroco do Palazzo Barberini em Roma. Mais adiante, com imagens da parte interna da Catedral Nacional de Washington, sob uma música calma executada por violinos, outro entrevistado diz: “A beleza é uma pedagogia da bondade. A beleza é uma pedagogia da luz, e nós precisamos de luz no sentido espiritual do termo e não apenas da luz física”. Logo depois, um padre, dentro de uma biblioteca, arremata: “Tudo o que se realiza na arte ou na contemplação da natureza é uma forma de chegar até Deus.”

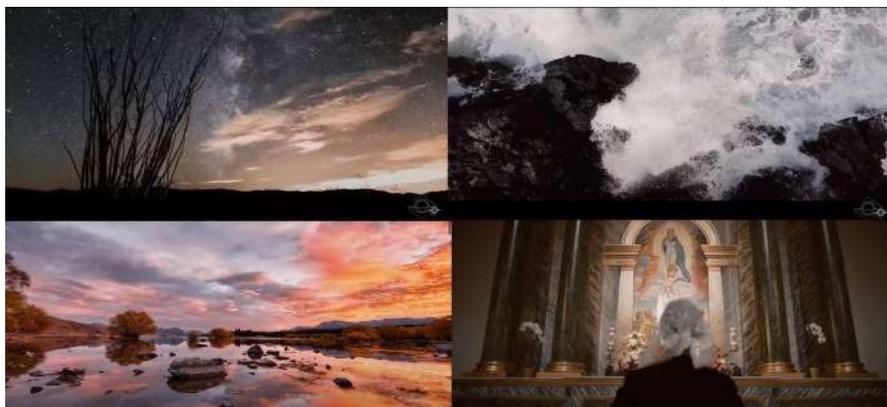


Imagem 2: Frames do documentário *O fim da beleza*. Autor: Brasil Paralelo. Fonte: Canal no Youtube da Brasil Paralelo¹⁸

18 Ibid.



Imagem 3: Frames do documentário O fim da beleza. Autor: Brasil Paralelo. Fonte: Canal no Youtube da Brasil Paralelo¹⁹

Nesta breve sequência de introdução, o espectador é arrebatado por um turbilhão de imagens “sublimes” acompanhados por uma música envolvente que nos faz imergir em um tempo-espaço harmonioso e transcendental, enquanto, nos é dito que a beleza, e conseqüentemente a arte, está intimamente ligada a Deus.

Em seguida, outra sequência de imagens: trecho de vídeo reportagem sobre a 33ª Bienal de Arte de São Paulo, *flashes* de instalações artísticas com cogumelos e fios espalhados pelo chão, imagens da cantora Lady Gaga vestindo uma roupa feita de carne, trechos do filme *O Mistério de Picasso* (1956), trecho de vídeo reportagem falando da performance *La Bête*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em 2017, *insert* das imagens que viralizaram à época nos grupos bolsonaristas, na qual uma criança participa do jogo performático ao tocar nas pontas dos dedos da mão do artista nu. O episódio segue mostrando performance de uma artista negra performando utilizando seus cabelos para pintar uma tela branca, outra performer negra engatinhando e beijando uma parede branca, sequência de prédios pichados no centro de São Paulo finalizando com o Edifício Copan. A música que acompanha é agitada e nos insere em um clima de confusão.

¹⁹ Ibid.

no qual há sempre uma infiltração de agentes maléficos - neste caso, nas artes e no urbanismo -, que se deu mais ou menos na modernidade, e que é necessário resgatar os valores tradicionais do passado.

Tal discurso encontra consonâncias com o nazifascismo e com o cristofascismo. No documentário sueco-alemão *Arquitetura da Destruição* (1989), ao tratar das intenções e interesses estéticos de Hitler, descobrimos que seu objetivo era transformar a Alemanha em uma espécie de Império Romano. Além de perseguir judeus, também perseguiu a Arte Moderna, chamada por ele de *arte degenerada*. Logo no início do documentário, o narrador diz:

O sonho nazista de criar, através da pureza, um mundo mais harmonioso. O nazismo alertava sobre um mundo prestes a ruir, que ameaçava mergulhar a terra na escuridão eterna. Os nazistas diziam conhecer a origem da ameaça e se responsabilizaram por erradicá-la. Purificada e preservada da decadência, uma nova Alemanha surgiria muito mais forte e muito mais bonita. (ARQUITETURA DA DESTRUIÇÃO, 1989)²²

Se no nazismo a matriz da beleza estava no greco-romano, na *Brasil Paralelo* o equivalente é a Idade Média. “Com a Idade Média, a dimensão do sagrado ganhou um novo nível de profundidade e significado (...) a estrutura do pensamento filosófico foi incorporada à teologia cristã, conciliando a doutrina da igreja aos conhecimentos desenvolvidos pela civilização grega”²³. O documentário defende em seguida a ideia que o homem ao assumir o protagonismo de sua história no humanismo e se separar de Deus no Iluminismo, tem na Idade Moderna a consolidação do mundo em decadência.

Umberto Eco chama de *fascismo eterno* (2019) um fascismo que existe de forma mascarada no cotidiano, mas pode ser reconhecido por meio de algumas características. Neste sentido, *O fim da beleza* nos remete às duas das principais características apontadas por Eco: o culto à tradição e a recusa da modernidade.

Na idealização de um passado medieval, que inevitavelmente é um mundo eminentemente cristão, deixa transparecer outro elemento fundamental desta psicologia que se esconde nas entrelinhas, pois “o contágio místico é o pré-requisito psicológico mais importante para a

22 A partir de 1m36s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7Z8aQN-L8pl> Acesso em 30/01/23.

23 A partir de 47 minutos.

absorção da ideologia fascista pelas massas (...). O ensino da 'lealdade ao Estado' recebe a sua força interior das 'verdades do cristianismo'". (REICH, 2001, p.153-154). A adesão das massas pelo discurso cristão como uma força utilizada pelo fascismo é explicada por Reich devido à repressão sexual estimulada pela moral religiosa:

A economia sexual baseada no recalque dos desejos da carne, estimulada sobretudo pela moral religiosa e reforçada pelos sentimentos ultranacionalistas, fornece ao autoritarismo força para chegar ao poder e potência para disseminar o seu ódio. A brutalidade sádica aliada ao sentimento místico encontra-se geralmente em indivíduos cuja capacidade normal para o prazer sexual sofre perturbações. (REICH, 2001, p. 128).

A relação entre religião e fascismo esteve presente no nazismo quando igrejas cristãs na Alemanha contribuíram para o Terceiro Reich. Ao pesquisar esta relação, a teóloga alemã Dorothee Solle nos anos 1970 cria o termo Cristofascismo, e baseado nele, o teólogo Fabio Py compreende a relação de Bolsonaro com o fundamentalismo cristão, percebendo a apropriação de uma teologia fundamentalista por um governo autoritário.

A partir da plataforma cristã, da linguagem cristã e da forma discursiva cristã, se constrói uma governança dos corpos e das vidas que está baseada desde ações para se instituir um dia de jejum, até disparar elementos cristãos nas redes sociais para recuperar a base social que estava sendo perdida. Então, cristofascismo seria uma forma de governança baseada no fundamentalismo que pratica o ódio aos diferentes, às minorias e aos pobres. É uma guerra cultural. (PY apud FACHIN e SANTOS, 2020).

O projeto nazifascista de embelezar o mundo sob um discurso cristão encontra ecos no na extrema-direita evangélica e também no discurso pré-moderno da *Brasil Paralelo*.

Garoto-propaganda e estratégia de mercado

Deus, pátria e família não é um lema ao acaso. Frustração pessoal e social e o nacionalismo exacerbado, outras características do Ur-Fascismo (ECO, 2019), encontram ressonância na moral religiosa voltada para um passado idealizado que é agora, ensinado e ilustrado em *streaming* 4k pela *Brasil Paralelo*.

O plano de assinatura da plataforma da produtora não poderia ter outro nome: Plano Patriota. Filipe Valerim, um dos sócios e uma espécie de garoto-propaganda da empresa, faz no início dos documentários um chamado ao público a engajar-se financeiramente na causa da empresa enquanto causa do país.

Trata-se de um plano, que além de acessar o conteúdo da plataforma, financia as próximas produções e a expansão do nosso trabalho (...) Foram décadas de hegemonia cultural, onde ouvíamos sempre as mesmas pessoas e empresas falando as mesmas coisas, passamos por um longo período em que ideias não eram discutidas, mas impostas frente ao silêncio das vozes divergentes. Com os principais veículos de mídia sendo mantidos em conluio com o governo, o conteúdo ia de acordo com os interesses daqueles que pagavam a conta. Nascemos com o objetivo de romper com este ciclo de desinformação (...) Sem aceitar dinheiro público, criamos um modelo de sustentabilidade descentralizado. Mais de 280 mil brasileiros nos apoiam, garantindo que seguiremos firmes por uma busca constante pela verdade (BRASIL PARALELO, 2022)²⁴



Imagem 6: Filipe Valerim e Buraco Negro / Logomarca Brasil Paralelo.
Autor: Brasil Paralelo. Fonte: Canal Youtube Brasil Paralelo

24 Disponível em https://youtu.be/BIvpg-QKJ_o?t=248 Acesso em 30/01/23.

Valerim, jovem branco, bom-moço e “cidadão de bem”, vestido com uma roupa escura sóbria, mas casual, fala ao público olhando nos olhos do espectador, em um ateliê onde o sol da manhã invade o ambiente com uma luz dourada e aconchegante, um contorno em contraluz se faz em sua cabeça destacando-o do fundo (e deste mundo), da mesma forma como heróis e reis são iluminados nos filmes de ficção. Guerra cultural como forma de sustentabilidade financeira, possibilitada por uma sofisticada conexão psicológica estabelecida com as massas. Adorno parece vislumbrá-los em seu artigo sobre a propaganda fascista:

Consideremos três características da abordagem predominantemente psicológica da atual propaganda fascista norte-americana:

1. Trata-se de uma propaganda personalizada, essencialmente não objetiva. Os agitadores despendem grande parte de seu tempo falando sobre si mesmos ou sobre suas audiências. Eles se apresentam como lobos solitários, como cidadãos saudáveis e sadios (...) Outro esquema favorito de personalização é insistir em pequenas necessidades financeiras e suplicar por pequenas quantias de dinheiro. (...)
2. Todos esses demagogos substituem os fins pelos meios. Falam muito sobre “este grande movimento”, sobre organização, sobre um amplo renascimento que esperam realizar (...)
3. Dado que toda a ênfase dessa propaganda é promover os meios, ela mesma se torna o conteúdo último. Em outras palavras, ela funciona como um tipo de realização de desejo. Este é um dos seus mais importantes padrões. As pessoas são convidadas a entra, tal como se compartilhassem uma droga. Elas são recebidas com confiança, tratadas como se fossem da elite que merece reconhecer os obscuros mistérios, ocultos a quem está fora. (ADORNO, 2006, p. 399)

Fim da Beleza é um documentário linguagem simples, mas de grande complexidade retórica, que delimita as fronteiras do campo de batalhas, determinando quem são os guerreiros do bem e quem são os outros, de forma didática, ensina os valores conservadores fundamentais em eficientes peças de propaganda fascista que, ao afirmar conduzir seu público para o caminho da luz, tem no logotipo da empresa a representação de um buraco negro.

A *Brasil Paralelo*, em seus sete anos de atuação, consolidou-se no mercado como a “Netflix da direita”. Seu canal no YouTube conta, atualmente, com 3,2 milhões de inscritos e seus vídeos seus vídeos

superam 300 milhões de visualizações²⁵. A produtora possui uma plataforma *streaming* própria, a *BP Select*, que conta com mais de 377 mil assinantes, superando plataformas da mídia tradicional como *O Globo*, *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S. Paulo*²⁶. Na plataforma, o assinante tem acesso a versões estendidas de suas produções, além de cursos de formação em política, filosofia, cultura, etc. A *Brasil Paralelo* é a maior anunciante do *Facebook* e *Instagram* no país²⁷

Com a derrota de Bolsonaro nas eleições presidenciais e seus desdobramentos que culminaram nos ataques de 8 de janeiro, a extrema-direita, ao mesmo tempo em que demonstrou organização e força, enfraqueceu-se diante da sociedade. Tal evento coroou de forma emblemática o fim do período deste governo, pois as cenas de destruição e selvageria dialogam intimamente com todo o repertório de imagens que presenciamos ao longo destes últimos anos.

Memos e vídeos produzidos em escala industrial propagaram notícias falsas, expondo a performance delirante e violenta de bolsonaristas fanatizados ao mesmo tempo em que eram apoiados por discursos inflamados do próprio ex-presidente. Este clima de tensão belicista mantido, de forma permanente, fez a extrema-direita brasileira criar uma imagem de si associada a um estado de barbárie.

Por outro lado, a *Brasil Paralelo* nos últimos anos, começou a fazer um reposicionamento de mercado, afastando-se da imagem de Jair Bolsonaro e de Olavo de Carvalho (SAYURI, 2021). Em 2022, Valerim participou de um jantar de empresários com o candidato Luiz Inácio Lula da Silva. Questionado nas redes sociais, disse que tinha ido colher informações para produção de conteúdo²⁸.

Seu foco não é necessariamente nos radicais, pois precisa massificar como estratégia de negócios: as peças audiovisuais sedimentadas no senso comum têm evitado defender temas polêmicos, disfarçando seus verdadeiros ideais sob um pretense discurso imparcial e apartidário aparentemente moderado e com maior bom senso em comparação com seus pares.

25 Disponível em <https://www.brasilparalelo.com.br/noticias/o-que-voce-perde-por-nao-assinar-a-brasil-paralelo> Acesso em 30/01/23.

26 Disponível em <https://www.brasilparalelo.com.br/noticias/brasil-paralelo-e-a-empresa-de-midia-mais-assinada-do-pais> Acesso em 30/01/23.

27 Disponível em <https://nucleo.jor.br/interativos/2022-05-27-brasilparalelo-anuncios-facebook/> Acesso em 30/01/23.

28 Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/eleicoes/2022/brasil-paralelo-esclarece-participacao-em-evento-com-lula/> Acesso em 30/01/23.

É pertinente perceber a similaridade de discursos e atitudes da *Brasil Paralelo* com o *Rassemblement National*, partido de extrema-direita liderado por Marine Le Pen na França, que nos últimos anos aumentou seu espaço no parlamento graças à suavização e omissão de discursos polêmicos, e até a adesão a pautas consideradas progressistas, o que não necessariamente indica que o partido tenha mudado sua ideologia.

Considerações finais

É relevante notar que a *Brasil Paralelo*, neste contexto de transição tensa para o novo governo eleito, é um dos poucos canais de mídia de extrema-direita de grande relevância que não foi banido das redes sociais, por manter um posicionamento menos radical em comparação a outros pares abertamente golpistas. Com seu discurso conservador aparentemente moderado e cristão, segue como possível vanguarda na guerra cultural pós-Bolsonaro, no qual a extrema-direita precisará se reinventar para continuar na disputa política - que, apesar de enfraquecida, foi responsável por 49% dos votos válidos nas eleições de 2022 e segue ainda mais ressentida.

Com o *slogan* “Resgatar bons valores, ideias e sentimentos no coração de todos os brasileiros”²⁹. O que se vê no discurso da produtora são valores morais tradicionais, um retorno aos ensinamentos cristãos, ocidentais, patriarcais como caminho para salvarmos o país de sua iminente decadência. Neste sentido, é necessário atenção ao fascismo à espreita.

Devemos ficar atentos para que o sentido dessas palavras não seja esquecido de novo. O Ur-Fascismo ainda está ao nosso redor, às vezes em trajes civis. Seria muito confortável para nós se alguém surgisse na boca de cena do mundo pra dizer: “Quero reabrir Auschwitz, quero que os camisas-negras desfilem outra vez pelas praças italianas! “Infelizmente, a vida não é fácil assim o Ur-Fascismo pode voltar sob as vestes mais inocentes. Nosso dever é desmascará-lo e apontar o dedo para cada uma de suas novas formas. (ECO, 2019, p. 56)

E, compreendendo “a estetização da política operada pelo fascismo”, será possível respondê-los efetivamente com a “politização da arte” (BENJAMIN, 2012, p. 72) nesta guerra que ainda está longe de acabar.

29 Disponível em <https://www.brasilparalelo.com.br/sobre> Acesso em 30/01/23.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista. In *MARGEM esquerda: ensaios marxistas*. São Paulo: Boitempo, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na Era da Reprodutibilidade Técnica. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8a edição revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BONSANTO, A. Narrativas “historiográfico-midiáticas” na era da pós-verdade: Brasil Paralelo e o revisionismo histórico para além das fake news. *Liinc em Revista*, [S. l.], v. 17, n. 1, p. e5631, 2021. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/5631>. Acesso em 30/01/23.

CARRERI, Márcio Luis e SZLACHTA JR, Arnaldo Martin. Pelas barbas do profeta: Revisionismo, ressentimento e negacionismo histórico - Análise da série “Brasil, Pátria Educadora”. IN: *Educação, tensões e desafios contemporâneos. Negacionismos, Covid-19, “ensino” remoto e outras questões do nosso tempo*. Vol II. São Carlos: Pedro & João Editores; Cornélio Procópio: Editora UENP. 2022

CARVALHO, Olavo de. *Hegemonia e Cultura: Subsídios para o curso Guerra Cultural - História e Estratégia*. Cartilha para curso de formação de quadros da Nova Direita. (2002 - 2015).

ECO, Umberto. *Fascismo eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

FACHIN, Patrícia e SANTOS, João V. *Cristofascismo, uma teologia do poder autoritário: a união entre o bolsonarismo e o maquinário político sócio-religioso*. Instituto Humanitas Unisinos (online). 01 jul 2020. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/600150-cristofascismo-a-uniao-entre-o-bolsonarismo-e-o-maquinario-politico-socio-religioso-entrevista-especial-com-fabio-py> Acesso em 30/01/23.

HADDAD, Sérgio. *Por que o Brasil de Olavo e Bolsonaro vê em Paulo Freire um inimigo*. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 14 abr 2020. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/04/por-que-o-brasil-de-olavo-e-bolsonaro-ve-em-paulo-freire-um-inimigo.shtml> Acesso em: 30/01/23.

HUNTER, J. D.; ZANON, C. *A guerra cultural contínua*. Políticas Culturais em Revista, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 22–62, 2022. DOI: 10.9771/pcr.v15i1.48385. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/48385>. Acesso em: 30/01/23.

KURTZ, Adriana Schryver. *Holocausto judeu e estética nazista: Hitler e a arquitetura da destruição*. Portcom.intercom, 1998.

LIMA, Maria Jocelma Duarte de; COSTA NETO, Francisco Alves da; SILVA, Cicero Nilton Moreira. *Ataques à educação: um olhar sobre as críticas que o educador Paulo Freire vem sofrendo do atual governo Bolsonaro*. Revista Educação em Debate, Fortaleza, ano 43, n. 85, p. 58-74, maio/ago. 2021.

REICH, W. *Psicologia de Massas do Fascismo*. São. Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROCHA, João Castro. *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político*. Editora Caminhos, 1ª edição, 2021.

SAYURI, Renata. *Justiça Paralela: Brasil Paralelo lança ofensiva jurídica para calar críticos e reescrever a sua própria história*. The Intercept Brasil. São Paulo, 09 de dezembro de 2021. Disponível em <https://theintercept.com/2021/12/09/brasil-paralelo-lanca-ofensiva-judicial-para-calar-criticos-e-reescrever-a-propria-historia/> Acesso em 30/01/23.

Filmes

PÁTRIA EDUCADORA (trilogia). Direção: Lucas Ferrugem, Filipe Valerim. Brasil: Brasil Paralelo, 2020. 276 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EU5sAWPKgMc> Acesso em 30/01/23

O FIM DA BELEZA. Direção: Lucas Ferrugem, Filipe Valerim. Brasil: Brasil Paralelo, 2019. 127 min. Disponível em https://youtu.be/Blvpg-QKJ_o Acesso em 30/01/23

ARQUITETURA DA DESTRUÇÃO. Direção: Peter Cohen. Suécia: Poj Filmproduktion, 1989. 110 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7Z8aQN-L8pI> Acesso em 30/01/23

Das imagens do circo às memórias do circo: uma experiência metodológica com imagens

Ramon Marambio³⁰ e Ilana Seltzer Goldstein³¹

Resumo

Com base em uma pesquisa de mestrado já finalizada, situada na interface entre a antropologia e a história da arte, o texto apresenta, inicialmente, uma proposta metodológica em que reproduções de pinturas do modernismo brasileiro foram apresentadas a membros de quatro circos de lona tradicionais, como disparadores de diálogos sobre a vida no circo e como mote para abordar as transformações nas artes circenses. Pelo fato de que o circo foi um tema caro a artistas como Lasar Segall, Candido Portinari, Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Djanira, as obras modernistas retratando o circo registram, obliteram e releem várias dimensões das artes circenses e da vida no circo. A fim de compartilhar parte dos resultados da pesquisa e revelar a potencialidade desse método de inspiração etnográfica, a segunda parte do texto reúne comentários que nossos interlocutores fizeram ao analisar uma reprodução da tela *O Circo* (1944), de Djanira, e *Os Saltimbancos* (1933), de Lasar Segall, ativando suas próprias memórias a partir das memórias da pintora.

Palavras-chave: Circo no Modernismo; experiência etnográfica; Djanira; Lasar Segall; memória.

Abstract

Based on a master's research already completed, situated at the interface between anthropology and art history, the text presents, initially, a methodological proposal in which reproductions of Brazilian modernist paintings were presented to members of four traditional Brazilian circuses, as triggers for dialogues about life in the circus and as a motto to address the changes in circus arts. Because the circus was a subject dear to artists such as Lasar Segall, Candido Portinari, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, and Djanira, modernist works depicting the circus record, obliterate, and re-read various dimensions of circus arts and circus life. In order to share part of the research results and reveal the potentiality of this ethnographically inspired method, the second part of the text gathers comments that our interlocutors made when analyzing a reproduction of the canvas *O Circo* (1944), by Djanira, and *Os Saltimbancos* (1933), by Lasar Segall, activating their own memories from the painter's memories.

Key words: Circus in Modernism; ethnographic experience; Djanira; Lasar Segall; memory.

30 Especialista em Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas e mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo. Nascido e criado no circo, é a quarta geração circense em sua família, atuando como malabarista, palhaço e gestor do Circo Marambio.

31 Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo e doutora em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas, é membro do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Histórias da Arte da Unifesp, onde coordena também a Cátedra Kaapora de conhecimento não-hegemônicos.

Introdução: reverberações do circo no modernismo e vice-versa

Este texto é fruto da Dissertação de Mestrado *O circo e a memória do circense: narrativas a partir da História da Arte*, defendida em 2022, no Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo³². O aspecto que optamos por abordar aqui é a metodologia singular que desenvolvemos para aquela pesquisa, pautada pelo uso de imagens enquanto mediadoras de relações entre o pesquisador e seus interlocutores e como gatilhos para reconstruir experiências coletivas. Em linhas gerais, lançamos mão de reproduções de cenas circenses produzidas por artistas modernistas, encadernadas e apresentadas em visitas de campo, como ponto de partida para conversar com famílias tradicionais do circo. Ao comentarem as obras de um Lasar Segall ou uma Djanira, retratando o picadeiro, o público ou um número específico, por exemplo, os sujeitos da pesquisa trouxeram à tona suas próprias memórias do circo, complementando, contradizendo, nuançando as visões dos artistas modernistas a respeito do circo.

Vale lembrar que houve grande interesse pelo circo da parte de artistas e intelectuais modernistas, como sugere sua frequência no Circo Alcebiades³³, que tinha como atração o palhaço Piolin³⁴. Em 1926, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars “descobriu” Piolin e levou pessoas ligadas à Semana de Arte Moderna para prestigiá-lo³⁵. Ademais, encontramos várias pinturas do período que figuram aspectos da vida e das artes circenses. Não por acaso, no cinquentenário da Semana de 22, em abril de 1972, Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo, garantiu a presença do circo de Piolin na programação comemorativa. Como registra a Figura 1, o artista foi convidado a montar sua lona no belvedere do MASP (RUIZ, 1987).

32 Ramon Marambio foi o autor da dissertação de mestrado, Ilana Goldstein foi sua orientadora e houve ainda a valiosa co-orientação de Marta Jardim, também membro do PPGHA.

33 O Circo Alcebiades trabalhou no Largo do Paissandu, em São Paulo, até 1929.

34 Abelardo Pinto (1897-1973), mais conhecido como Piolin, tornou-se palhaço em 1917. Trabalhou com os Queirolo (importante família circense no Brasil) e depois com o Circo Alcebiades. Teve uma passagem pelos palcos, mas, nos anos 1930, voltou ao picadeiro, agora com seu Circo Piolin. Entre 1930 e 1961, encenou 454 peças. O Dia do Circo no Brasil é a data de aniversário de Piolin: 27 de março (SOUSA JÚNIOR, 2009 e 2015).

35 Para saber mais, consultar MARAMBIO (2022), disponível em: <<https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/63846>>.



Figura 1: Circo Piolin no vão livre do MASP, 1972. Autor desconhecido. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/maspmuseu/photos/pcb.10157168771041025/10157168770851025/?type=3&theater/>>. Acesso em 18/01/2023.

Para investigar, de um lado, como o circo tradicional reverberou na produção de alguns pintores modernistas no Brasil, e, de outro, em que medida estas representações pictóricas se aproximam ou se distanciam da memória e da vivência dos próprios artistas do circo e de que maneira registram, traduzem ou estereotipam para o grande público aspectos da vida dos circenses itinerantes, experimentamos uma metodologia de inspiração etnográfica que possibilitou discutir pessoalmente, com os próprios circenses, algumas representações pictóricas do circo. Aliamos a pesquisa bibliográfica e iconográfica, caras à História da Arte, com dados etnográficos, de inspiração antropológica, que pressupõem a imersão do pesquisador no universo pesquisado e a construção intersubjetiva do conhecimento.

A representação do circo na pintura modernista foi discutida com circenses itinerantes que passaram pela Grande São Paulo e proximidades durante a realização da pesquisa de mestrado que está na origem do presente texto. Estava-se no auge da pandemia de Covid 19 e isso prejudicou as idas a campo, que tiveram que ser reduzidas e adaptadas. O fato de um dos autores do presente capítulo ter longa trajetória no circo de lona ajudou sua inserção em campo. Mas as representações pictóricas,

por si próprias, revelaram grande potência ao instigarem comentários, aguçarem a imaginação e despertarem lembranças até então adormecidas.



Figura 2: À direita do pesquisador Ramon, Silvinha, do Circo Venegas, observa pinturas modernistas do circo, acompanhada de seu esposo Jairo, que está à esquerda. Foto de Patrícia Dini, 2019, Casa Branca, SP.

Os circos e artistas que participaram da pesquisa foram a Família Brandão, do Circo Salomé, montado em dezembro de 2019 no município de Suzano – SP; a Família Sbano, do Circo Venegas, montado em dezembro de 2019 no município de Casa Branca – SP; A família Portugal, do Circo Bremer, montado em janeiro de 2020 em Guarulhos – SP; as famílias Romero e Marambio, do Circo Marambio, montado em março de 2020, também em Guarulhos – SP. Foi levado nas visitas aos circos um caderno com reproduções das seguintes obras: *Adestramento no Circo* (1927), de John Graz; *Circo* (1933), de Cândido Portinari; *Circo* (década de 1950), de Anita Malfatti; *Os Saltimbancos* (1933), de Lasar Segall; Painel *O Circo* (1933), também de Lasar Segall; *Circo* (1968), de Di Cavalcanti; *Menina do Circo* (1937), de Di Cavalcanti; e finalmente *O Circo* (1944), de Djanira. Selecionamos uma obra de Djanira e outra de Lasar Segall para a análise

que será apresentada nas páginas a seguir.

Uma representação panorâmica do circo: diálogos despertados por Djanira

Djanira da Motta e Silva (1914-1979) aprendeu sozinha a pintar, após algum tempo trabalhando como costureira. Suas telas figuram trabalhadores no campo e na cidade, elementos da religiosidade sincrética brasileira, festas e outros espaços de lazer popular, como o parque de diversões e o circo. Conforme contextualiza Moura, se o primeiro modernismo teve como protagonistas membros da elite e foi impactado pelas pesquisas das vanguardas europeias, no segundo modernismo se destacaram artistas de origem mais simples, que trouxeram para sua arte experiências populares, proletárias e suburbanas (MOURA, 2019, s.p.).

Os rótulos “naif” e “primitiva”, que às vezes lhe são atribuídos, são redutores e preconceituosos. Não há nada de ingênuo nessa mulher que, mesmo órfã e de origem humilde, conseguiu viver de arte no Brasil dos anos 1940 e se inseriu em círculos artísticos importantes, frequentados por José Pancetti e Milton Dacosta, por exemplo – este último se tornou seu segundo marido. As pinturas de Djanira da década de 1940 são marcadas por dinâmicas sociais, coletivas e pelo movimento, como na tela *O Circo*, reproduzida na Figura 3.

Esta obra é povoada por uma miríade de pequenos personagens, muito diversos, alguns caracterizados em detalhes, outros diluídos na massa, dispostos em estruturas circulares concêntricas: o centro do picadeiro, em que se destacam números de acrobacia e trapézio; as margens do picadeiro, em que estão dançarinas, homens de bonés e um cachorro andando sobre uma bola; o público mais próximo, disposto em camarotes; num anel mais externo a arquibancada, o espaço dos músicos e os vendedores ambulantes. As cores predominantes são cores primárias, como vermelho, preto, branco, amarelo e azul. A imagem é cortada verticalmente por mastros e mastaréis azuis, que lembram as peculiaridades arquitetônicas daquele espaço. A assinatura de Djanira aparece em um dos degraus da escada que imaginamos levar à arquibancada, sugerindo, talvez, que ela esteve no circo. Terminada em 1944, a tela foi logo comprada pelo Serviço Nacional do Teatro e, hoje, pertence ao Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.



Figura 3. O Circo, 1944, Djanira. Óleo sobre tela, 97 cm X 117,20 cm. Museu Nacional e Belas Artes. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/o-circo-djanira/9AF-XbBiFyjEca>. Acesso em 29/01/2023.

A simultaneidade de ações que Djanira imprime a sua pintura revela algo muito característico no circo de lona tradicional, que foi apontado por nossos interlocutores de pesquisa. A mesma pessoa vende doces em um momento, dá saltos mortais em outro, e limpa o circo um pouco depois. A polivalência, marca do perfil do artista circense, é reforçada por razões de cunho econômico. Essa situação permite o contato dos artistas circenses com o público fora do picadeiro. Por exemplo: o vendedor de pipoca, na entrada do circo, já está com sua maquiagem no rosto, pronto para quando entrar no picadeiro. Isso gera proximidade e curiosidade no público. Um outro caso de polivalência é o do(a) relações públicas da trupe – a “secretária” ou “secretário de frente” –, que, além de fazer propaganda, procura novos terrenos para a itinerância e treina números artísticos.

A obra *O Circo*, de Djanira, foi uma das que mais despertou a atenção dos interlocutores, entre outros motivos por tocar nessa questão. Vejamos três depoimentos que concordam com a abordagem de Djanira e a recheiam com suas experiências pessoais:

Olha a banda! Aqui no Brasil, só o circo Reder que tem. Lá na Europa, o circo que tem música ao vivo é o Roncally. [...] são quatro irmãos: o cara faz palhaço corre e vai tocar, assim se revezam, o único que não sai da banda é o do piano, o do

piano toca o espetáculo inteiro, mas os outros não, sopros, tudo, são os outros que revezam (Gegê, comunicação pessoal, 30/03/2020 no Circo Marambio, instalado em Guarulhos na ocasião).

Me acontece muito. Já me falaram: “eu comprei algodão-doce com você agora e você estava dentro do globo³⁶!” (Helouise, comunicação pessoal, 20/01/2020, Circo Bremer, instalado em Guarulhos).

Antigamente, a maioria dos artistas poderiam ser vendedores. A minha mãe mesmo, ela trabalhava e vendia as fotos dela, do meu pai de palhaço, aí as pessoas, se gostavam, compravam. [...] Meus irmãos tocavam no circo, trabalhavam no picadeiro e tocavam na banda. Meu irmão Oscar era o que mais tocava, tocava pistão, os outros tocava bateria, rodava no globo, meu irmão Valdir tocava também e era domador de ursos (Lúcia Cortez, comunicação pessoal, 08/04/2020, Circo Marambio, instalado em Guarulhos na ocasião).

Uma possível explicação à multiplicidade de funções e à capacidade de improvisação dos profissionais do circo brasileiro veio de Paulo:

Lá na Rússia tem o circo estatal, na China também, em Cuba e na Coreia do Norte também tem. Então, lá o sistema é diferente, o governo investe muito na formação do circense, que, além de aprender os números do circo, também aprende ballet, música, canto, interpretação teatral [...]. O que não acontece no Brasil. Aqui, é muito na raça, na paixão, o cara acorda cedo, vai fazer propaganda, vender espetáculo, fazer praça, montar circo, faz um monte de coisas e ainda arruma tempo para treinar e fazer o espetáculo. (Paulo Marambio, comunicação pessoal, 08/04/2020, Circo Marambio, instalado em Guarulhos na ocasião).

Outro tema recorrente nos comentários dos artistas circenses sobre a tela de Djanira foi a identificação da época do circo retratado e de práticas que hoje não são mais iguais. A título de exemplo, a pintura documenta o sistema de iluminação da época. É possível observar, em quatro dos mastros, no alto, estruturas que suportam duas lâmpadas cada, na cor amarela. Provavelmente, são lâmpadas incandescentes que iluminavam a plateia e o picadeiro ao mesmo tempo. Hoje, ao contrário, há um sistema de luz para os artistas e outro para a área do público. A comparação entre o passado e o presente apareceu em vários âmbitos e em muitos comentários:

36 Globo da Morte é uma esfera metálica onde motociclistas realizam manobras com a moto. São loopings e cortes verticais e horizontais utilizando a seu favor a força centrípeta.

Essa imagem aí, já é nossa época. Pensei que era uma escada de pé. Mas ela está segurando na lonja³⁷ (Cininha, comunicação pessoal, 20/01/2020, Circo Bremer, instalado em Guarulhos).

Estou vendo aqui o número da escada de pé, meu irmão fazia isso, eu também fazia, me deslocava e virava. Mas nunca mais, porque machuca a mão. Eu dava trinta salto em uma distância daqui naquele homem ali [aponta na imagem] (Seu Brandão, comunicação pessoal, 02/12/2019, Circo Salomé, instalado em Suzano).

Essa aqui parece escada marinheiro. A escada marinheiro não tem mais, essa escada é giratória, essa é giratória, a marinheiro eram duas. Era uma pessoa no meio segurando as escadas, aí subiam dois volantes³⁸ no caso, e subia, aí fazia truque na ponta, e subia, na ponta e subia, era escada marinheiro que chamava (Silvinha, comunicação pessoal, 07/12/2019, Circo Venegas, instalado em Casa Branca).

[...] era tim tim tim tim tim. Todo circo tinha banda. Às vezes tinha a música certa com o número. [...] Nós trabalhamos no circo que tinha duas bandas, todo circo grande tinha, uma que era o conjunto do circo e outra que só tocava rock, essas coisas, na hora do espetáculo parava o rock e começava só o mambo número cinco, oito, mambo espanha (Cininha, comunicação pessoal, 20/01/2020, Circo Bremer, instalado em Guarulhos).

Na pintura, nota-se em volta do picadeiro um grupo de pessoas sentadas em cadeiras cujos pés estão diretamente no chão. Essas cadeiras ficam separadas por uma grade verde, depois da qual há um corredor onde é possível ver a circulação de pessoas, tanto do público, quanto de vendedores. Depois do corredor vê-se a arquibancada. Pode-se inferir que o circo representado por Djanira praticava a cobrança de ingressos setorizando, com preços distintos para cadeiras e arquibancada, sendo as cadeiras mais caras e a arquibancada o setor popular.

Isso não era raro. O Circo de Piolin, localizado no Largo do Paissandu, atraía os intelectuais do Modernismo e a elite paulistana, mas também o público popular, as babás da elite, os empregados e trabalhadores mais pobres. O circo, como espaço cultural, sempre pretendeu ser para todos. Por outro lado, nos casos de setorização, nem todos têm a mesma visão

37 Lonja = Cinto de segurança usado pelos artistas durante os treinamentos ou execução de números mais arriscados.

38 Acrobatas que realizam evoluções e normalmente são sustentados ou segurados por outro acrobata chamado portô (escrito com acento circunflexo).

privilegiada do espetáculo, analogamente às assimetrias que imperam do lado de fora da lona. De todo modo, o fato de o público do circo ser composto em boa parte pelas camadas populares agradou a intelectuais como Menotti del Picchia (DANTAS, 1980, p. 140).

Atualmente, não é encontrada mais a arquibancada nos circos brasileiros, pelo menos os que circulam pelo Sudeste, com exceção do Circo Escola Cidade Seródio, em Guarulhos, inaugurado no final dos anos 1980. As normatizações do Estado interferiram na estrutura do circo. O tipo de arquibancada que se vê na pintura de Djanira não possuía corrimãos nem guarda-corpos, entre outros itens de segurança que o corpo de bombeiros exige, hoje, para emissão do Auto de Vistoria do Corpo de Bombeiros - AVCB.

Mesmo não existindo mais a arquibancada, tampouco a divisão entre setor popular e setor “vip”, os circos continuam praticando a cobrança de ingressos diferenciados. Entre os circos que visitamos, a exceção é o Circo Marambio, em que a plateia é única, e quem chega primeiro escolhe o lugar onde vai se sentar. Os demais setorizam entre localização central – melhor para ver o picadeiro de frente, porém mais cara – e lateral – com menos visibilidade, porém mais barata. Há ainda alguns circos que, além da divisão entre central e lateral, oferecem camarotes, a preços ainda mais altos.

Ramon Cortez, em sua análise da tela, apontou um outro elemento da estrutura no retrato feito por Djanira: “Os mastarés, nossa! Todos pertinhos. Isso não é uma foto? É uma pintura mesmo?” (Ramon Cortez, comunicação pessoal, 08/04/2020, Circo Marambio, instalado em Guarulhos). Convém explicar que mastaréu é o mastro intermediário de sustentação da lona, que tem como funções não deixar formar bolsas d’água na lona quando chove e mantê-la esticada durante as ventanias e temporais. Para um capataz de circo como Ramon Cortez, a proximidade dos mastarés significa um bom suporte para a lona. Ver aquele detalhe na pintura o faz verbalizar parte do conhecimento técnico de uma vida inteira, que não está escrito no papel, mas em seu corpo e em sua mente.

Algo que inexplicavelmente está ausente na tela de Djanira é o elemento cômico. “Tá faltando palhaço, cadê palhaço? Cadê o palhaço?” (Silvinha e Jairo, comunicação pessoal, 07/12/2019, Circo Venegas, instalado em Casa Branca). Por outro lado, os “barreiras” – ajudantes de palco, figurados na pintura com bonés – não foram deixados de fora pela pintora, como apontaram os mesmos Silvinha e Jairo. De uma maneira geral, escutamos principalmente exclamações de admiração em relação

ao grau de similaridade do circo de Djanira, levando os interlocutores a recuperarem vivências familiares:

Está completa essa imagem: os músicos, a orquestra, que tinha orquestra, meu pai até hoje tem as partituras, trabalhava só com orquestra. Bem feita! (Jairo, comunicação pessoal, 07/12/2019, Circo Venegas, instalado em Casa Branca).

Ai, que lindo! Meu avô montou assim uma vez, lá na 9 de Novembro, em São Paulo, na época ele fez um cirquinho redondo, era um brinquedo por dentro, era exatamente assim. [...] Tinha um lugar para ficar não sei, o sonoplasta, tinha o lugar da bandinha. [...]Daqui para trás, era um pavilhão, era um pavilhão de madeira, aqui abria a cortina e atrás era o palco e lá atrás tinha um pavilhão. Tinha camarins, tinha cenários, meu avô pintava, meu avô fez toda a estrutura dos cenários, meu avô era completo, meu avô Zurka Sbano, o pai do meu pai. Acoplado ao circo tinha o pavilhão, aqui era onde ficavam os atores, os artistas, aqui abria uma cortina, tinha uma cortina redonda e tinha uma cortina que abria puxando assim (faz gestos com a mão) de correr. [...] Nossa! Lembra muito. [...] Essa tá completa (Silvinha e Jairo, comunicação pessoal, 07/12/2019, Circo Venegas, instalado em Casa Branca).

A aprendizagem das artes circenses: conversando a partir de Lasar Sagall

O perfil de Lasar Segall (1889 – 1957) é muito diferente do de Djanira. Nascido em 1889, em Vilna, capital da atual Lituânia, Lasar Segall continuou seus estudos em Berlim. Foram dez anos de formação expressionista. Ao imigrar para o Brasil, fugindo do antissemitismo, em 1923, foi integrado por Mário de Andrade no círculo das artes e na elite intelectual paulista. Em 1932, Segall protagonizou a fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna - SPAM. Festas com grande produção e programação artística foram organizadas na sede da SPAM, em um palacete na República. A decoração para uma das festas propunha uma miniatura de cidade, com todas as suas instituições, oficiais e não oficiais, entre as quais havia um circo (PINHEIRO FILHO, 2004). Segall elaborou para a ocasião um painel em que se veem, num picadeiro, vários números e artistas simultaneamente.

Um dos objetivos da SPAM era colocar a arte em contato com o grande público. Para o baile de Carnaval de 1933, foram encomendados painéis que chegaram a levar três meses para ficarem prontos. Foi nesse

contexto que Segall pintou o enorme painel *O Circo e Os Saltimbancos*. Também as fantasias do baile tinham influência de Lasar Segall, lembrando o clima dos filmes expressionistas alemães e trazendo algo de grotesco (BECARRI, 1984). O tema do circo era apropriado para a decoração de um evento que se propunha a aproximar diversos públicos, das camadas populares à elite. Além disso, de alguma maneira, o circo é um espetáculo de alegria e extravasamento de emoções, que guarda similaridades com o Carnaval.

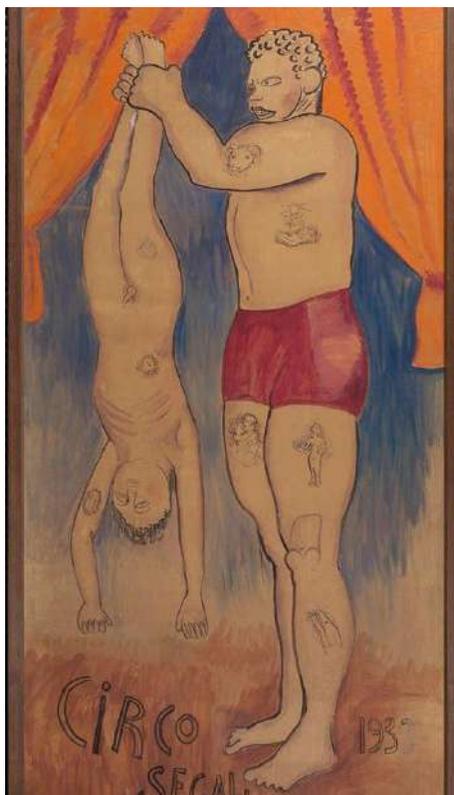


Figura 4. *Os Saltimbancos*, de Lasar Segall, 1933. Guache sobre papelão, 235,00 cm x 119,00 cm. Integrava o painel *O Circo*, do mesmo artista, que decorou o baile de carnaval da SPAM naquele ano. Arquivo do Museu Lasar Segall - Ibram/Ministério da Cultura. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MuseuLasarSegall/photos/pcb.607493589813183/607492976479911/?type=3&theater>>. Acesso em 30/01/2022.

Na imagem acima, o adulto, provavelmente o pai do aprendiz, na figura do treinador, possui o semblante sisudo; está, imagina-se, transmitindo ensinamentos. Já o menino parece ainda não estar pronto, pois não toca o solo com as próprias mãos, não equilibra o corpo com os próprios recursos. Se não for amparado pelo pai, vai cair. E assim é no circo real, o aprendizado muitas vezes leva tempo. Para um artista se tornar autônomo é necessária muita dedicação.

Marcas aparecem nos dois corpos, do pai e do filho. Quiçá por serem resultado do tempo, o adulto tem o dobro delas: no braço, vemos um leão, que talvez esteja relacionado às feras domadas no circo de antigamente. Na região das costelas, uma tatuagem mostra um dia de descanso na praia, tomando sol – um sonho, na rotina pesada da vida no circo. Na perna direita está registrado o casamento; na perna esquerda, no alto, vislumbra-se provavelmente uma mulher nua; no joelho esquerdo, há uma lápide, que arriscamos interpretar que alude ao desgaste sofrido por anos de atividade; abaixo, na mesma perna esquerda, uma cobra com a cabeça fina (ou um jacaré?) mostra os dentes. As tatuagens parecem indicativos da dor e da força que constituíram aquele homem ao longo dos anos, como se tivesse a linha do tempo cravada em sua pele. As marcas das experiências prosaicas em seu corpo afastam-no dos superpoderes às vezes atribuídos a artistas circenses e devolvem-lhe a condição de ser humano comum. No menino, a única tatuagem que podemos ver com nitidez, na perna, é a máscara símbolo do teatro, sugerindo que, já naquele momento, a arte fazia parte de seu corpo, integrava seu processo de crescimento. Vale a pena mencionar que, no circo, se costuma dizer que “é a arte entrando”, quando alguém em treinamento reclama de dor causada por fadiga muscular – também conhecida como “corvatura”.

Como mencionado, o guache de Segall capta um momento importante na formação do profissional do circo, que é a aprendizagem intergeracional, cotidiana e progressiva. Os circenses passam praticamente 24 horas de seu dia no convívio com suas famílias, desempenhando as diversas tarefas necessárias para o funcionamento do circo, desde o trabalho de manutenção de estruturas, até a concepção de espetáculos que requerem treinamento, a transmissão de ensinamentos de geração a geração, a confecção e o bordado do próprio figurino. O tema da aprendizagem e do treinamento árduo e gradual do corpo foi evocado por todos os interlocutores, no contato com essa obra de Segall. Vale destacar três depoimentos nesse sentido:

A gente passa diariamente por isso. Outro dia estava fazendo isso com a minha netinha, ali, segurando-a pelos pés pra começar a parada de mãos, esse aí é o jeito tradicional, vai! Força! Força! Vai! Colocando-a devagarinho e aí você vai até embaixo, aí você levanta ela pra ir pegando força muscular. (Gegê, comunicação pessoal, 30/03/2020, no Circo Marambio, instalado em Guarulhos).

Tá ensaiando, né? No fundo do circo, porque a cortina está aqui. Está no palco, né? Ensaioando, está no picadeiro (Artur, comunicação pessoal, 02/12/2019, Circo Salomé, instalado em Suzano).

[...] criança apanhava. Truque para crescer (risadas). Nossa, mas ele está todo cheio de hematomas, ele apanhava para aprender, porque antigamente se batia para aprender. No pai parece tatuagem [...] e o menino tem hematomas. [...] A criança não está muito feliz de estar nessa situação, mas antigamente o bicho era feio (Silvinha, comunicação pessoal, 07/12/2019, Circo Venegas, instalado em Santa Branca).

É verdade que existem outros caminhos para se entrar no *métier*, no caso de pessoas que não nasceram no fundo do circo, e se convertem tardiamente em “circenses tradicionais”, adotando, já adultas, práticas e valores da vida das famílias circenses. A mãe de um dos autores desse texto, por exemplo, nasceu e foi criada no fundo do circo, mas o pai só entrou aos trinta e cinco anos, ao se casar com ela. Muitos são os detalhes e as condutas que identificam os circenses “tradicionais” e que os distinguem de profissionais das artes do corpo que vivem na cidade e são formados em escolas. Para dar apenas um exemplo: os membros dos circos de lona que não possuem trailers modernos com reservatórios de água ainda tomam banho de caneco nas mudanças. Para isso, buscam uma casa ou um posto de gasolina próximos à nova “praça” que forneça baldes de água. Transportam a água até o circo, enchem os tambores maiores e, ao final do dia, tomam banho com um balde e uma caneca. A própria itinerância constante é uma marca do funcionamento dos circos de lona, que se deslocam em intervalos regulares, após terem esgotado o público de determinada região. O que a pesquisa nos sugere é que o circo não é apenas uma técnica ou linguagem artística, mas um modo de vida.

Considerações finais

As representações do circo pintadas por artistas como Djanira e Lasar Segall têm conexão com o interesse dos modernos pelos aspectos populares e supostamente “primitivos” e livres, que permitiriam renovar

ou contestar a ordem urbana, industrial e o cânone acadêmico que os rodeavam. Em contrapartida, as pinturas são também registros de lembranças de infância dos artistas, de momentos em família, de dias de diversão ou espanto.

Ainda que não fosse intenção nem de Djanira, nem de Segall registrar minuciosamente os números, a estrutura, a estética e a diversidade humana do circo, suas obras legaram, décadas depois, documentos visuais que foram capazes de despertar emoções, reflexões, comparações e nostalgia nos interlocutores de nossa pesquisa. As memórias dos artistas modernistas e dos artistas circenses se encontraram mediadas por imagens. “Todas as imagens são bonitas, todas são, cada qual com seus traços. **A gente vai vendo coisas que a gente conhece**”. (Helouise, comunicação pessoal, 20/01/2020, Circo Bremer, instalado em Guarulhos, grifo nosso). “**Eu tenho umas imagens dessa aqui lá naquele livro antigo** de circo, muito antigo, um livro que guardei do meu pai” (Jairo, comunicação pessoal, 07/12/2019, Circo Venegas instalado em Casa Branca).

Alguns autores diferenciam história e memória, entendendo que história é aquilo que já não está mais vivo, por isso precisa ser depositado sobre um documento, livro ou filme; já a memória é aquilo que ainda está vivo nas pessoas que experimentaram algo ou nas que ouviram falar daquilo. Nessa interpretação, a memória ainda não é história, a memória é a lembrança viva, recente, palpável, transmitida de uma geração para outra ou dentro de uma comunidade (GOLDSTEIN, 2019). Apesar de a discussão sobre história e memória ser complexa e não consensual, essa ideia da memória como algo vivo nos corpos e mentes ajudou a ancorar nossa reflexão.

Ao mostrarmos as obras produzidas pelos modernistas para os circenses, ocorreu um verdadeiro cruzamento de imaginários. Numa segunda camada, memórias individuais e memórias coletivas se sobrepuseram, numa teia de relações e gerações. Ver as figuras lhes trouxe à tona lembranças, comparações e reflexões, suscitou um grande interesse entre os artistas circenses pelo que seus pais e avós contavam e faziam. Aflorou o desejo de testemunharem sobre suas práticas cotidianas, e de lamentarem por algumas coisas que se perderam. Concluímos, por fim, que nossa experimentação metodológica resultante da combinação de métodos e temas da história da arte e da antropologia se revelou frutífera.

Referências bibliográficas

BECCARI, V. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DANTAS, Arruda. *Piolin*. São Paulo: Editora Pannartz, 1980.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Povos Indígenas, Arte e Memória: notas a partir da exposição “Uma Shubu Hiwea”. In: COUTO, Bruno; FARIAS, Edson; FERNANDES, Dmitri (Orgs.). *Arte/cultura nas ciências sociais*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019, pp. 131-147.

MOURA, Rodrigo. PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; MOURA, Rodrigo (orgs.). *Djanira: a memória do seu povo* [catálogo] São Paulo: MASP, 2019.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antônio. Lasar Segall e as festas da SPAM. *Tempo soc.*, São Paulo, v. 16, n. 1, pp. 209-230, Jun. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 25 Nov. 2019.

RUIZ, Roberto. *Hoje Tem Espetáculo? As Origens do Circo no Brasil*. Coleção Memória. São Paulo: INACEN, 1987.

SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. 2009. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-14092009-180741/en.php>. Acesso em: 2020-08-27.

_____. *Piolin o Corpo e a Alma do Circo*. São Paulo: Editora ECA/USP, 2015.

Do itã à alegoria: As “Águas de Oxalá” em procissão de gente bamba

Leandro de Santana Silva³⁹

Resumo:

O presente artigo analisa a representação do *itã Oxalufã é lavado em água fresca e limpa ao sair da prisão* no carro abre-alas do desfile *Afoxé de Oxalá – No Cortejo de Babá, Um Canto de Luz em Tempo de Trevas* da Escola de Samba Águia de Ouro, desenvolvido por Sidney França para o carnaval de 2022. As escolas de samba se configuram como manifestações artístico-culturais intimamente atreladas ao universo religioso afrodiaspórico, tanto em suas estruturas ritualísticas como, também, em seus discursos, principalmente nos ditos “enredos-afros”. Em muito as representações de Orixás – deidades iorubás – se presentificam com certa recorrência nos desfiles das escolas de samba, sendo o Orixá Oxalá um dos mais representados nos últimos anos. O carro abre-alas da Águia de Ouro do desfile *Afoxé de Oxalá – No Cortejo de Babá, Um Canto de Luz em Tempo de Trevas* inicia o enredo retratando tal *itã* (conto oral iorubá) através de elementos visuais que possibilitam tanto uma narrativa visual como, também, um olhar reflexivo acerca de como o carnaval das escolas de samba é perpassado pelo universo religiosos afrodiaspórico.

Palavras-Chave: Oxalá; itã; Escola de Samba; Arte Afrodiaspórica; Religiosidade Afrodiaspórica.

Abstract:

This article analyzes the representation of the *itã Oxalufã é lavado em água fresca e limpa ao sair da prisão* in the allegory of the parade *Afoxé de Oxalá – No Cortejo de Babá, Um Canto de Luz em Tempo de Trevas* of the *Escola de Samba Águia de Ouro*, developed by Sidney França for the 2022 carnival. The *escolas de samba* are configured as artistic-cultural manifestations closely linked to the Afro-diasporic religious universe, both in their ritualistic structures and also in their discourses. The representations of Orixás – Yoruba deities – are present with certain recurrence in the parades of the *escolas de samba*, with the Orixá Oxalá being one of the most represented in recent years. The first allegory from the parade *Afoxé de Oxalá – No Cortejo de Babá, Um Canto de Luz em Tempo de Trevas* begins the plot by portraying the *itã* (Yoruba oral tale) through visual elements that enable both a visual narrative and a , also, a reflective look at how the carnival of the *escolas de samba* is permeated by the Afro-diasporic religious universe.

Key Words: Oxalá, itã, Escola de Samba; Afrodiasporic Art; Afrodiasporic religiosity.

39 Mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo.

Introdução

Desde meados da década de 1930 desfilam, na cidade de São Paulo, as primeiras ditas escolas de samba, juntamente com blocos e cordões carnavalescos – presentes, estes, desde meados da década de 1910. A partir de 1968, por conta de mútuos interesses entre a prefeitura da capital e os sambistas (que almejavam sair de um cenário de incertezas e instabilidades), o carnaval é oficialmente regulamentado no município. A partir da regulamentação, as escolas de samba passam a se guiar por uma estrutura base de desenvolvimento de desfiles, que tem nos enredos (tema/ assunto), o pontapé inicial de toda criação: sambas-enredos, fantasias, alegorias etc.

No universo das escolas de samba, as representações de entidades/deidades associadas à religiosidade afrodiáspórica se fazem notórias, tendo em consideração o próprio caráter histórico do samba, que emerge em um contexto sociocultural afrodiáspórico: “A própria prática do samba funcionava como referência estética para a criação artística, para o suprimento das necessidades emocionais e para a afirmação dos valores dos negros escravizados” (DOZENA, 2012: 39).

Delimitar as origens do samba paulistano é uma missão árdua e incerta, tendo em vista que as influências negras na configuração das culturas paulistanas ocorreram em variados momentos da história. Acrescenta-se a isso o fato de que os órgãos de imprensa do município de São Paulo, até meados da década de 1930, ignoravam o registro das atividades culturais associadas à população negra, destinando-se de maneira desproporcional às manifestações carnavalescas das elites paulistanas (SILVA, Z., 2012). Apesar disso, pode-se salientar que, tal como afirma Dozena (2012: 29), “O samba ouvido e entoado na capital paulista tem origem nos batuques das senzalas e dos terreiros, onde, desde o período colonial brasileiro, os tambores são percutidos em rituais religiosos, católicos ou não”.

Nesse sentido, podemos compreender as escolas de samba como manifestações artístico-culturais afrodiáspóricas, dado os contextos históricos, sociais e culturais que as envolvem.

Arte, religiosidade e Carnaval

Apesar de complexa a discussão a respeito dos limites que envolvem o termo “afrodiáspóricas” – tendo em vista as questões históricas, sociais e

políticas que o atravessam – salienta-se a forte relevância da religiosidade nessa produção artística nacional. De acordo com Silva (2008: 97):

[...] as religiões afro-brasileiras e as artes a elas associadas se desenvolveram como espaço de mediação, de confluências e interpenetrações de ritos, liturgias e visões de mundo no qual o religioso e o artístico se fundem e se desdobram em múltiplas faces.

As relações entre Arte e religiosidade afrodiáspórica foram inseridas, no que diz respeito à historiografia da Arte no Brasil, no que se convencionou chamar de “Arte Afro-brasileira”, termo este que evoca uma série de discussões arcabouçadas pelas dimensões históricas, sociais, culturais e políticas, relacionadas à população africana escravizada no Brasil e suas reverberações na atualidade. A dificuldade em se definir um termo que contemple a diversa e multifacetada produção artística que dialogue com tais características identitárias se reflete, inclusive, na própria diversidade de vocabulário que os autores utilizam para se referirem a tal contexto artístico.

A respeito das discussões que permeiam o que seria a arte afrodiáspórica no Brasil, alguns autores, ao deslindarem acerca da “arte afro-brasileira”, ressaltam sobre a multiplicidade de critérios utilizados para a compreensão de determinados artistas e/ou obras sob tal perspectiva.

Não é evidente definir o que é arte afro-brasileira. Diferentes modos de concebê-las vêm sendo acionados ao longo do tempo. Artistas, curadores, críticos e diletantes têm recorrido a distintos critérios de classificação: com base no fenótipo do produtor; pautada na origem do personagem; pelo viés da reprodução de cânones predominantemente africanos; ou, ainda, pelo conteúdo latente dos produtos, em geral ligado a temas de negritude e africanidade, independentemente dos modelos formais empregados ou da cor da pele de seus executores. Ou, ainda, em função de diferentes arranjos e combinações desses vários argumentos. A dificuldade aumenta quando outros termos aparentados, como artista afro-brasileiro ou artista negro, a ela se somam, gerando novas classificações e sutilezas de linguagem. (MENEZES NETO, 2018: 14)

Apesar disso, a religiosidade afrodiáspórica apresenta certo protagonismo no que diz respeito a tais produções artísticas, seja em reproduções e representações que versem explicitamente sobre o sagrado, como também, através de uma espiritualidade que se faz presente mesmo que de forma indireta.

A arte afrodiaspórica, no Brasil, é complexa e dinâmica, não estando limitada apenas à produção artística que verse exclusivamente acerca de aspectos religiosos de matriz africana no Brasil, manifestando-se de maneira ampla e diversa, dadas as subjetividades dos artistas. É digno de nota, porém, salientar que a religiosidade afrodiaspórica exerce notória influência na produção artística brasileira, conforme explicitado por Conduru:

[...] é possível observar apropriações directas ou indirectas de imagens pertencentes a religiões afro-brasileiras como consequência de investigações, conduzidas diretamente em terreiros (espaços de culto) e disseminadas na paisagem ou na história da Arte do Brasil (CONDURU, 2010: s/p).

No que tange às escolas de samba, suas relações com as religiões afrodiaspóricas podem ser interpretadas não só no que diz respeito às origens das escolas, tendo em vista a própria história dos batuques paulistanos, como também no que diz respeito as estruturas das festividades do “povo-de-santo” com os ritos cotidianos das escolas de samba, conforme explicitado por Amaral:

Nesse universo de relações, o povo-de-santo estabelece, fora do terreiro, laços com outros grupos que compartilham, de alguma forma, seu ethos, muitas vezes exatamente pelo fato de abrigarem, em seu interior, muitos adeptos do candomblé e da umbanda. Essa relação dialética implica uma espécie de “espelhamento” do universo de um grupo no outro. É o caso das escolas de samba [...]. A música dos tambores, a alegria, o dispêndio, o ludismo e a sensualidade são elementos constitutivos também do grupo dos sambistas e dos afoxés, assim como as intrigas, o falatório, as mudanças de escola. Os mesmos elementos festivos que encontramos no candomblé (AMARAL, 2000: 151).

Em relação ao contexto específico do carnaval paulistano, salienta-se que a oficialização das escolas de samba de São Paulo, no final da década de 1960, se deu em um período em que se estruturava na cidade também o candomblé, com um notório fluxo de trocas com os candomblés da Bahia e do Rio de Janeiro, e com os terreiros de umbanda já estabelecidos na cidade (ALEXANDRE, 2017).

Além das escolas de samba carregarem em sua essência elementos que dialogam com a lógica dos terreiros de candomblé, elas também se configuram como manifestações artístico-culturais fortemente atreladas à religiosidade afrodiaspórica. Tal compreensão se dá levando em consideração que seus desfiles refletem as dinâmicas sociais, culturais e

artísticas que envolvem a constituição de uma escola de samba, como, também, apresentam em seus carnavais toda uma ancestralidade plural, presente no canto, na dança, em seus enredos, fantasia, alegorias etc., sobretudo em seus enredos que abordam explicitamente histórias afrodiáspóricas.

Dentre os enredos desenvolvidos pelas escolas de samba, existe uma categoria que se faz corriqueira nos desfiles de carnaval, os popularmente referenciados “enredos afro”: convencionou-se chamar de “enredos afro” todo enredo que aborde explicitamente acerca das culturas afrodiáspóricas (ou africanas), podendo desenvolver em suas narrativas homenagens a personalidades, religiões, ou práticas culturais de determinados povos ou regiões cuja herança afrodiáspórica se presentifique.

Apesar de não estarem presentes, exclusivamente, em “enredos afro”, as representações de Orixás em diversos enredos ao longo dos anos salientam como as culturas e heranças afrodiáspóricas estão enraizadas no carnaval e nas narrativas dos desfiles das escolas de samba.

Os Orixás, o Orixá

Os Orixás são, de acordo com a cultura Iorubá, deidades que receberam de Olodumare/Olorum (deidade suprema) a missão de criar e governar o mundo, responsáveis por determinados aspectos da natureza e de determinadas dimensões da vida em sociedade.

Através da instituição do culto aos antepassados, os antigos iorubás estabeleceram as bases míticas de sua própria origem como povo, deificando seus mais antigos heróis, fundadores de cidades e impérios, aos quais se atribuiu a criação não somente do povo iorubá como de toda a humanidade. Dá-se assim a gênese do orixá Odudua, rei e guerreiro, considerado o criador da Terra, e de Obatalá, também chamado Orinjalá e Oxalá, o criador da humanidade, além de muitos outros deuses que com eles fazem parte do panteão da criação, como Ajalá e Oxaguiã (PRANDI, 2005: 4).

No Brasil, os cultos aos Orixás se consolidaram a partir da chegada dos negros vindos de África ao longo dos três séculos de diáspora africana, impulsionados pela escravidão. Estima-se que a maioria dos negros escravizados que vieram para o Brasil tenha sido de origem banto. Cabe ressaltar, entretanto, que os sudaneses (sobretudo os iorubás, ou nagôs),

predominaram no Brasil em um período (século XIX) em que as condições sociais de perseguição às culturas negras eram menores, se comparadas às do período colonial, cuja maioria dos povos eram de origem banto.

Os sudaneses foram os grupos que predominaram no século XIX, época em que as condições urbanas, históricas e sociais de perseguição aos cultos diminuíram em relação ao período colonial, no qual os bantos foram majoritários. Devido a essas e outras condições, a estrutura religiosa dos povos de língua iorubá forneceu ao candomblé sua infraestrutura de organização influenciada pelas contribuições dos demais grupos étnicos. Desse processo resultaram os dois modelos de culto mais praticados: o rito jeje-nagô e o angola (SILVA, V., 2005: 65).

O rito jeje-nagô possui herança sudanesa e abarca as nações nagôs (como as quetu e ijexa) onde prevalecem os cultos aos Orixás, e as jejes (como as *jeje-fon* e *jeje-marrin*), em que prevalecem os cultos aos Voduns, enquanto o rito angola, por sua vez, possui herança banto, no qual cultuam-se os Inquices, além de Orixás, voduns, *vunges* e caboclos.

Originalmente, os cultos aos Orixás, em África, possuíam um caráter familiar, exclusivo de uma linhagem, clã ou grupo de sacerdotes (SILVA, V., 2005) e, portanto, os templos africanos se restringiam ao culto de uma divindade (ou, em alguns casos, poucas divindades), no qual os deuses iorubás eram cultuados sobretudo em suas cidades de origem. Dados os contextos escravagistas que se segmentou famílias e etnias, bem como misturou indivíduos de diferentes regiões africanas (com diferentes culturas e hábitos religiosos), tal estrutura não pode ser reproduzida no Brasil.

A perseguição aos cultos africanos também foi um fator preponderante para que não ocorresse uma disseminação suficiente a ponto de permitir que houvesse cultos de dedicação exclusiva a um único Orixá. Dessa forma, os terreiros agruparam o culto de diferentes entidades, bem como de diferentes etnias. Conforme afirma Prandi:

Com a vinda para as Américas, ao processo de antropomorfização e mudança ou diversificação do patronato adicionou-se a unificação do panteão, passando orixás de diferentes localidades a ser cultuados juntos nos mesmos locais de culto, no caso do Brasil, os terreiros de candomblé, ocorrendo mais forte especialização na divisão do trabalho dos deuses guardiões (2005: 5).

A adoração aos Orixás, assim, não se deu apenas por seus descendentes, mas também por todos que necessitavam de sua ajuda.

Os Orixás, assim, seriam os responsáveis por determinados assuntos da vida humana e a religião se daria em torno de seu culto, no qual eles conservariam seus mitos de antepassados não mais como deuses de clãs, mas sim como forças da natureza, essenciais para a manutenção da vida. (BASTIDE, 1961: 195).

O culto aos Orixás não ocorre apenas no candomblé, existindo, atualmente, outras religiões afrodiáspóricas que cultuam os Orixás, cada qual com suas estruturas e diretrizes, muitas vezes, dialogando entre si, compartilhando heranças e saberes. A exemplo disso, temos a Umbanda, cuja origem se dá através das influências europeias, africanas e indígenas. Cabe ressaltar, entretanto, que as relações entre os cultos africanos, católicos e indígenas se deram no Brasil desde o período colonial, auxiliando nas configurações das diferentes religiões afrodiáspóricas no Brasil.

Na constituição do panteão das religiões afrobrasileiras, o sincretismo desempenhou um papel fundamental. Historicamente, a associação entre os deuses das várias etnias dos negros já ocorria antes de eles serem trazidos para o Brasil. Entre os vários fatores que contribuíram para essa associação estão as semelhanças existentes entre o conceito de orixá dos iorubás, de vodum dos jejes e de inique dos bantos (SILVA, V., 2005: 69).

O Panteão dos Orixás é vasto e composto por uma complexa trama de deidades, variando de acordo com as Casas (comunidade/terreiros) nas quais são cultuados. Podemos considerar, entretanto, a presença marcante das seguintes deidades: Exu, Ogum, Oxóssi, Obaluayê, Ossaim, Oxumarê, Xangô, Oxum, Logun-Edé, Oyá, Obá, Euá, Nanã, Iemanjá e Oxalá. A análise dos domínios dos Orixás, no candomblé, passa por um sistema classificatório no qual cada Orixá está associado a determinadas cores, metais, animais, plantas, fenômenos meteorológicos, bem como a determinados acontecimentos; estando também associados ao Espaço (mar, rio, floresta...) e ao Tempo (tendo em vista que cada dia da semana é destinado a um Orixá específico).

Dentro de tal contexto, Oxalá é considerado o Orixá maior, título esse que lhe confere um outro nome: Orinxalá. Também conhecido como Obatalá, é o Orixá da criação e de acordo com determinados cultos afrodiáspóricos, no Brasil, assume duas qualidades: Oxaguiã, jovem guerreiro, e Oxalufã, ancião (VERGER, 1999). Dentro do universo religioso afrodiáspórico, “qualidades” são, em outras palavras, facetas de um mesmo Orixá, representando determinados aspectos e/ou momentos

distintos de sua vida (PRANDI; VALLADO, 2010: 12). Em determinados cultos no Brasil, Oxalá é compreendido, principalmente, através dessas duas já citadas qualidades, porém, faz-se necessário ressaltar que, em África, ambos são Orixás distintos, com histórias e características próprias.

Oxalá é um Orixá *funfun* (associado à criação, veste-se de branco) primordial, o primeiro Orixá criado por Olorum, sendo considerado, assim, o Orixá da Criação. Tal alcunha associa-se tanto ao fato de Obatalá ter sido o primeiro Orixá, o mais antigo, mas também por ter sido o responsável pela criação do ser-humano. Oxalá está associado, portanto, à criação e tem como símbolos significativos: a pomba branca, o *igbin* (caramujo) e o opaxorô (cajado). Está relacionado ao ar, elemento primordial da criação, à pureza, à paz e é o último a ser reverenciado nos cerimoniais religiosos (xirês):

Seus seguidores vestem-se de branco às sextas-feiras. É sempre o último a ser louvado durante as cerimônias religiosas afro-brasileiras; é reverenciado pelos demais orixás. Como criador, ele modelou os primeiros seres humanos. Quando se revela no transe, apresenta-se de duas formas: o velho Oxalufã, cansado e encurvado, movendo-se vagarosamente, quase incapaz de dançar; o jovem Oxaguiã, dançando rápido como o guerreiro. Por ter inventado o pilão para preparar o inhame como seu prato favorito, Oxaguiã é considerado o criador da cultura material. Ao invés de sacrifício de sangue de animais quentes, Oxalá prefere o sangue frio dos caracóis (PRANDI, 1995: 14).

As histórias que remontam a vida e os domínios dos Orixás são, dentro da tradição iorubá, transmitidas oralmente através dos ditos *itãs* – contos orais – que, perpetuados até a contemporaneidade, nos permitem uma compreensão acerca dos ensinamentos que permeiam a religiosidade acerca de cada entidade.

Os mitos dos orixás originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs. Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Na sociedade tradicional dos iorubás [...] é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida. Como os iorubás não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente. Na diáspora africana, os mitos iorubás reproduziram-se na América, especialmente cultivados

pelos seguidores das religiões dos orixás no Brasil e em Cuba. (PRANDI, 2007: 24-25)

Os *itãs* nos possibilitam além de uma compreensão acerca dos aspectos dos Orixás, mas também os desafios e seus ensinamentos, tendo em consideração que dentro da filosofia iorubá há uma compreensão circular de conhecimento e, nesse sentido, os *itãs* atuam também como instrumentos de aprendizado.

A respeito de Oxalá, variados *itãs* se fazem relevantes para compreendermos alguns de seus aspectos e passagens de sua vida, dentre os quais, pode-se destacar, referenciado na obra *Mitologia dos Orixás* de Prandi (2007): *Oxalufã é lavado em água fresca e limpa ao sair da prisão*, que relata sobre quando Oxalá foi preso injustamente ao ser confundido com um ladrão ao visitar Xangô em seu reino. Sua libertação, após anos de cárcere, se deu seguida por sua limpeza, orquestrada por Xangô, com água pura e envolto em tecidos brancos, nos ensinando, assim, sobre um dos mais célebres rituais associados a Oxalá, no Brasil, rememorado anualmente até os dias de hoje: “Águas de Oxalá”.

Este episódio da vida de Oxalufã é comemorado, a cada ano, em todos os terreiros de candomblé da Bahia, no dia das “Águas de Oxalá” quando todo mundo veste-se de branco e vai buscar água em silêncio, para lavar os axés, objetos sagrados de Oxalá. Também, com a mesma intenção, todos os anos, numa quinta-feira, uma multidão lava o chão da basílica dedicada ao Senhor do Bonfim que, para os descendentes de africanos dos outros tempos e seus descendentes de hoje, é Oxalufã. (VERGER, 1997: n.p.)

Ao longo da história do carnaval paulistano, inúmeros foram os desfiles de escolas de samba que contaram com homenagens diretas e/ou indiretas aos Orixás. Desde a inauguração do sambódromo do Anhembi, em 1991, Oxalá fora representado inúmeras vezes, tanto em fantasias, em alegorias, como também mencionado em seus respectivos sambas-enredos, se configurando, assim, como um dos Orixás mais representados nas escolas de samba de São Paulo.

Do ritual ao desfile de carnaval

Para o carnaval de 2022, a Escola de Samba Águia de Ouro, apresentou no Sambódromo do Anhembi o que seria o primeiro enredo a homenagear objetivamente o Orixá Oxalá no grupo especial do carnaval paulistano: *Afoxé de Oxalá – No Cortejo de Babá, Um Canto de Luz em Tempo de Trevas*, desenvolvido pelo carnavalesco Sidney França.

Dentre os dezenove enredos, compreendidos no período entre 2003 e 2022, nos quais Sidney França esteve envolvido, é notória a presença de temas que envolvem aspectos históricos e culturais do Brasil, bem com elementos culturais e religiosos de matriz afrodiáspórica, sobretudo iorubá, sendo notável a presença de representações de Orixás em diversos momentos de sua trajetória profissional.

Eu não consigo, de verdade, por mais que eu me esforce, eu não consigo dissociar escola de samba dos terrenos de candomblé[...] quando alguém me falou “olha tem uma bateria tocando” para mim são ogãs, são alabes, sabe, então a minha construção de escola de samba é muito plantada na essência de terreiros de candomblé, eu não consigo olhar diferente, [...] eu acho que a escola de samba se modernizou, se profissionalizou [...] mas a essência, ela é muito ancestral, o fundamento, o sentido (Informação verbal)⁴⁰.

No que tange sua religiosidade, apesar de não ser iniciado em nenhuma religião afrodiáspórica, Sidney França admite que o candomblé é, hoje, a religião que mais lhe contempla. Sua relação com a religiosidade afrodiáspórica se deu desde a infância, no seu contato com o seu padrinho Valdir, atualmente babalorixá e membro da Velha Guarda da Mocidade Alegre.

Em seu segundo carnaval consecutivo como carnavalesco do Grêmio Recreativo Escola de Samba Águia de Ouro, Sidney França optou por desenvolver o primeiro enredo da história desta escola de samba centrado na temática afrodiáspórica como protagonista de fato. Campeã do carnaval 2020, tal enredo fora escolhido para defender seu título, após um ano de reclusão social por conta da pandemia de SarsCovid-19.

Para homenagear Oxalá, o desfile da Águia de Ouro para o carnaval de 2022 foi desenvolvido segmentado em quatro setores, cada qual narrando determinados aspectos de tal Orixá, bem como os elementos e simbologia a ele atrelados. O setor que inicia o desfile de uma escola de samba costuma ser, também, o momento em que se inicia a narrativa proposta pelo enredo que, no caso do desfile em questão, representou um ritual de evocação de Oxalá para que, simbolicamente, o Orixá viesse do *Orum* (local mítico, morada dos Orixás) para o *Ayé* (terra), momento este representado por sua Comissão de Frente.

40 Informação fornecida por Sidney França em entrevista concedida a este pesquisador no dia 15 de dezembro de 2021..

Dentro de tal contexto ritualístico, de evocação e devoção, o carro abre-alas apresentou a representação do *itã Oxalufã é lavado em água fresca e limpa ao sair da prisão*.



Figura 1: Carro Abre-Alas, Águia de Ouro, 2022. Fonte: O autor.

O abre-alas apresentou em sua parte frontal, sete iaôs (indivíduos recém iniciados no candomblé) cuja corporeidade escultórica aludia ao gesto de reverência. Ao centro do primeiro chassi do carro alegórico, o *opon-Ifá* (tábua circular, representativa do culto de Ifá, deidade associada ao destino) ostentando o nome da própria escola de samba, presentificado com certo peso simbólico, tendo em vista sua disposição dentro de um elemento de extrema importância na cosmogonia iorubá: o *opon-Ifá*, em que ocorrem os jogos de adivinhação. Sobrevoando a primeira parte do abre-alas, a águia, símbolo da escola de samba em questão, ostentou, por sua vez, o branco de Oxalá, estabelecendo, assim, um elo entre o universo simbólico do enredo e o universo real, institucional da escola de samba.

Enquanto a primeira parte do carro abre-alas, introduz a narrativa do enredo enquanto criação carnavalesca, com os elementos representativos da Águia de Ouro e os iaôs como personagens responsáveis pela vinda de Oxalá para a terra, a segunda parte, por sua vez, contou explicitamente o *itã* iorubá que narra a viagem de Oxalá ao reino de Oyó para visitar Xangô.



Figura 2: Carro Abre-Alas, Águia de Ouro, 2022. Fonte: O autor.

Tal *itã* relata que Oxalá, ao consultar o babalaô sobre a visita que desejara fazer até o Reino de Oyó foi aconselhado a não seguir com tal viagem. Oxalá, em sua teimosia, insistiu em fazer tal viagem e foi então alertado pelo babalaô para levar consigo três panos brancos, três limos-da-costa e três sabões-da-costa e indicou-lhe que atendesse com calma a todos os pedidos que lhe fizessem durante sua trajetória. Ao longo da jornada, Oxalá encontrou com Exu em três ocasiões e, nas três, Exu solicitou ajuda a Oxalá para carregar os fardos de dendê, cola e carvão, derrubando parte da carga sobre as vestes de Oxalá.

Um dia Oxalufã que vivia com seu filho Oxaguiã,/ velho e curvado por sua idade avançada,/ resolveu viajar a Oyó em visita a Xangô, seu outro filho./ Foi consultar um babalaô para saber acerca do passeio./ O advinho recomendou-lhe não seguir viagem,/ pois a jornada seria desastrosa e poderia acabar muito mal./ Mesmo assim, Oxalufã, por teimosia,/ resolveu não renunciar à sua intenção./ O advinho aconselhou-o então a levar consigo três panos brancos, limo-da-costa e sabão-da-costa./ E disse a Oxalá ser imperativo tudo aceitar com calma/ e fazer tudo o que lhe pedissem ao longo da estrada./ Com tal postura talvez pudesse não perder a vida no caminho./ Em sua caminhada, Oxalufã encontrou Exu três vezes./ Três vezes Exu solicitou

ajuda ao velho rei/ para carregar seu fardo pesadíssimo de dendê, cola e carvão,/ o qual Exu acabou, nas três vezes, derrubando em cima de Oxalufã./ Três vezes Exu fez Oxalufã sujar-se/ de azeite-de-dendê,/ de carvão,/ e outras substancias enodoantes./ Três vezes Oxalufã ajudou Exu./ Três vezes suportou calado as armadilhas de Exu./ Três vezes foi Oxalufã ao rio mais próximo lavar-se e trocar as vestes (PRANDI, 2007: 519-522).

Ao chegar em Oyó, Oxalá encontrou perdido o cavalo que ele havia dado a Xangô e, ao tentar amansar o animal, fora avistado pelos soldados do rei que acreditaram ser um ladrão. Oxalá foi maltratado e posto em cárcere por sete anos e, ao longo dos sete anos de sua prisão, o Reino de Oyó sofreu com inúmeras adversidades. Preocupado, Xangô consulta um babalaô e descobre que tais percalços estavam acontecendo por conta de uma injusta prisão que ocorrera em seu reino. Xangô lançou-se de imediato para resolver tal situação e lá encontrou Oxalá aprisionado.

Finalmente chegou Oxalá à cidade de Oyó./ Na entrada viu um cavalo perdido, que ele reconheceu/ o cavalo que havia presenteado a Xangô./ Tentou amansar o animal para amarrá-lo e devolvê-lo ao amigo./ Mas nesse momento chegaram alguns soldados do rei/ à procura do animal perdido./ Viram Oxalufã com o cavalo e pensaram/ tratar-se do ladrão do animal./ Maltrataram e prenderam Oxalufã./ Sempre calado, o orixá deixou-se levar prisioneiro./ Magoado e desgostoso foi arrastado ao cárcere sem comisseração./ O tempo passou e Oxalufã continuava preso e sem direito de defesa./ Humildado, decidiu que aquele povo presunçoso e injusto/ merecia uma lição./ E o velho orixá usou de seus poderes e vingou-se de Oyó./ Assim, Oyó viveu por longos sete anos a mais profunda seca./ As mulheres e os campos tornaram-se estéreis/ e muitas doenças incuráveis assolaram o reino./ O rei Xangô, em desespero, consultou o babalaô da corte/ e soube que um velho sofria injustamente como prisioneiro,/ pagando por um crime que não cometera./ Disse-lhe também que o velho nunca havia reclamado,/ mas que sua vingança tinha sido a mais terrível./ Xangô correu imediatamente para a prisão. / Para seu espanto, o velho aprisionado era Oxalufã (PRANDI, 2007: 519-522).

Xangô, então, ordenou que lhe trouxessem água do rio e limo-da-costa para lavarem o corpo de Oxalá e que lhe cobrissem com os mais brancos tecidos. Xangô determinou o silêncio de todos, em forma de pedido de perdão a Oxalá e, em respeito, também se vestiu de branco.

Xangô ordenou que trouxessem água do rio para lavar o rei,
/ água limpa e fresca das fontes para banhar o velho orixá. /
Que lavassem seu corpo e o untassem com limo-da-costa. /
Que providenciassem os panos mais alvos para envolvê-lo.
/ O rei de Oyó mandou seus súditos vestirem-se de branco
também / E determinou que todos permanecessem em
silêncio. / Pois era preciso, respeitosamente, pedir perdão
a Oxalufã. / Xangô vestiu-se também de branco / e nas suas
costas carregou o velho rei. / E o levou para as festas em
sua homenagem / e todo o povo saudava Oxalá / e todo
o povo saudava Airá, o Xangô Branco. / Depois Oxalufã
voltou para casa / e Oxaguiã ofereceu um grande banquete
/ em celebração pelo retorno do pai. / Terminadas as
homenagens, Oxalá partiu de volta para casa. / Caminhava
lentamente, apoiando-se no opaxorô, / comprido báculo de
lenho que o ajuda a se locomover. / Seus acompanhantes
antes cobriam-no com o branco alá, / alvo pálio que protege
o velho orixá da luz e do calor do sol. / Quando Oxalufã
chegou em casa, / Oxaguiã realizou muitos festejos / para
celebrar o retorno do velho pai (PRANDI, 2007: 519-522).

Tal *itã* nos desvela o surgimento do ritual “Águas de Oxalá” que rememora anualmente esse momento. O abre-alas em questão representa este *itã* através de elementos visuais que narram o referido conto de maneira livre e carnalizada, a saber: Exu, por meio dos tridentes que ladeiam o carro abre-alas; Xangô, através dos machados brancos e dourados que circundam a traseira do primeiro chassi; Oxalá, representado com aspecto imponente na parte frontal do segundo chassi e os cavalos de Xangô, como troncos de árvores que surgem das raízes do baobá.



Figura 3: Carro Abre-Alas, Águia de Ouro, 2022. Fonte: O autor.

Em relação ao segundo chassi do carro abre-alas, podemos fragmentá-lo em dois segmentos visuais, sendo eles: a parte baixa (primeiro piso) e a parte alta (pisos superiores) da alegoria.

A parte baixa, majoritariamente ornada em tons terrosos, nos possibilita uma leitura do *ayê* (terra), tanto pelas escolhas cromáticas como, também, por conta dos materiais utilizados, tais como a palha e os galhos secos. A presença das raízes que surgem com o baobá ao fundo e abrolham em troncos zoomórficos de cavalos, nos evidencia essa relação direta com o plano terreno. Os antílopes e as máscaras antropomórficas, por sua vez, nos possibilitam uma visualidade um tanto quanto estereotipada de África.

Fixados verticalmente na parte inferior da alegoria, os tridentes representativos de Exu atuam, tal qual o Orixá, como elos entre o plano terrestre (parte inferior da alegoria) e o celestial (parte superior da alegoria). O uso da iluminação vermelha também auxilia em uma configuração cênica que nos permite associar a Exu, tendo em vista que o vermelho é uma de suas cores representativas.

Na parte superior da alegoria, o branco ganhou destaque, auxiliando em uma áurea celestial na qual surge, altivo, a única representação escultórica de Oxalá no presente desfile. De postura pouco inclinado para frente, Oxalá ostenta seu opaxorô, sua coroa e, em sua mão esquerda, uma pomba branca, abarcando, assim, os principais símbolos associados ao Orixá em questão. A idade avançada de Oxalá é evidenciada não pela curvatura de seu corpo, mas sim através de sua longa barba branca. O rosto, esculpido com uma expressividade serena e austera, é completado pelo chorão de búzios que lhe proporciona um certo mistério ao cobrir-lhe parte de sua face. Com o balanço natural do carro alegórico em desfile na avenida, o chorão e os berloques pendentes em seu dorso, lhe conferem uma sutil movimentação. Às costas da escultura, dispostos em uma crescente diagonal, cajados brancos com formatos que remetem ao marfim, sustentam um par de pombas brancas que corroboram para uma leitura de abóbada celeste à alva parte superior da alegoria.

Se suas raízes já se faziam presentes na parte posterior do primeiro chassi e sustentaram os cavalos de Xangô no segundo chassi, ao fundo do abre-alas desponta, enfim, o grande baobá, podendo ser compreendido também como um elo entre a terra e o céu, dada a sua posição e verticalidade: em sua base, as raízes do *ayê* e, em sua copa, o branco celestial do *orum*.

Distribuídos acima do grande baobá, os pratos e jarros nos possibilitam uma dupla interpretação: uma que se refere ao próprio ritual da “Águas de Oxalá” e, a outra, enquanto uma representação de um assentamento de Oxalá, dada a disposição das louças.

Considerações finais

A presença marcante de representações de Orixás nos mais variados enredos ao longo do carnaval do grupo especial de São Paulo evidencia a íntima relação que as Escolas de Samba possuem com as histórias e culturas afrodiáspóricas. É neste contexto que emerge a própria origem de tais instituições carnavalescas. Tal relação é expressa também na forma como os Orixás são representados nos desfiles de Escola de Samba, evidenciando-se uma explícita relação de respeito tanto com as deidades representadas, como com os sistemas religiosos nos quais elas estão inseridas.

As alegorias ocupam, dentro dos desfiles das escolas de samba na contemporaneidade, um sobressalente lugar de destaque, exercendo papel fundamental para a leitura do enredo proposto, além de possuir, em si mesmas, uma complexa trama narrativa com “início, meio e fim”. O carro abre-alas representando o ritual “Águas de Oxalá” no desfile em homenagem ao Orixá Oxalá nos evidencia tanto uma releitura carnalizada de tal conto como, também, está relacionada aos enlaces socioculturais e históricos que se dão entre as Escolas de Samba e os Orixás, notando-se uma intrínseca relação de respeito aos cânones religiosos que envolvem as identidades de tais Orixás. Tal relação de respeito e, em certo nível, de conformidade, se dá dentro de uma concepção artística carnavalesca que considera tanto a importância da religiosidade afrodiáspórica (sobretudo de origem iorubá, no caso dos Orixás, especificamente) como se compreende, também, como parte deste universo, seja do ponto de vista histórico, social ou cultural.

Referências bibliográficas

ALEXANDRE, Claudia. *Exu e Ogum no terreiro de samba: Um estudo sobre a religiosidade da escola de samba Vai-Vai*. 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2017.

AMARAL, Rita. As festas da Cidade. Revivendo e inventando identidades culturais. O exemplo do povo-de-santo. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Porto, v. 40, n. 1-2, 2000.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia (rito Nagô)*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

CONDURU, Roberto Luís Torres. *Cruzando Atlântico e outros hiatos: Ligações artísticas entre Brasil, África e além*. *ArtÁfrica*, Lisboa, 2010.

DOZENA, Alexandre. *A geografia do samba na cidade de São Paulo*. São Paulo: Fundação Polisaber, 2012.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. 2018. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando. Xangô, rei de Oió. In: BARRETTI FILHO, Aldo. *Dos yorùbá ao candomblé kétu*. São Paulo: Edusp, 2010. v. 1.

PRANDI, Reginaldo. Deuses Africanos no Brasil Contemporâneo (introdução sociológica ao candomblé de hoje). *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, p. 10-30, 1995.

_____. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

_____. Arte religiosa Gavi: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 1, n. 13, 2008.

SILVA, Zélia Lopes da. A memória dos carnavais afro-paulistanos na cidade de São Paulo nas décadas de 20 e 30 do século XX. *Diálogos-Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, Belo Horizonte, v.16, 2012.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: Edusp, 1999.

O sonho da casa de campo moderna: a arquitetura experimental de Oswaldo Bratke para uma nova elite na Campos do Jordão dos anos 1940⁴¹

Marcelo André Ferreira Leite⁴²

Resumo

Nesse capítulo apresentamos as casas de campo do bairro Jardim do Embaixador, um rico acervo, embora pouco conhecido, produzido pelo renomado arquiteto Oswaldo Arthur Bratke na cidade turística de Campos do Jordão-SP a partir de 1944. Parte de nossa pesquisa de mestrado, esse texto focará: nas origens e disseminação da tipologia “morada de campo”; na oportunidade que arquitetos modernos, entre eles Bratke, viram nessa tipologia como verdadeiro “campo de experimentações” durante a primeira metade do século XX; e no perfil dos clientes atendidos por essas edificações no Jardim do Embaixador, realizando o sonho de ter uma morada de férias ou de fins de semana em meio à natureza exuberante de uma região de montanha.

Palavras-chave: arquitetura moderna; Oswaldo Bratke; Campos do Jordão; bairro-jardim; casas de campo.

Abstract

In this chapter we present the country houses in the Jardim do Embaixador neighborhood, a rich collection, although little known, produced by the renowned architect Oswaldo Arthur Bratke in the tourist town of Campos do Jordão-SP from 1944 onwards. Part of our master’s research, this text will focus on: the origins and dissemination of the “country house” typology; the opportunity that modern architects, including Bratke, saw in this typology as a “field of experimentation” during the first half of the 20th century; and in the profile of the customers served by these houses in Jardim do Embaixador, fulfilling the dream of having a holiday or weekend home in the midst of the exuberant nature of a mountain region.

Keywords: modern architecture; Oswaldo Bratke; Campos do Jordão; garden suburb; country houses.

41 Texto elaborado a partir da pesquisa de mestrado intitulada Jardim do Embaixador: uma arquitetura experimental de Oswaldo Bratke nos anos 1940, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, sob orientação da professora Leticia Squeff, concluída em 2018. A pesquisa contou com bolsa Fapesp entre 2016 e 2018.

42 Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal de Viçosa-MG (UFV). Mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP). Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (PPGAU-UPM).

Introdução

Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997) foi um arquiteto que, apesar de sua extensa, criativa e particular obra, sempre acabou relegado a um papel um tanto “coadjuvante” na historiografia da arquitetura brasileira, sobretudo por conta de sua relativa distância do cânone carioca que, por muitos anos, definiu de forma unívoca a arquitetura moderna nacional. Além disso, em sua carreira ainda há pontos que permaneceram um tanto “obscuros”, caso das obras realizadas nos anos 1930 e 1940. Bratke não teve uma grande preocupação em manter um registro completo de sua produção, e tal como seu contemporâneo Eduardo Kneese de Mello (1906-1994), aparentemente “deixou de reconhecer valor nessa primeira produção, logo depois de sua ‘conversão’ ao movimento moderno” (REGINO, 2011, p. 3).

Constatando as lacunas ainda existentes a respeito de sua trajetória, que diversos estudos a partir da década de 1990 se propuseram a solucionar, resolvemos oferecer uma contribuição por meio de nossa pesquisa de mestrado. E, como morador da pequena cidade paulista de Campos do Jordão, não poderia haver objeto mais pertinente que o bairro jordanense Jardim do Embaixador, cujo plano urbanístico e a concepção das primeiras casas de campo ficaram a cargo de Bratke, a partir de 1944.

Num momento em que o governo estadual realiza uma série de investimentos em infraestrutura hoteleira e planejamento urbano com o objetivo de incentivar a atividade turística em Campos do Jordão, o Jardim do Embaixador foi idealizado “tendo em vista construções do tipo residencial campestre, de fino gosto” (BRATKE e RIBEIRO, 1944, p. 1-2). Nosso estudo pretendeu contribuir para um melhor entendimento de Bratke enquanto “arquiteto empreendedor”, que adquire terras, elabora um plano de arruamento baseado nos preceitos de bairros-jardins, incentiva parentes, amigos e conhecidos a comprar terrenos e projeta e constrói as primeiras habitações.

O Jardim do Embaixador é a primeira iniciativa consistente e sistemática de Bratke como urbanista. Antecede, por exemplo, a Ilha Porchat no litoral paulista, o Morumbi em São Paulo e as vilas Serra do Navio e Amazonas, no Amapá. Em nossa pesquisa, constatamos que a atuação do arquiteto no bairro foi bastante expressiva: foram seis *estudos para casas de campo* publicados na revista *Acrópole* (todos não construídos), seguidos pelo plano urbanístico e o projeto de um restaurante na quadra central da localidade – pensados como norteadores de um conjunto – e

por fim, muito provavelmente, duas dezenas de habitações, criando um acervo que até hoje se destaca do clichê arquitetônico da cidade.

Nossa pesquisa obteve fontes primárias inéditas junto ao arquivo de projetos da prefeitura municipal jordanense: o memorial do plano de urbanização, uma lista com os nomes dos dezenove primeiros proprietários e três conjuntos de desenhos técnicos referentes a edificações no bairro. O terceiro capítulo da dissertação – que pretendemos aqui sintetizar – se detém nas origens, disseminação e características das casas de campo, ao mesmo em que recupera informações sobre os primeiros moradores do Jardim do Embaixador, de modo a se obter um perfil dessa clientela com a qual Bratke esteve profundamente relacionado.

Por ser uma tipologia de uso esporádico e ligada ao lazer e à natureza, as casas de campo se tornaram um “vetor privilegiado para a experimentação de inovações arquitetônicas”, como analisa Maria Lúcia Bressan Pinheiro (1997, p. 297). Bratke não foi uma exceção a essa regra, fazendo de seu bairro um verdadeiro “campo de testes” para novas soluções espaciais, técnicas e estéticas. Desse modo, nosso trabalho além de analisar a primeira experiência do tipo na trajetória de Bratke, trouxe à tona algumas características peculiares: na carreira do arquiteto, o programa da casa de campo e estratégias de conforto para clima frio; e na arquitetura brasileira, a temática do abrigo rústico de montanha e o protagonismo da madeira como material construtivo (fig. 1). Pontos que o arquiteto atendeu com qualidade e que, justamente por isso, não merecem permanecer incógnitos.



Figura 1 – Casa Adhemar de Campos⁴³. Fonte: acervo do autor.

43 Ao longo desse texto serão mencionados apenas os nomes dos primeiros proprietários das casas de campo no Jardim do Embaixador, garantindo, dessa forma, recuperar uma informação com relevância histórica e garantir a privacidade dos atuais proprietários.

Origem e disseminação

Lugar de descanso, lazer e refúgio, as casas de campo descendem das antigas vilas da aristocracia romana, segundo James Ackerman (1989), “um edifício no campo projetado para o prazer e relaxamento do proprietário” (p. 9, tradução nossa). O hábito, retomado na Idade Moderna, sofreu diversas e significativas transformações daquela época até os dias de hoje. Para essa pesquisa a mudança mais importante foi a gradativa transição entre um modelo de casa senhorial – de maiores proporções, para um modelo de habitação unifamiliar menor – em área construída e em número de pavimentos, bem como mais simplificado em relação ao uso dos espaços internos e aos padrões estéticos das fachadas, criando um tipo residencial mais despojado e moderno (fig. 2).



Figura 2 – Casa Guilherme Corazza. Fonte: acervo do autor.

Essa transformação parece ocorrer simultaneamente com uma popularização da tipologia, que ocorre sobretudo na Europa e nos Estados Unidos entre o fim do século XIX e o início do XX, como esclarece Henry-Russell Hitchcock (1963) ao afirmar que “o status de vila” migra de uma “grande mansão” para uma “propriedade própria de tamanho moderado nas proximidades da cidade” (p. 253, tradução nossa). Para esse período, William Curtis comenta que uma das ideias centrais era um incentivo ao uso de materiais e técnicas construtivas locais, contribuindo para o ideal pitoresco de integração da casa com o entorno. Havia também um cuidado em conceder a esses lares certa “rusticidade”. As características e inspirações para as casas de campo eram muito variadas, como descreve Curtis:

Grandes beirais, varandas, trepadeiras e chaminés rusticadas. Os interiores eram simples evocações de um lar, resultando de combinação de vigas e pilares de madeira aparente, nichos de lareira e bancos embutidos, materiais modestos e lareiras na sala de estar principal. As fontes para tal imaginário eram diversas e aparentemente incluíam chalés suíços, casas de madeira japonesas e uma diversidade de protótipos de casas regionais norte-americanas feitas com toras rústicas de madeira (CURTIS, 2008, p. 94).

Evoluindo dos diálogos entre construtores europeus e estadunidenses, esse tipo de habitação não tardou a se disseminar pelo mundo, seja por meio da migração de diversos povos, do intercâmbio de profissionais ou ainda da circulação de desenhos em revistas e livros. Retomando Ackerman (1989), a ideia de ter uma casa de campo está “enraizada no contraste de campo e cidade, em que as virtudes e delícias de uma são apresentadas como a antítese dos vícios e excessos da outra” (p. 12, tradução nossa).

No Brasil da primeira metade do século XX, os abastados adquiriram o hábito de possuir um segundo lar em meio à natureza e longe da rotina e do stress da vida metropolitana, onde a saúde seria favorecida “pelo ar e pelos exercícios” e haveria espaço para o “relaxamento e leitura, conversas com amigos virtuosos e contemplação, e deliciosas vistas da paisagem” (ACKERMAN, 1989, p. 14, tradução nossa). Conforme Richard Morse (1970), em São Paulo algumas das primeiras casas de campo ou de recreio se localizavam em áreas próximas à capital, ainda pouco habitadas:

Santo Amaro, ao sul [...] tornou-se, com as suas represas, um centro de recreio para as classes médias da cidade. Os ricos aí possuem chácaras para fim de semana ou mesmo residências permanentes. A Cantareira ao norte, com suas montanhas frescas e o Horto Florestal, oferece atrativos semelhantes (MORSE, 1970, p. 358).

Com o rápido crescimento da capital paulista, logo os primeiros destinos de lazer se tornaram ou muito próximos da área urbana em expansão, ou insuficientes para atender a uma demanda cada vez maior, ou desinteressantes para a elite, ansiosa por desfrutar de novas paisagens. Desse modo, Nicolau Sevcenko (1992) explica que “os mais ricos, com seus carros, procuravam as praias [...] ou então as estâncias termais com seus cassinos” (p. 111).

Além da expansão metropolitana, Morse (1970) atribui ao cinema norte-americano um importante papel de divulgação e incentivo ao costume de gastar o tempo destinado ao lazer em paragens litorâneas ou interioranas, em muitos casos em residências de campo:

O fim de semana em um chalé ou bangalô suburbano, assim como as férias no Guarujá, Campos do Jordão ou Poços de Caldas, tornou-se uma instituição fixa para aqueles que se podem permitir tal. Originalmente uma simples mania, que Hollywood muito contribuiu para popularizar, o fim de semana vem se tornando cada vez mais uma fuga necessária do torvelinho e das tensões da existência na cidade (MORSE, 1970, p. 358-9).

Para Bressan Pinheiro (1997) a deflagração da Segunda Guerra Mundial, no final dos anos 1930, ao inviabilizar as viagens da elite para a Europa, acaba incentivando o chamado turismo interno, e conseqüentemente aumentando a construção de casas de recreio em paragens mais afastadas da capital paulista:

A importância assumida por esse novo filão imobiliário/arquitetônico na década de 1940 é [...] amplamente comprovada pelos inúmeros artigos publicados em *Acrópole* a respeito de estâncias turísticas, hotéis e projetos de campo, notadamente em Campos do Jordão, a grande vedete entre as estâncias turísticas do estado (PINHEIRO, 1997, p. 298).

De fato, ao vasculharmos as edições da revista *Acrópole* da primeira metade da década de 1940, constatamos que existem até números praticamente exclusivos sobre a temática dos hotéis e moradas de recreio, caso das edições de março e abril de 1944. A primeira apresenta o plano de fomento ao turismo elaborado pelo governo estadual; o Hotel São Paulo e o Hotel Terminus, na capital paulista; o Grande Hotel (projeto da construtora Bratke & Botti) e Hotel Toriba (projeto da construtora Severo & Villares), em Campos do Jordão; o Hotel Glória em Lindoia; o Hotel Quitandinha em Petrópolis; o Aeroporto Hotel, no Rio de Janeiro; e um rancho projetado pelo arquiteto Sylvio Jaguaribe Ekman (1901-1978) em terras jordanenses.

Já no número de abril de 1944, com linguagens bastante diversas entre si, aparecem os três primeiros protótipos de Bratke para o Jardim do Embaixador (fig. 3); duas moradas em Campos do Jordão projetadas pela Severo & Villares; um estudo para residência de campo de Gregori Warchavchik (1896-1972) e outro, “em terreno acidentado e densamente arborizado” (p. 390-1), de autoria de C. J. Millard. Imagens de móveis rústicos da Galeria Paulista de Modas, do Liceu de Artes e Ofícios e do

Lar Modelo completam a edição, junto com o artigo *Casas de Recreio*, do engenheiro paulistano Léo Ribeiro de Moraes (1912-1978).



Figura 3 – Estudo para casa de campo em Campos do Jordão. Fonte: *Acrópole*, abril de 1944, p. 370.

O texto de Moraes (1944) destaca o fato de as habitações de campo serem destinadas “apenas a um reduzido número de privilegiados” e cita os incentivos ao turismo realizados pelo governo paulista no interior (Campos do Jordão) e no litoral (Guarujá), apesar da falta de planejamento e regulamentação urbana nessas localidades, que poderiam colocar em risco “nossas praias, campos e montanhas”. Além disso, aponta os desafios a serem enfrentados na construção das moradas de campo:

O problema da casa de recreio, tal como a entendemos e necessitamos *é novo, nunca foi resolvido antes*; nada tem a ver com que nossos avós, sejam eles europeus ou brasileiros, fizeram nas suas fazendas ou quintas; deve ser resolvido de acordo com sua *finalidade* e as condições do *terreno* e do *clima*, com os recursos da *moderna técnica* de construção, ainda que grande parte dos *materiais* sejam os *mesmos que nossos avós usaram* (MORAES, 1944, p. 386, grifos nossos).

Bressan Pinheiro (1998) observa ainda que, o “modo de vida mais simples e natural [...] [d]a estética do pitoresco implicava em certas características que possibilitavam [...] diminuição dos custos” (p. 2) das construções que fizessem uso dessa linguagem, como é o caso das residências de campo. Além disso, o ineditismo do programa, distinto das habitações rurais; a necessidade de adequações ao terreno e ao clima;

e o emprego simultâneo de recursos modernos e materiais tradicionais, indicados por Moraes, fizeram com que muitas moradas de campo funcionassem como verdadeiros campos de teste para novas soluções espaciais, técnicas e estéticas. E Bratke não foi uma exceção a essa regra, como veremos.

Experimentalismo na Mantiqueira

Conforme João Batista d'Ávila Martin (2015), “a habitação é o campo excelência para experimentação arquitetônica” (p. 136), constatação que se sustenta no fato da casa ser a mais antiga e essencial das tipologias espaciais, representar uma enorme parcela das encomendas de profissionais da construção, e ter passado por inúmeras transformações desde que a humanidade passou a produzir e significar suas moradas.

Ainda segundo o autor, o experimentalismo especificamente nas residências de campo também era favorecido pela “condição de espaço de uso temporário” e pelo “contexto peculiar escolhido para sua implantação (diversidade natural, beleza paisagística, condições climáticas particulares)”. Na mesma linha estão as pesquisas de Bressan Pinheiro (1997), que em seu estudo sobre a arquitetura paulista produzida no segundo quartel do século XX concluiu que:

A maior informalidade das casas de campo e seu descompromisso com fórmulas arquitetônicas muito ortodoxas – de que as residências citadinas não prescindiam com a mesma facilidade – tornaram esse programa residencial um vetor privilegiado para a experimentação de inovações arquitetônicas (PINHEIRO, 1997, p. 297).

Especificamente sobre nosso objeto de pesquisa, Mônica Junqueira de Camargo (2000) salienta que Bratke “atingiu a arquitetura moderna através das experiências elaboradas nos canteiros de obra e desenvolvidas nos projetos arquitetônicos” (p. 161).

E dentro desse percurso, o Jardim do Embaixador “foi um campo de experimentação notável para Bratke”, segundo Fernando Serapião (2008). As casas de campo ali concebidas antecederam aos testes que o arquiteto faria entre o fim dos anos 1940 e início dos anos 1950 no Morumbi. E em relação à produção de Bratke nos bairros-jardins paulistanos, certamente tinham interessantes diferenciais como o fato de estarem “em terrenos maiores, com topografia mais acidentada e cercadas de mata exuberante”, ainda de acordo com Serapião.

As casas efetivamente construídas no Jardim do Embaixador foram precedidas pelos seis *estudos para casas de campo em Campos do Jordão* (todos não executados), divulgados pelo arquiteto na revista *Acrópole* entre abril e julho de 1944. Cronologicamente, todos esses protótipos foram desenvolvidos antes do envio do plano de urbanização à prefeitura jordanense, em setembro daquele ano. Em *Acrópole*, foram publicados apenas as perspectivas dos estudos. Mas é provável que fossem projetos completos, com implantação, plantas, cortes e fachadas, por conta do grau de detalhamento que a maioria deles apresenta.

Um exemplo é o quarto deles, divulgado na edição de maio da revista e cujos desenhos técnicos foram depositados na prefeitura de Campos do Jordão em julho de 1944, uma feliz descoberta de nossa pesquisa. Hugo Segawa, Bressan Pinheiro e Junqueira de Camargo foram as três primeiras fontes a comentar esses protótipos, bem como os aspectos que os caracterizam como experimentais, durante seus trabalhos realizados na década de 1990. No livro sobre Bratke, Segawa (2012) assim descreve os *estudos para casas de campo*:

Edificações de geometria nítida e de predominância horizontal, plano único de cobertura com grandes beirais, materiais deixados à vista (pedra e madeira, principalmente) e generosos panos de vidro – configurando a tênue separação interior/exterior, valorizando a belíssima paisagem campestre daquela estância turística (SEGAWA e DOURADO, 2012, p. 29).

Também nessa direção vão as observações de Bressan Pinheiro (1997), que concorda com Segawa no uso de “telhados de grandes águas”, no respeito e valorização das “condições topográficas locais” e na “extrema racionalidade e precisão”, certamente resultados de um dedicado processo de projeto. Menciona ainda o “caráter informal” (p. 298) das edificações que é a condição que “autoriza” o arquiteto a desenvolver inovações.

Complementando, Camargo (2000) destaca que é o “aspecto lúdico e alternativo dessas moradias”, algo desvinculado “do repertório convencional” que facilita “a aceitação da nova linguagem por parte dos moradores”. E da mesma forma que Segawa, a autora não deixa de ressaltar da exploração da “rusticidade de alguns materiais *in natura* como a pedra (fig. 4) e a madeira [...] o telhado de inclinação única e [as] amplas aberturas” (p. 99).



Figura 4 – Casa Noé Ribeiro. Fonte: acervo do autor.

Os primeiros moradores

Antes de nosso trabalho, Fernando Serapião (2008) havia sido a única fonte a detalhar o que teria sido de fato a produção de Bratke no Jardim do Embaixador. Segundo ele, baseado em relato do filho mais velho de Oswaldo, Roberto, além do projeto urbanístico e do restaurante, o arquiteto teria levantado uma residência para si (fig. 5), três para colegas de profissão também egressos do Mackenzie College: Armando Ciampolini, Guilherme Corazza e Oscar Americano, e outras três para conhecidos: Firmino Whitaker, Paschoal Scavone e Teixeira de Barros, totalizando oito edificações.



Figura 5 – Casa Oswaldo Bratke. Fonte: acervo do autor.

Para além de suas funções enquanto arquiteto e urbanista, é muito provável que Bratke tenha atuado como uma espécie de agente imobiliário do bairro jordanense, tendo atraído com sua propaganda Ciampolini, Corazza e Americano, de forma semelhante ao que faria posteriormente no Morumbi, como atesta o interessante depoimento de Mário Lopomo para o livro *São Paulo minha cidade*:

O arquiteto Oswaldo Arthur Bratke tanto se entusiasmou pelo lugar que comprou um grande terreno e instalou um sítio onde vinha passar os fins de semana. Viu possibilidades imensas na região. Tanto que não se cansava de ficar propagando o lugar admirável que descobrira e incentivando amigos a comprar terrenos na região (LOPOMO in SÃO PAULO, 2008, p. 125).

Ciampolini também era cunhado de Bratke, irmão de Helena, esposa de Oswaldo. Já Corazza e Americano foram parceiros de Bratke em diversas obras. E em pelo menos uma ocasião os três atuaram juntos, no edifício ABC, cuja sigla simboliza os sobrenomes dos proprietários. Corazza foi um dos principais construtores dos projetos de Oswaldo, após a morte do primeiro sócio desse, Carlos Botti, em 1942, e o conseqüente fim da construtora Bratke & Botti. Já com Americano, Bratke urbanizou o Morumbi, bairro onde construiria a icônica casa para o amigo, atual sede da fundação Maria Luísa e Oscar Americano.

Um dos parceiros de Bratke na Sociedade de Imóveis e Melhoramentos Ltda., empresa urbanizadora do Jardim do Embaixador, é possível que tenha sido Noé Ribeiro que trouxe sua concunhada Mary Mauger para o bairro. A história da aquisição do imóvel é relatada em uma curiosa passagem do obituário de Mary:

Apaixonada por Campos do Jordão, certa vez quis comprar um terreno lá, sem contar ao marido, que não gostava muito da cidade. Como não tinha condições, foi o pai, um escriturário, quem lhe bancou a propriedade, e ela ficou de lhe devolver o valor, aos poucos. Quando já tinha até casa no local [fig. 6], teve de fazer uma obra, e aí a situação apertou. Foi então que questionou ao marido se ele compraria uma casa em Campos por um preço x baixíssimo [...] Firmino, advogado, disse que aquilo não existia, mas que até compraria sim (BERTONI, 2010, s/p).



Figura 6 – Casa Firmino Whitaker. Fonte: acervo do autor.

Contudo o pouco afeto de Firmino Whitaker pela cidade parece ter prevalecido, pois a casa seria vendida no início dos anos 1950 para sua irmã Maria da Penha, casada com o engenheiro Francisco de Paula Vicente de Azevedo Filho. Contribuindo para ampliar as informações sobre a história do bairro, encontramos nos arquivos da Prefeitura de Campos do Jordão uma lista produzida pela Sociedade de Imóveis e Melhoramentos Ltda., datada de 26 de março de 1954, na qual a empresa comunica à municipalidade que construiu dezenove casas no Jardim do Embaixador até aquela data.

Nessa lista, que é acompanhada por um mapa, aparecem praticamente todos os proprietários citados por Serapião. As únicas exceções são a ausência da família Wolf Kolleritz e de Firmino Whitaker. Como o documento trata exclusivamente de casas, isso talvez explique a ausência de Martin Wolf e Ilse Kolleritz, donos do restaurante Jardim do Embaixador. Whitaker, por sua vez, aparece substituído pelo cunhado, Francisco de Paula Vicente de Azevedo Filho.

Diante dessa fonte primária, nosso trabalho adotou como critério metodológico que todas as dezenove casas que constam na listagem da Sociedade de Imóveis e Melhoramentos Ltda. foram projetadas pelo escritório de Bratke, uma vez que existe uma uniformidade estética nesses imóveis que parece indicar que todos os desenhos saíram do ateliê de um mesmo arquiteto. Há formas de implantação, de uso do espaço e esquadrias similares, predominância de horizontalidade e os telhados são bem menos recortados e inclinados do que os presentes em outros bairros de Campos do Jordão, onde o pastiche alpino se impõe. Existe

uma forma comum de tratar a madeira, as lareiras e as alvenarias de pedra, que são elementos onipresentes em meio à vegetação dos grandes terrenos.

Vale a pena ressaltar que, mesmo que no grupo de interessados no Jardim do Embaixador houvesse outros arquitetos (como Corazza e Ciampolini) ou engenheiros (como Americano e Ribeiro), é bastante razoável supor que toda a concepção arquitetônica do empreendimento tenha ficado a cargo exclusivo de Bratke. Afinal, é ele quem assina o plano de urbanização e o projeto do restaurante na quadra central, bem como faz a divulgação dos protótipos habitacionais na revista *Acrópole*. Além disso, os seus colegas citados se destacaram em suas biografias muito mais como administradores (de construtoras, empresas, repartições públicas) ou executores de obras, do que como projetistas. E os arquivos municipais jordanenses, bem como as construtoras estabelecidas há mais tempo na cidade, parecem apontar para uma espécie de “monopólio” de Bratke durante os dez primeiros anos de existência loteamento, entre 1944 e 1954.

Na bibliografia disponível sobre o arquiteto não há nenhuma passagem que inviabilize a hipótese de Bratke ter construído dezenove residências no Jardim do Embaixador. Pelo contrário, a respeito do bairro, a dissertação de Junqueira de Camargo (1995) menciona apenas que o arquiteto “fez muitos estudos para residências e albergues, nesta região, dos quais alguns foram executados” (p. 44). Já sua tese contém o depoimento de Carlos Lemos (2000, p. 123), em que ele alega que Bratke trabalhou no Jardim do Embaixador durante seu tempo de estagiário com Oswaldo, entre 1946 e 1947. Se os planos de urbanização do bairro foram submetidos à prefeitura jordanense em 1944 é razoável que, durante os anos de estágio de Lemos, Bratke ainda estivesse finalizando o projeto de algumas residências no loteamento.

Em seu livro, Hugo Segawa (2012) comenta que uma “parcela significativa de casas” (p. 73) foi projetada pelo arquiteto em terras jordanenses durante a fase inicial do turismo na cidade, nas décadas de 1940 e 1950. E para Roberto Bratke, em entrevista a nós concedida em 2017, também parece plausível que o pai tenha construído as dezenove casas citadas. Nascido em 1935, quando criança Roberto passou várias férias em Campos do Jordão e conheceu vários nomes que constam na lista da Sociedade de Imóveis e Melhoramentos Ltda.

A busca por mais informações e a análise dos dados encontrados nos permite traçar um perfil dos primeiros moradores do Jardim do

Embaixador. No geral, são pessoas que nasceram entre as duas últimas décadas do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, e que fizeram sua formação profissional entre os anos 1920 e 1930. De modo que na década de 1940 se encontravam na faixa dos trinta a cinquenta anos de idade, com famílias constituídas e situação financeira estável o suficiente para adquirir um grande terreno no interior do estado e nele construir uma casa de campo que proporcionasse uma fuga esporádica da metrópole, junto de parentes e amigos.

Um segundo ponto a ser destacado diz respeito à ascendência étnica desse grupo. Os primeiros moradores do Jardim do Embaixador mostram uma diversidade de origens que reflete, de certa forma, a sociedade paulista e paulistana do período, maciçamente constituída por descendentes de imigrantes de praticamente todos os continentes. Há um predomínio de sobrenomes italianos, que coabitam no bairro com famílias de origem ibérica, alemã, inglesa ou norte-americana e árabe. Configuração semelhante pode ser identificada nas clientelas de Jacques Pilon, composta por “famílias tradicionais paulistanas” e “de imigrantes estrangeiros, constitutivas da elite política e econômica local” (SILVA, 2010, p. 109); e de Gregori Warchavchik, formada por “remanescentes da velha oligarquia paulista e de descendentes de imigrantes que havia pouco tinham atingido o topo da escala social em múltiplas atividades, das primárias às terciárias” (LIRA, 2011, p. 424).

Alguns hobbies compartilhados por essas pessoas poderiam ser praticados em conjunto durante o tempo livre para lazer em Campos do Jordão. Sabemos, por exemplo, que tanto Martha Whitaker (esposa de Noé Ribeiro) quanto sua cunhada Mary Mauger gostavam de pintar; Adhemar de Campos e Oswaldo Bratke apreciavam andar à cavalo; o sócio de Bratke, Carlos Botti, era aviador tal como Adolpho Calliera; esse último disputava partidas de tênis e era membro do Esporte Clube Palmeiras; de forma semelhante, Paschoal Scavone realizou benfeitorias no Itatiba Futebol Clube em sua cidade natal, e foi um dos fundadores do Tênis Clube jordanense em 1933; era ainda um amante do automobilismo, como Fernando Stickel, pertencente à família Diederichsen Villares do Hotel Toriba.

Nascido em 1948, Stickel fez na internet um relato sobre suas temporadas na montanha, que incluíam “trabalhar nas estradinhas, construção coletiva de estradas, grutas, pontes” de dia e à noite festas ou “jogos perto da lareira”; às vezes construía-se “uma cabana no meio do mato”, os caiaques de lona entravam no lago, escalava-se a Pedra do Baú

ou fazia-se “excursões a cavalo que duravam dois ou três dias”, com sacos de dormir estendidos sob “um céu estupidamente estrelado”.

Além das diversões e passatempos, alguns dos primeiros moradores do Jardim do Embaixador atuavam nos mesmos ramos profissionais. A propaganda que Oswaldo Bratke e Noé Ribeiro fizeram entre seus pares deve ter sido a responsável pelo número expressivo de personagens ligados à construção civil possuindo casas no bairro, seguido de perto pelo grupo dos empresários. Alguns ainda eram advogados ou médicos. De forma parecida, José Tavares Correia de Lira observa “industriais, comerciantes, banqueiros, investidores imobiliários e profissionais liberais (p. 388) na carteira de clientes de Warchavchik, em seu livro sobre a vida e a obra do arquiteto ucraniano.

Considerações finais

Nossa pesquisa buscou resgatar a importância do bairro Jardim do Embaixador para a ampliação do conhecimento da obra de Bratke. Ao focar uma produção que ficou à margem dos trabalhos sobre o arquiteto, esse trabalho insere-se na trilha aberta por inúmeras pesquisas realizadas nos últimos trinta anos, que vêm problematizando a arquitetura moderna brasileira. Trata-se de questionar o paradigma unívoco que por muito tempo existiu, bem como reconhecer outras expressões do moderno no país.

Ao apresentarmos e comentarmos as edificações que foram nosso objeto de estudo, as quais formam um todo coeso estética e construtivamente, ainda que cada unidade tenha aspecto próprio, ampliamos a relevância da produção arquitetônica de Bratke no Jardim do Embaixador, certamente mais expressiva do que apenas meia dúzia de edificações. Trata-se de um acervo construído numa década importantíssima para a arquitetura brasileira, pautada em experimentalismos e na qual ocorre uma gradativa incorporação de espaços, elementos e estéticas modernas, juntamente com o emprego de novas tecnologias.

O trabalho de campo por nós realizado revelou uma arquitetura singela, peculiar, diversa e rica, que esperamos que essa pesquisa possa tornar mais visível e reconhecida. As interessantes semelhanças entre o Jardim do Embaixador e as produções de norte-americanos e europeus radicados nos Estados Unidos no mesmo período, como as casas de madeira de Marcel Breuer e as usonianas de Frank Lloyd Wright, mostram que,

apesar do evidente diálogo, as obras de Bratke se desenvolveram de uma forma muito particular e autônoma, provando que a linguagem moderna na arquitetura dos países ditos “periféricos” não é necessariamente uma simples versão modificada daquela dos países ditos “centrais”.

A listagem com os nomes dos primeiros proprietários, importantíssima fonte primária encontrada pela pesquisa, era composta por imigrantes enriquecidos e famílias paulistas abastadas. Ela revela o perfil atendido por Bratke naquele momento: tratava-se de uma nova elite, uma clientela endinheirada que não necessariamente pertencia aos círculos mais tradicionais de São Paulo. São essas personagens que compram a ideia de uma casa de campo moderna, e que de certa forma é representativa da própria ascensão daquelas famílias num novo contexto social, recém passados o Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial.

Referências bibliográficas

ACKERMAN, James. *The villa: form and ideology of country houses*. Princeton: University Press, 1989.

BERTONI, Estevão. Mary Mauger Whitaker (1916-2010): a delicadeza de uma pintora de porcelanas. *In: Folha de São Paulo*, 20 abr. 2010, caderno cotidiano.

BRATKE, Oswaldo Arthur; RIBEIRO, Noé. *Memorial descritivo do plano de urbanização da gleba de terreno conhecida como “Homem Morto”, em Campos do Jordão*. São Paulo: Sociedade de Imóveis e Melhoramentos Ltda., 1944. Código de arquivo na SEPLAN/PMCJ: pasta de bairro nº 13.

BRATKE, Roberto Ciampolini. *História do Jardim do Embaixador*. [São Paulo]: Construtora Bratke & Collet, 27/01/17. Entrevista concedida a Marcelo Leite.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Oswaldo Bratke: uma trajetória de arquitetura moderna*. 1995. 271 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 1995.

_____. *Princípios de arquitetura moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke*. 2000. 187 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CURTIS, William. *Arquitetura moderna desde 1900*. 3ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

HITCHCOCK, Henry-Russell. *Architecture: nineteenth and twentieth*

centuries. 2ª ed. Baltimore: Penguin Books, 1963.

LIRA, José Correia de. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MARTIN, João Batista d'Ávila. *A outra: a segunda-casa*. 2015. 208 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2015.

MILLARD, C. J. Estudo de uma residência campestre. *In: Acrópole*, abr. 1944, p. 390-1.

MORAES, Léo Ribeiro de. Casas de recreio. *In: Acrópole*, abr. 1944, p. 386.

MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo: de comunidade à metrópole*. 2ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Modernizada ou moderna? A arquitetura em São Paulo: 1938-1945*. 1997. 365 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

_____. Uma cidade pitoresca: São Paulo nas décadas de 1930 e 1940. *In: Anais do V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Campinas: SHCU, 1998.

REGINO, Aline. *Eduardo Kneese de Mello: do eclético ao moderno*. 2011. 580 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SÃO PAULO, PREFEITURA MUNICIPAL. *São Paulo minha cidade: mais de mil memórias*. São Paulo: PMSP/São Paulo Turismo, 2008.

SEGAWA, Hugo Massaki; DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke: a arte de bem projetar e construir*. 2ª ed. São Paulo: PW Editores, 2012.

SERAPIÃO, Fernando. Outra montanha mágica. *In: Projeto Design*, n. 340, jun. 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Joana Mello Carvalho e. *O arquiteto e a produção da cidade: a experiência de Jacques Pilon em perspectiva (1930-1960)*. 2010. 291 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

O valor do opaco: um sentido barroco para a arquitetura contemporânea

Mariany Silva Gomes de Araujo⁴⁴

Resumo

Por compreender certa dificuldade de significação colocada à prática e à crítica nas últimas décadas pelo que hoje se entende por uma arquitetura global contemporânea, este ensaio procura contribuir com as iniciativas de interpretação desta produção e realçar o que ela pode dizer, do mundo contemporâneo e para ele, a partir do espaço edificado. Para isso, procura-se analisar estas obras em suas dimensões imagéticas e mnemônicas conjuntamente a uma historiografia que trata, hoje, do barroco enquanto constante histórica da modernidade. Sem perder de vista sua imanência ou restringi-la a construções teóricas pré-existentes, almeja-se perceber como tal arquitetura se insere no projeto da modernidade ocidental e parece, em alguns sentidos, também ultrapassá-lo.

Palavras Chave: Arte - Arquitetura - Contemporaneidade - Imersão - Neobarroco

Abstract

By understanding a certain difficulty to identify a stable sense of meaning, which is posed to the practice and the criticism in recent decades by what is now understood as a contemporary global architecture, this essay seeks to contribute to the initiatives for interpretation of this production and to highlight what it can say, about the contemporary world and for it, from the constructed space. For this, we try to analyze these works in their imagery and mnemonic dimensions along with a historiography that deals, nowadays, with the baroque as a historical constant of modernity. Without losing sight of its immanence or restricting it to any pre-existing theoretical constructions, we aim to understand how such architecture fits into the project of western modernity and seems, in some senses, to surpass it.

Keywords: Art - Architecture - Contemporaneity - Immersion - Neobaroque

44 Formada em Arquitetura e Urbanismo, Mestre e Doutoranda pelo PPGHA da UNIFESP, financiamento CAPES -Brasil. Pesquisa teoria e história da arte e da arquitetura, estética moderna e contemporânea, expressões neobarrocas e cultura visual/ teoria da imagem. ORCID: 0000-0002-1348-1953. E-mail: mariany.araujo@unifesp.br

Introdução

Ao visitar a obra “The backside of the moon” (1999), de James Turrell, em uma sala de exposição na Ilha de Naoshima, no Japão, o visitante permanece no escuro por cerca de cinco minutos. O desconforto inicial é dissipado à medida que mente e corpo se adaptam à falta de estímulos, tal como se o volume do mundo diminuísse com a passagem do tempo. Logo, algo novo emerge e rompe a opacidade enquanto ainda condensado a ela: uma das paredes ilumina-se aos poucos e, como o visitante logo se dará conta, a luz esteve lá o tempo todo e eram seus olhos que antes não podiam percebê-la (Imagem 1).

Também buscando o que se oculta na face “opaca” da arquitetura contemporânea, este artigo discute o que pode ser revelado em uma produção que, ainda que muito diversa, conecta-se pelo tratamento hermético do espaço. Logo, por admitir tal dificuldade na significação de uma arquitetura global fomentada pelo contexto de uma nova era digital (ARANTES, 2012; FOSTER, 2015; WISNIK, 2018), tensionada entre inovações tecnológicas, demandas práticas e produção de sentido, procura-se identificar as dimensões históricas e mnemônicas desta produção, bem como seu papel em visualidades hegemônicas e/ou contra hegemônicas, a fim de mapear sua inserção na rede de afetos simbólicos e sociopolíticos do mundo atual. Para tanto, recorre-se a um corpus teórico acerca da trans-historicidade barroca para, por ele, alcançar camadas de sentido possivelmente inexplorados e impressões destas obras em suas circulações. Procura-se, com isso, investigar objetos que, opacos aos paradigmas essencialmente racionalistas e linguísticos predominantes na análise da arquitetura no século XX, possam agora ser interpretados em suas dimensões imagéticas (ALLOA, 2015; BELTING, 2014; MITCHELL, 2015) e vinculados, para além de uma condição pós histórica (FLUSSER, 2015), à historicidade da epistemologia e ontologia barroca (BENJAMIN, 1984; BUCI-GLUCKSMANN, 2013; CERMATORI, 2021; EGGINTON, 2009; DELEUZE, 1991; JAY, 2011; LAMBERT, 2004; NDALIANIS, 2004).



Imagem 1- 1999_James Turrell _Backside of the Moon - Ilha de Naoshima, Japão. Fonte: <https://jamesturrell.com/work/backsideofthemoon/>

Três faces para a arquitetura contemporânea

Foram identificadas três expressões da arquitetura contemporânea propícias para esta investigação, aqui nomeadas 1.) arquitetura *high tech*, que inclui as chamadas paramétricas e *blob*, 2.) fenomenológica, fomentada por reflexões filosóficas ligadas à fenomenologia e à percepção, e 3.) arquitetura brutalista, identificada com grandes construções em concreto aparente popularizadas em meados do século XX (Imagem 2). Estas três classificações reúnem produções que estressam, cada uma a seu modo, a exuberância formal, uma estrutura cênica e a produção de afetos intensos no fruidor enredados pela imersividade do espaço. Também pela imersão, as obras apontam para questões prementes ao mundo atual - como a reformulação da relação cartesiana entre sujeito e objeto, as tentativas de reversão da cisão entre natureza e cultura (CASTRO, 2018; INGOLD, 2015; LATOUR, 1994, 2020), as configurações virtuais de novas relações intersubjetivas e institucionais (ALLIEZ, 1996; GUATTARI, 1992; VIRILIO, 2015) e a revisão de fronteiras geográficas, simbólicas e identitárias promovidas por um crescente cosmopolitismo global, bem como as manifestações reativas a estas transformações (APPIAH, 2007; CANCLINI, 2003; MIGNOLO, 2000; SANTIAGO, 2004; SASSEN, 1991). A seguir, descreve-se brevemente cada uma das classificações propostas para esta nova “arquitetura global”:

1. O que chamaremos de “arquitetura *high tech*” é produzida por meio de programas gráficos alimentados com os parâmetros do projeto, os quais produzem mapas que conjugam fluxos de necessidades a uma volumetria sólida, normalmente de padrão biomórfico e alheia à geometria euclidiana. Entre os principais nomes desta arquitetura pode-se destacar os de Zaha Hadid, Bjarke Ingels e Coop Himmelblau, por exemplo; também o italiano Massimiliano Fuksas, ao descrever seu terminal aeroportuário de Shenzhen Bao’an, entende que o projeto “evoca a imagem de uma arraia-manta, um peixe que respira e muda de forma, sofre variações, se transforma em pássaro para celebrar a emoção e a fantasia de um voo”, aludindo à intersecção do animado ao inanimado em oposição a uma suposta prevalência tecnicista do projeto.⁴⁵ Na crítica especializada, são recorrentes as menções às qualidades topológicas desta arquitetura, bem como referências à “dobra” deleuziana e sua potência de virtualidade e devir; por outro lado, existem também questionamentos acerca das tentativas de sublimação retórica empreendida por suas formas (ARANTES, 2012; LYNN, 1998; SYKES, 2013), indícios de uma arquitetura pós-crítica e aderente a um novo tipo de “história naturalizada”⁴⁶ por estruturas de poder que procuram, hoje, se consolidar hegemonicamente. Entre as obras que se destacam neste sentido estão o mencionado Terminal Aeroportuario de Shenzhen Bao’an, de 2003, do Studio Fuksas; o Dalian International Conference Center, também na China, projetado em 2011 pelo Coop-Himmelblau, o projeto de 2021 para o novo *headquarters* da Amazon, do estúdio NBBJ na Virginia, Estados Unidos, o edifício para escritórios BEEHA, localizado no Emirados Árabes, projetado em 2022 pelo Zaha Hadid Architects, o próprio Museu do Amanhã, inaugurado no Rio de Janeiro em 2015 com projeto do espanhol Santiago Calatrava, entre muitos outros.

2. O brutalismo, por sua vez, costuma estar vinculado aos grandes edifícios que exploram a plasticidade do concreto e da alvenaria aparente, sendo associados aos processos de intensa industrialização e à afirmação Estatal de suas instituições e políticas de bem-estar social; deste modo, é uma arquitetura atrelada a contundentes posições políticas, filosóficas e econômicas que tentam responder duplamente à “ética e a estética”, como definiu Reyner Banham, um de seus principais teóricos (BANHAM, 2011; FRAMPTON, 2006). Tal como na arquitetura plástica do *high tech*

45 Disponível em <https://fuksas.com/shenzen-airport/>. Acesso em 15.06.2022.

46 A história naturalizada é um dos componentes contextuais da estrutura do drama trágico alemão conforme concebido por Walter Benjamin, e está associada à estabilidade forçada promovida pelo Estado Absolutista em face à decadência de outras formas estáveis de organização.

paramétrico, a topologia da forma fica evidente pelo *continuum* espacial que submete o sujeito a um intenso afeto sensorial tanto no interior quanto no exterior do edifício. O que afasta o brutalismo e o *high tech*, no entanto, é a espécie de *rappel a l'ordre* que se faz muito mais evidente no primeiro não só formal, mas sobretudo politicamente. Pode-se destacar obras como a Galeria de Arte em Gwanggyo, com projeto do OMA de 2020, o Museu Ningbo, de 2008, com projeto de Wang Shu e Amateur Architecture Studio, o Shui Cultural Center, de 2017, também na China, do West-Line Studio, a expansão em 2014 do Wallraf-Richartz Museum e o Museu Nacional da Suíça, de 2016, ambos do estúdio Christ & Gantenbein, e também a Praça da Artes, de 2013, do Brasil Arquitetura.

3. Já para a fenomenologia na arquitetura, a preocupação central é a construção da ambiência pela qual as obras contestariam o racionalismo por despertar sensações através de recursos visuais, hápticos e auditivos em ambientes introspectivos e contemplativos. A luz é, geralmente, protagonista nesta construção atmosférica e, por isso, expressões da arquitetura fenomenológica costumam figurar em construções de uso artístico e religioso. Estas obras também tentam incentivar a desalienação entre o sujeito e ambiente, enfatizando o *loci* por uma experiência imaginativa e que busca turvar a fronteira entre espaço natural e construído (NORBERG-SCHULZ, 1983; ZUMTHOR, 2006). Como exemplos de obras fenomenológicas, pode-se pensar na Light Church, de 1999, de Tadao Ando, as Termas de Vals de 1996 e a Capela Irmão Klaus, de 2007, ambas de Peter Zumthor, o Museu do Oceano e do Surf, de 2011, de Steven Holl, o Pavilhão do Vidro em Ohio, de 2006, do Sanaa, entre outros.

Todas estas obras, mesmo com a incitação de forte apelo sensorial, ainda interpõem agudas dificuldades na apreensão de um sentido estável tanto individual quanto coletivamente, e entende-se que isso ocorra também porque excedem alguns dos paradigmas de interpretação e análise arquitetônica consolidados ao longo, pelo menos, dos três últimos séculos. Um dos mais proeminentes, baseado na noção de que a arquitetura deveria “falar” por meio de uma linguagem racionalmente estruturada, data de meados do século XVII e foi responsável por instituir, curiosamente, também algumas das bases da arquitetura vanguardista que desponta no início do século XX.

O “falar” da Arquitetura

Architecture Parlante: em fins do século 18, insiste-se no topos de que a Arquitetura deve falar. Se fala, fá-lo por meio de uma linguagem. Entretanto, como se pode entender o que a Arquitetura diz ou pretende dizer? O falar da Arquitetura, como toda linguagem, é, em larga medida, arbitrário, porquanto ele se produz e reproduz também a partir de convenções, que se confirmam e propagam pela reiteração e pelo costume. (AZEVEDO, 2015:20)



2016_ Coop Himmelb(l)au_ Museum
Contemp. Art



2020_ OMA_ Galeria de Arte



1999_ Tadao Ando_ Light
Church



2021_ Coop Himmelblau_ Sevastopol
Opera and Ballet Theater, Russia



2017_ West-Line Studio_ Shui
Center



2011_ Steven Hall_ Ocean
Museum



2021_ Zaha Hadid Architects_ Sede



2020_ Kenao Kuma



2007_ Peter Zumthor_ Klaus

Imagem 2- Arquitetura High Tech, Brutalista e Fenomenológica - Montagem autora

Em paralelo à vigência neoclássica e eclética no pensamento artístico europeu do século XIX, o horizonte clássico na arquitetura seria progressivamente superado. Mudanças preliminares nesta direção são notáveis, contudo, já em meados do século XVII, quando a era “da razão clássica” instaura um espaço isotrópico e matemático propício ao afastamento cartesiano entre sujeito e objeto, o qual consolidaria ainda o estabelecimento das chamadas “formas puras” no espaço edificado -

aquelas mesmas que seriam elogiadas no famoso mote winckelmaniano acerca de sua “nobre simplicidade e serena grandeza”. É ainda no século XVII, diante da substituição da esfera pela elipse que o astrônomo Johannes Kepler efetua no cosmos, que a relação vigente até o Alto Renascimento entre este e o indivíduo se transforma profundamente - e, deste modo, o ideal do “homem vitruviano”, a orientação astrológica sobre o destino e a correspondência entre macro e microcosmo também entram em declínio: a nova astronomia tornaria o céu, naquele tempo, “distante, estranho e mudo” (FERNANDES, 2019; WARBURG, 2018). A perda da “magia” em favor da “matemática” corrobora ainda a tese benjaminiana segundo a qual a expressão barroca, emergente no mesmo período, se calca sobre as ruínas de um mundo conhecido; o sentido transcendental já não se sustenta e, em fragmentos, os fenômenos se reorganizam apenas sob o olhar melancólico do alegorista (BENJAMIN, 1984).

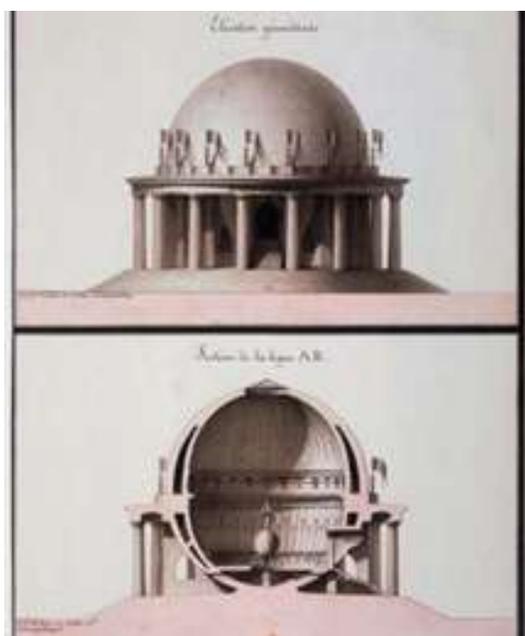


Imagem 3. c.1815_Jean-Jacques Lequeu_Temple consacré à l'Égalité.
Fonte:<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53166037s/f1.item.zoom>

Enquanto a perda do sentido coletivo parece iminente, emerge na França oitocentista uma linguagem (Imagem 3) que buscou instituir uma nova comunicação objetiva, transparente e universal dos ideais

humanistas para a vida pública nas propostas, por exemplo, de Claude-Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée e Jean-Jacques Lequeu. Para Boullée, “quão forte a aparição de um objeto nos afeta depende de sua compreensibilidade clara. O que faz se destacarem, para nós, os corpos regulares, é o fato de que sua simetria é a essência da ordem e de que na ordem está, por sua vez, a própria clareza” (BOULLÉE, 1987:56). Em diálogo com *architecture parlante* francesa, Giovanni Battista Piranesi, na Itália, opta por lançar luz às ruínas de um clássico que sobrevive em fragmentos e sustenta significados oscilantes entre a presença e a desapareição. A supressão de um sentido histórico sob as expressões neoclássicas teria sido tal que, para Manfredo Tafuri, as gravuras de Piranesi retrataram não só o factual declínio clássico mas, antes, afirmaram um novo e profundo “vazio semântico” como único significado possível (TAFURI, 1984:51).

Esta tensão entre a significação objetiva e a perda do sentido, ambas provocadas pelo mesmo impulso racionalista, seria característica também na arquitetura vanguardista no século XX; vínculo este que foi levantado pela primeira vez por Emil Kauffman (2013) e pode ser evidenciado, por exemplo, quando em *Vers une architecture* Le Corbusier afirma que “(a)s formas primárias são as belas formas porque se leem claramente. (...) formas geométricas que satisfazem nossos olhos pela geometria e nosso espírito pela matemática” (CORBUSIER, 2011:11). Pensadas como instrumento *ex-novo*, tais formas propõem uma linguagem grau zero que, se eficientes como instrumento de pensamento, acarretaram dificuldades na significação da arquitetura (WAISMAN, 2013):

Paul Claudel resumiu o sentimento ao caracterizar seu apartamento parisiense como um mero número, ‘uma espécie de lugar geométrico, um buraco convencional, entre suas quatro paredes’. A casa não era mais um lar: um problema que desde então se estende e surge como principal leitmotiv do pós-modernismo (VIDLER, 2000:66).

A pós modernidade arquitetônica, em especial da Europa e Estados Unidos, tentou lidar com esse cenário de desintegração simbólica em frentes variadas, dentre as quais se destacam o regresso às fontes históricas - que, com sua “fragmentação de elementos, distorção de sintaxe e retrabalho morfológico” (WAISMAN, 2013:124), despojou a linguagem de contexto e subtraiu seu significado - e a desconstrução, com Peter Eisenman, Frank Gehry e outros, que aborda a perda do “habitar” - a identificação entre sujeito e lugar - em projetos que deliberadamente provocam inquietação e mal-estar por uma perspectiva crítica (VIDLER,

1992:65). Assim, sob estas tentativas, o sentido coletivo da arquitetura não só não foi recuperado como, ainda, foi interpelado pelo estranhamento e pelo assombro.

Em vista destes “efeitos colaterais” das tentativas de comunicação objetiva efetuadas pela arquitetura moderna, procura-se pensar como efeitos semelhantes, derivados de uma produção atual fomentada por intensa espetacularização, podem ser lidos sob uma estrutura ontológica e epistemológica ligada ao pensamento barroco: este, que se estabelece em paralelo ao racionalismo cartesiano - a base do “falar” arquitetônico brevemente revisado aqui - e é considerado expressão igualmente legítima da modernidade, deve poder contribuir com a investigação do sentido desta produção em chave, contudo, diversa desta que se consolidou sobretudo ao longo do século XX.

O barroco como método

A análise das obras pela perspectiva de uma teoria barroca consiste de duas etapas: primeiro, a aplicação do modelo desenvolvido por Walter Benjamin (1984) para tratar do drama barroco alemão (*trauerspiel*)⁴⁷, que compreende a apuração de elementos extremos de cada obra seguida de sua descrição e posterior organização conceitual; então, na segunda etapa, passa-se à identificação de uma contradição interna entre estes elementos que, para William Egginton (2009), é central ao barroco porquanto desfaz noções estáveis do que se considera realidade ou ficção no interior do próprio objeto em análise. Ambas etapas serão tratadas em detalhes a seguir.

O método proposto por Walter Benjamin, que será o primeiro a ser considerado na interpretação das obras, consiste em dissociar o objeto sob análise - é o que Benjamin faz com o drama trágico alemão do século XVII - em seus elementos constitutivos, isolar estes elementos seus aspectos mais extremos, reuni-los novamente por similaridade e, ao final, descrevê-los como fenômenos inseridos em uma estrutura histórica, completando desta forma a representação do fenômeno como ideia (BENJAMIN, 1984:16). No drama analisado por Benjamin⁴⁸, as

47 “Drama barroco” corresponde ao alemão *Trauerspiel*, que pode ser traduzido mais literalmente como “drama lutuoso da época barroca.”

48 Ao descrever as peças do teatro barroco alemão (*trauerspiel*), Benjamin entende que o fenômeno “príncipe” divide-se nos extremos de “tirano” e “mártir”, o cortesão é “intrigante” e “sábio”, a corte é “paraíso” e inferno”, por exemplo.

dinâmicas ocorrem na trama contextual de uma história naturalizada, em que a política é anti-histórica (o Absolutismo) e o mundo é despido de transcendência, realizando-se agora exclusivamente pela imanência dos fenômenos; sua linguagem simbólica central é a alegoria, de constituição fragmentada e profana, melancólica e altamente subjetiva. Já para este ensaio, no conjunto de obras em questão são identificados os aspectos extremos que concentram-se, como comentado, na exuberância formal das obras, na sua forte estrutura cênica e na incitação de afetos intensos no observador, os quais são enredados por uma combinação imersiva que reflete um mundo globalizado, espetacularizado e mergulhado na instabilidade de suas transformações políticas e sociais.

Em seguida, deve-se passar à segunda etapa da análise das obras conforme método proposto por William Egginton (2009), segundo o qual toda composição barroca é essencialmente dupla, dividida por uma estratégia retórica “maior” - mais visível e apreensível - e uma “menor”, subjacente à maior, que ao mesmo tempo a constitui e contradiz. Os objetos são essencialmente divididos porque respondem, na concepção do autor, ao problema central da modernidade: a cisão do mundo entre um espaço real e outro ficcional, ambos independentes e opostos por uma dissociação que ultrapassa o objeto e se expressa nos diversos modos de experiência, organização e relações históricas. Deste modo, segundo Egginton, a modernidade concebe com naturalidade um mundo sobre o palco e outro fora dele, onde as regras de um não se aplicam ao outro, para assim validar noções do que é real ou ficcional ao ocultar a mediação imanente a ambos os mundos. A “estratégia maior” é a mais visível: reflete a razão e afirma que por trás das aparências existe a verdade, demonstrada seja pela “negação” das aparências ou por teatralizá-las ostensivamente. Já a “estratégia menor”, subjacente à “maior”, sugere que tal pureza por trás do véu das aparências nasce corrompida pela própria distinção que lhe deu origem, uma vez que ela converte-se em aparência quando revelada sem, contudo, deixar de ser real; ou seja, a própria noção de “realidade” é concebida sobre um terreno movediço e seria, por isso, barroca desde o início (EGGINTON, 2009).

Em suma: deve-se partir da separação dos aspectos extremos das obras analisadas, bem como de sua reunião por similaridades e, então, sua contextualização na trama de afetos e poderes da contemporaneidade para, assim, identificar a polaridade interior que impede sua estabilização em categorias de pura teatralidade e espetáculo, de um lado, ou funcionalidade técnica e objetiva, de outro. Com isso, almeja-se perceber o papel não dicotômico que estas obras desempenham no mundo e que

condiz com a suspensão de dualidades estabelecidas e cultivadas por uma epistemologia dominante na modernidade ocidental.

Para José-Antonio Maravall (1986), o barroco pode ser considerado uma estrutura histórica e não mais um descrito estilístico; já Deleuze (1991) inaugura seu emblemático “*A Dobra*” afirmando que se trata antes de uma “função operatória”; Debord (1991), por sua vez, o distingue como a arte de um mundo que perdeu seu centro. As tentativas de delinear uma concepção barroca da história são múltiplas e divergentes: tome-se o exemplo que Monika Kaup (FARAGO, 2015) oferece sobre a contradição entre duas importantes leituras do tema no século XX - as de Deleuze e de Walter Benjamin. Para a autora, enquanto o barroco deleuziano sugere uma ontologia, o de Benjamin trata de uma categoria epistemológica e, por isso, afastam-se: se a dobra especula um princípio “otimista” de possibilidades de mundo, a alegoria, a melancolia e o jogo de aparências condizem com a tese benjaminiana da modernidade enquanto catástrofe. Porém, entende-se aqui a possibilidade de convergi-las e recolocar o problema quando considera-se que o “modo teatral e não-objetivista”, bem como o deslize entre a aparência e a verdade, antes vinculam Benjamin a Deleuze ao invés de separá-los. Se isto é verdade, a intersecção das duas teorias pode produzir um vórtice onde a teatralidade, o deslizamento de sentido e o enlace entre ficção, realidade e imersão são, precisamente, modos de criação de novos mundos e perspectivas - uma convergência possível pela estratégia que identifica, no interior de uma narrativa, o que nela reflete seu oposto e instabiliza sua estrutura.

Egginton (2009) oferece ainda outro exemplo sobre como esta operação atinge dualidades históricas: ele cita a tendência recorrente em identificar o barroco setecentista europeu à tentativa do Estado Absolutista de implantar o espetáculo para subjugar reações políticas populares, enquanto que, no neobarroco, a tendência é oposta - minar estruturas tradicionais de poder colonial, posto que suas manifestações mais vigorosas seriam as das chamadas periferias mundiais. O problema com esse cenário, para o autor, é que ele descuida tanto dos princípios subversivos da produção europeia no século XVII, quanto dos aspectos do barroco contemporâneo que não se comprometem com tais valores críticos - e que é, precisamente, uma das características da arquitetura contemporânea tratada aqui (ARANTES, 2012; FOSTER, 2015, SYKES, 2013).

Arquitetura, arte e a imersão contemporânea

A convergência atual de circunstâncias sócio-políticas em um ambiente globalizado revela no horizonte um mundo incerto. Crises econômicas, políticas e sociais convergem hoje com a crise climática, a de saúde pública e uma outra, ainda, que pode resultar das anteriores: a incerteza que afeta filiações identitárias, políticas e sociais e que refletem um mundo em intensa transformação. Entende-se que tal cenário se representa, arquitetônica e artisticamente, em estruturas imersivas: elas recriam a experiência insólita do contemporâneo para revelar um espectro amplo de questões prementes ao mundo atual (ARNOLD, BALLANTYNE, 2004; AURELI, 2011; GROSZ, 2001; HILL, 2006). A imersividade pode ser definida, essencialmente, por uma ambiência de limites difusos que coloca à percepção, em dimensões subjetivas e sociais/ políticas, a dificuldade em precisar fronteiras e identificações estáveis da realidade (GRAU, 2003). Porque diminui a distância entre sujeito e objeto, a qual normalmente é associada à tomada de posição crítica, a consciência pode se perceber não só atônita e ansiosa pela realidade difusa que a cerca, como também encantada por suas dimensões imagéticas que são, a um só tempo, incertas e estimulantes.

Visto que as obras de arquitetura tratadas aqui são essencialmente imersivas, observa-se que a espécie de rarefação ontológica nelas implicada ocupa o centro das ansiedades, excitações e fascínio que emergem destes espaços, levantando questões acerca de potenciais de exaltação ou supressão de agência e sentidos coletivos que elas possam suscitar. Dentre as condições mais relevantes da imersão, pode-se realçar a supressão da distância crítica entre sujeito e objeto de análise e a ressonância desta dimensão com o pensamento contemporâneo acerca do virtual e do devir. Justamente por seu caráter insólito, as formas de pensamento estabilizadas tendem a ceder lugar a estudos que, por compreenderem com maior liberdade aspectos não objetivados da existência, se apresentam como novas tentativas de compreender o mundo. Tome-se por exemplo a posição do filósofo Félix Guattari, que defende que a linguagem - via de regra organizada racionalmente de forma linear, a qual é um paradigma importante, como visto, da análise e produção arquitetônica na modernidade -, enquanto um dos modos de organização subjetiva possíveis, não pode subsumir todas as outras formas de subjetivação; este seria, inclusive, o grande equívoco da corrente estruturalista - “pretender reunir tudo que concerne à psique sob o único baluarte do significante linguístico” (GUATTARI, 2012:15).

Por isso, o autor defende o estímulo do “caráter transubjetivo das formações pré verbais” através de instrumentos tecnológicos disponíveis atualmente que possam reconquistar um “nomadismo subjetivo tão intenso quanto o de sociedades ditas primitivas” (GUATTARI, 2012:150).

A investigação dessas novas formas de subjetivação também aparece na hibridização entre construções sociais e a natureza. O filósofo Alfred Whitehead comenta: “Para a filosofia natural, tudo que é percebido está na natureza. Não podemos separar e escolher. Para nós, o brilho vermelho do pôr do sol é tão parte da natureza quanto as moléculas e ondas elétricas pelas quais os homens da ciência explicam o fenômeno” (WHITEHEAD, 1920:29; apud LATOUR, 2004). Latour entende que, no entanto, foi justamente isso que a maioria dos filósofos, na esteira da teoria linguística, fez – separou e escolheu e, “pior, permaneceram satisfeitos com essa escolha limitada” (LATOUR, 2004:244). Atualmente, diversas obras de arte e arquitetura tentam também borrar essa bifurcação, como já comentado na justificativa do biomorfismo do terminal projetado por Fuksas, por exemplo.

A destituição do pedestal na escultura, a perda da moldura na pintura, a *land art* e outros artifícios que embaralham arte e vida no século XX podem ser pensados como etapas de um movimento do qual a arte imersiva contemporânea é mais uma parte. Pelo potente uso da luz, as obras de James Turrell - como a mencionada no início deste ensaio, por exemplo- têm sido associadas à concepção fenomenológica do espaço; já as de Olafur Eliasson trabalham a imersividade pela manipulação de elementos naturais em grande escala, podendo remeter a trabalhos de *land art* como os de Walter de Maria e Robert Smithson, enquanto Anish Kapoor infere distorções e rupturas no espaço físico por obras que surpreendem e desnorream a percepção.

Em *The New York City Waterfalls*, Eliasson intervém no East River, em Nova York, que segundo ele já não refletia mais a própria organicidade, tão adequado que estava à cidade e destituído do poder de mover algo ou alguém (LATOUR, 2003). Sua ideia foi passá-lo do plano horizontal ao vertical para lhe imprimir novamente o movimento, invertendo a polaridade e por isso lhe revertendo a exaustão. A obra é parte de uma série de quatro cachoeiras que não pretendem produzir qualquer ilusão sobre a própria realidade, posto que exibem sua estrutura construtiva com andaimes e cabos; assim, não disfarçam o que são - construções humanas e naturais, combinadas para romper uma percepção conformada pelo hábito.



Imagem 4 – 2008-16_Olafur Eliasson_ Waterfalls Series- NY e Versailles.
Fonte: <https://olafureliasson.net/artwork/waterfall-2016/>

É importante notar que a exposição dos métodos construtivos nestas obras não parece exercer papel determinante na “quebra” do ilusionismo, ao menos não do ilusionismo da obra; ao invés disso, o que elas propõem está mais próximo de uma quebra do “ilusionismo” do real, ou de sua estaticidade. Isto remete diretamente à estrutura barroca segundo a qual ao invés de aceitar a pressuposição de dois níveis contraditórios – o da representação e o da realidade independente dessa representação –, estas obras antes minam a capacidade do sujeito de sequer fazer essa distinção. Não, porém, para desviá-lo ainda mais da “realidade em si”, mas para conscientizar e lembrar antes que se está sempre, e em qualquer nível, envolvido pela mediação.

Considerações finais

Neste artigo, procurei discutir como algumas obras de arquitetura contemporânea refletem aspectos do mundo globalizado e espetacularizado sem descartar, com isso, seus potenciais e intenções de produção de afeto e agência por meio da experiência espacial que buscam promover. Por ser uma produção imbuída de intensas contradições, procura-se observá-las sob a lente do barroco que diz de uma racionalidade diversa da instituída pela modernidade de base cartesiana, buscando assim compreender melhor suas expressões. Entende-se que a tentativa moderna de dissociar o mundo em polos opostos, subsumidos essencialmente sob os extremos da realidade e ficção, suprime significados latentes à produção arquitetônica atual e que podem, por sua vez, emergir sob uma lente que considere a não dualidade

do mundo. Deste modo, o barroco, por sua estrutura avessa ao dualismo racionalista, pode auxiliar na interpretação de obras que hoje parecem estar além da compreensão, identificando possíveis dimensões históricas e mnemônicas destas obras bem como suas particularidades do presente em dimensões contextuais e políticas, a fim de reconhecer o que tornam visível, simbólica e historicamente, do contexto globalizado no mundo contemporâneo.

Referências bibliográficas

- ALLOA, Emanuel (org.). *Pensar a imagem*. São Paulo: Autêntica, 2015.
- ALLIEZ, Eric. *Deleuze filosofia virtual*. Editora 34, 1996.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitismo: A ética em un mundo de extraños*. Buenos Aires: Madrid: Katz, 2007.
- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ARNOLD, Dana; BALLANTYNE, Andrew (Ed.). *Architecture as experience: radical change in spatial practice*. Routledge, 2004.
- AURELI, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*, MIT Press, 2011.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Tipo e caráter no discurso da arquitetura*. Pós.v. 22, n. 37, p. 20-33, 2015.
- BANHAM, Reyner. *The new brutalism*. October, v. 136, p. 19-28, 2011.
- BELTING, Hans. *An anthropology of images: Picture, medium, body*. Princeton University Press, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOULLÉE, E.L. *Architektur: Abhandlung über die Kunst*. Ed. de Beat Wyss. München: Artemis, 1987.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *The madness of vision: On Baroque aesthetics*. Ohio University Press, 2013.
- CANCLINI, Nestor García. *Aglobalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. Ubu Editora, 2018.
- CERMATORI, Joseph. *Baroque Modernity: An Aesthetics of Theater*. JHU Press, 2021.
- CORBUSIER, Le. *Por uma Arquitetura*. Perspectiva; 6ª edição, 2011.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Dobra (a): Leibniz e o Barroco*. Papirus Editora, 1991.
- EGGINTON, William. *The Theater of Truth*. Stanford University Press, 2009.
- FARAGO, Claire. *Conceptions and determinations of baroque and new baroque in the last decade*. Perspective. p.15-36. 2015.
- FERNANDES, Cássio. *Aby Warburg: intercâmbios culturais entre o Norte e o Sul*. Visualidades, v. 17, p. 26-26, 2019.
- FLUSSER, Vilém. *Post-history*. U of Minnesota Press, 2015.
- FOSTER, Hal. *Complexo arte – arquitetura*, O. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- FRAMPTON, Kenneth. *Argumentos em favor da tectônica*. In: NESBITT, Kate. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 556-570, 2006.
- GROSZ, Elizabeth. *Architecture from the outside: Essays on virtual and real space*. MIT Press, 2001.
- GRAU, Oliver. *Virtual Art: from illusion to immersion*. MIT press, 2003.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Editora 34, 1992.
- HILL, Jonathan. *Immaterial Architecture*, Routledge, 2006.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Editora Vozes Limitada, 2015.
- JAY, Martin. *Scopic regimes of modernity revisited*. *The Handbook of Visual Culture*, p. 102-114, 2011.
- KAUFMANN, Emil. *Architecture in the Age of Reason*. Harvard University Press, 2013.

LAMBERT, Gregg. *The return of the baroque in modern culture*. A&C Black, 2004.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Ed. 34, 1994.

LATOURE, Bruno. "Atmosphère, atmosphère." Olafur Eliasson: The Weather Project : 29-41, 2003.

LATOURE, Bruno. *Why critique as run out of Steam? From matters of facts to matters of concern*. Critical Inquiry-Special issue on the Future of Critique 30.2, P.244, 2004.

LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Ubu Editora, 2020.

LYNN, Greg. *Folds, Bodies and Blobs—Collected Essays*. 1998.

MARAVALL, José Antonio. *Culture of the baroque: analysis of a historical structure*. U of Minnesota Press, 1986.

MIGNOLO, Walter. *The many faces of cosmo-polis: Border thinking and critical cosmopolitanism*. Public culture, v. 12, n. 3, p. 721-748, 2000.

MITCHELL, W.J.T. *Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics*. University of Chicago Press, 2015.

NDALIANIS, Angela. *Neo-Baroque aesthetics and contemporary entertainment*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Heidegger's thinking on architecture*. Perspecta, v. 20, p. 61-68. 1983.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SASSEN, Saskia *The Global City*. Princeton University Press, 1991.

SYKES, A. Krista. *O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Gustavo Gili, 1984.

VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomely*. Cambridge (Mass.): MIT press, 1994.

VIDLER, Anthony. *Warped space: art, architecture and anxiety in modern culture*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2000.

VIRILIO, Paul. *A estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

WAISMAN, Marina. *O interior da história*. Perspectiva; 1ª edição. 2013.

WARBURG, Aby. *A influência da Sphaera barbárica sobre as tentativas de orientação no cosmos no ocidente*. Em memória de Franz Boll. In *A presença do Antigo*. Tradução Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, p. 141-196, 2018.

WHITEHEAD, Alfred North. *The Concept of Nature*. Cambridge, 1920.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro: arquitetura, arte, tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ZUMTHOR, Peter. *Atmospheres: architectural environments, surrounding objects*. Birkhauser Architecture, 2006.

Intersecções entre cinema e arquitetura: uma análise do filme *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* (1967)

**Fernando Rodrigues Frias⁴⁹ e
Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos⁵⁰**

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar a relação entre cinema e arquitetura tendo como ponto de partida o projeto moderno de arquitetura e seus desdobramentos na periferia do capitalismo cujo maior exemplo foi a construção de Brasília. Nossa intenção é pensar e compreender a cidade por meio das imagens cinematográficas e suas potências do filme *Brasília, contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade (1967).

Palavras-Chave: Arquitetura Moderna; Brasília; Cinema; Cinema Brasileiro;

Urbanismo.

Abstract

This work aims to analyze the relationship between cinema and architecture, taking as a starting point the modern architectural Project and its developments in the periphery of capitalism, whose greatest example was the construction of Brasília. Our intention is to think and understand the city through the cinematographic images and their powers of the film *Brasília, Contradictions of a new city*, by Joaquim Pedro de Andrade (1967)

Arquitetura e Cinema

O diálogo entre arquitetura e cinema existe desde os primórdios da invenção do cinematógrafo já que, é possível dizer que na primeira filmagem dos irmãos Lumière o espaço construído e o espaço urbano são representados. O próprio conceito de forma tão presente na linguagem cinematográfica é também uma relação muito próxima da linguagem arquitetônica, à medida que em ambos o objeto de análise primordial é dado pela forma em si e pela materialidade da obra no caso da arquitetura e da forma fílmica representada na imagem. Outro fator de aproximação

49 Graduado em História pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Licenciado em História pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP). Mestrando no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.

50 Yanet Aguilera Viruez é Profa. Dra, da História do cinema, no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. É coordenadora do Colóquio de Cinema e Arte da América Latina.

entre as duas artes é dado pelo conceito de espacialidade, ou seja, como a câmera ou como a obra arquitetônica se coloca no espaço urbano, seja o da cidade ou o cênico. A câmera tal como o desenho do arquiteto faz um traçado no espaço de modo a realizar uma trajetória espacial tanto em cenários internos quanto em cenários externos. Nesse sentido, é possível afirmar que a câmera faz um desenho no espaço e transforma em imagens intercaladas aquilo que filmou. Podemos também estabelecer outra relação entre cinema e arquitetura, por exemplo, a que nos é dada na montagem cinematográfica. Ora, na montagem cinematográfica temos a base de um filme e o modo de como o enredo ou trama será narrada. É um processo construtivo⁵¹, pois cada imagem é encadeada uma após a outra no sentido de dar um sentido imagético ao roteiro. A aproximação, portanto, não é aleatória, já que o conceito de arquitetura envolve construção, técnica e organização. Nesse sentido, ambos, cinema e arquitetura são artes, mas também são técnicas.

Assim, é possível estabelecer uma imbricação entre cinema e arquitetura, principalmente a moderna, tendo como parâmetro a própria modernidade e a sociabilidade das cidades modernas com sua circulação de pessoas e mercadorias. Para tanto, a arquitetura moderna deveria se imiscuir nesse novo mundo industrial e da máquina. Se as reformas urbanas de Paris do Barão Hausmann foram o preâmbulo de um sistema urbano voltado para a circulação de mercadorias e deambulações, o urbanismo da arquitetura moderna seguiu o padrão maquinal da circulação com sua racionalidade e seus planos diretores cujo o maior exemplo foi a Berlim da república de *Weimar*. Concomitante à arquitetura e ao urbanismo moderno, o cinema também se torna presente na vida cotidiana. Cabe destacar também como a imagem cinematográfica será um testemunho histórico da arquitetura e de suas formas em registros documentais de grandes construções públicas e privadas. A imagem cinematográfica que vai monumentalizar a materialidade da forma arquitetônica e seu entorno, vai também desmonumentalizar a obra numa leitura mais contemporânea e a contrapelo dos poderes estabelecidos no passado e no presente.

A imbricação entre cinema e arquitetura moderna ocorre no plano-imagem tempo, ou seja, na percepção da forma e da tomada de posição da imagem. A obra arquitetônica em si provoca estranhamentos, percepções, fabulações como as imagens cinematográficas. Vejamos por exemplo

51 O teórico e cineasta russo Vseldov Pudvkin concebia a montagem cinematográfica como construção, isto é, tijolo por tijolo.

as obras da Bauhaus e o construtivismo russo presentes na formação de utopias, cujos traçados refletem uma sociedade racionalizada pela máquina e autônoma frente aos impulsos irracionais, pelo menos no plano ideal. Como associação e comparação, os filmes de *Sergei Eiseinstein* enquadram, em seu cinema de montagem, fotograma a fotograma, linhas geométricas e racionais das cidades filmadas. Em linhas metafóricas também podemos denominar a arquitetura moderna como arquitetura-montagem, estruturando as linhas geométricas, as proporcionalidades, os traçados racionais, a construção bloco por bloco em formas ordenadas e funcionais. Por sua vez, o urbanismo moderno tampouco fica para trás, sua função é ordenar e planejar. Ele segue o ritmo das máquinas e organiza a vida mental e material da urbe de modo a produzir o indivíduo blasé de Georg Simmel. O urbanismo moderno está fundado na dialética entre a forma funcional do planejamentoracional e a forma-utopia do desenho estético das cidades com suas permanências históricas, isto é, seu passado arquitetônico e urbano. É o movimento dialético entre inovação e conservação que forma a arquitetura e urbanismo moderno, movimento antitético, no qual formas da arquitetura tensionam formas sociais históricas presentes não somente no entorno, mas também na vida cotidiana dos cidadãos. Este movimento contraditório não conseguiu se emancipar da sociedade do trabalho, como pretendia, pelo contrário, é síntese desta. Assim sendo, o urbanismo moderno entra em contradição ao provocar a circulação, organização e racionalização do capital nas cidades, e ao tentar trazer no plano estético o bem estar social de seus habitantes. A contradição e o movimento dialético entre inovação e conservação podem escamotear de que lado forças progressistas e conservadoras estão, pois por inovação não devemos somente entender progresso no sentido de emancipação social frente às forças reacionárias, mas inovação como significado de avanço das forças do capital e progresso como destruição da cidade histórica e de seus monumentos⁵², devido principalmente à especulação imobiliária. Conservação é a luta da cidade histórica e seu patrimônio contra o progresso como inovação e acumulação do capital.

52 O debate da arquitetura moderna e do patrimônio histórico e seus monumentos se dava em torno da crítica a uma arquitetura ornamental e irracional e não contra a preservação do patrimônio histórico das cidades. O debate contemporâneo da preservação do patrimônio está no debate sobre quais monumentos devem permanecer e quais devem ser retirados, pois em sua maioria representam figura de poder e opressão a grupos sociais e povos historicamente oprimidos como negros, mulheres, povos originários e a comunidade LGBTQI+.

A formação da arquitetura moderna se dá no bojo das vanguardas artísticas e nas contradições das formas arquitetônicas e sua historicidade. Tensionamentos provocados e materializados na vida social e mental. Essas contradições aparecem com mais evidência, segundo Argan, na crise que se instaura entre a Primeira e Segunda Guerra:

Da civilização moderna, já considerada como idade de ouro, começavam a despontar as contradições e fraturas internas. A arquitetura racional, que se coloca como solução possível dessas contradições, se enquadra no movimento que depois Burnham chamará “revolução de técnicos”, e que por isso pode ser considerada como a última fase da revolução burguesa. Assim essa arquitetura tende a apropriar-se dos meios e dos processos produtivos da indústria, a conceber o projeto segundo um *standart* capaz de resolver as exigências práticas na esfera social inteira, a dar ao *standart* a máxima difusão, não apenas nas formas arquitetônicas, mas em todas as formas do mobiliário e dos utensílios, a assumir como sua condição de espaço em que se explica a função social nos seus complexos momentos do trabalho, da moradia, do lazer etc. (Argan, 2005.pg 166)

A catástrofe das duas guerras mundiais, na curta duração histórica no interregno entre 1914-1945, cobrou um preço alto demais com um rastro de barbárie e milhões de mortos. Era preciso controlar o capital e impedir que a besta fera do fascismo, que sempre se finge de morta, acordasse de novo, pois apesar da derrota, seus adoradores sempre estão dispostos a ressuscitá-la. Para tanto, o remédio mais plausível e imediato era adotar o planejamento estatal com forte intervenção do Estado. Ou seja, controlar o capital e dar ganhos reais aos trabalhadores. Foi na Europa Ocidental que este projeto se pôs em prática com o que se convencionou chamar de “Trinta Anos Gloriosos”. Sob a batuta do pensamento econômico uma série de reformas foi promovida na intenção de formar um Estado de Bem Estar-Social. O resultado desse processo não foi linear, pelo contrário, foi mais um produto das contradições do capital. Se por um lado, houve ganhos concretos para a classe trabalhadora no centro do capitalismo mundial, por outro, o capital também teve ganhos estratosféricos com altas taxas de crescimento até meados dos anos 1970. A reconstrução da Europa e o alto crescimento nos Estados Unidos foram fatores determinantes na ideia de planejamento e desenvolvimento das forças produtivas. Nesse sentido, a tarefa da arquitetura moderna era reconstruir e construir tendo em vista a funcionalidade do planejamento e ditames do desenvolvimento. A cidade ainda é um espaço do capital e o bem-estar da classe trabalhadora também entrou na equação do desenvolvimento. Conjuntos habitacionais, atividades de lazer, política

de valorização salarial e políticas de saúde transformam o trabalhador da Europa Ocidental em “quase sócio do capital”. O remédio tinha que ser amargo para o capital, pois no Leste europeu, atrás da cortina de ferro, na URSS, a ideia de revolução ainda estava presente.

Formas arquitetônicas e formas sociais

Somente uma dialética materialista de viés muito ortodoxa faz a separação entre forma e conteúdo, isto é, a separação do que Marx convencionou chamar de superestrutura e infraestrutura. Noutros termos, os aspectos da vida mental e material respectivamente. A tarefa do materialismo histórico é compreender as imbricações, tensões e contradições presentes no movimento dialético de forma e conteúdo. Desse modo, devemos compreender como as formas estão sedimentadas na materialidade histórica e social. Como já dissemos anteriormente, a arquitetura moderna é produto, fundamentalmente, das contradições sociais do interregno que atravessa as duas grandes guerras 1914-1945. Podemos talvez dizer que seu apogeu se dá no pós-guerra, na reconstrução da Europa Ocidental e na pujança dos anos dourados de crescimento econômico estadunidense. A compreensão, portanto, passa pelo entendimento das formas arquitetônicas em si, bem como de seus planejamentos urbanos e de sua materialidade histórica sedimentada na vida social.

Sob um projeto de desenvolvimento moderno, que foi arrancado a duras penas, depois de milhares de mortos, do centro do capitalismo, a periferia do capitalismo seguiu de forma mambembe, ou melhor, de maneira menos concessiva, os ditames do desenvolvimento com vistas a superar o dito “subdesenvolvimento” e encontrar a marcha do progresso. A América Latina aparentemente alcançou um grau do mencionado nos movimentos chamados de “modernismos” sejam eles culturais, políticos ou econômicos. No centro do capitalismo mundial, as contradições já eram vistas, pois o Estado de bem-estar social só foi possível ainda, por meio de séculos de colonização e barbárie e pela abundante oferta de mão-de-obra barata proveniente das ex-colônias e da periferia do capital. Por sua vez, a América Latina, como representação da periferia do capital, executou uma modernidade que foi chamada de conservadora, na qual a ideia de progresso e civilização sempre esteve associada, de forma escancarada, ao extermínio da classe trabalhadora, dos negros e negras, das mulheres e dos povos originários. O ideal CEPALINO de Celso Furtado e Raúl Prebisch, embora com preocupações sociais, foi aplicado conforme

a funcionalidade do capital, ou seja, levando em conta um planejamento, que continha o violento processo de exclusão⁵³.

No Brasil, o símbolo máximo da arquitetura moderna é a construção e fundação de Brasília. A construção e inauguração de Brasília ocorrem durante os anos do presidente Juscelino Kubistchek, cujo lema foi 50 anos em 5 e dentro de um projeto nacional-desenvolvimentista, cujo preâmbulo já tinha se dado na Era Vargas. É justamente nessa época, com a política de encomendas estatais, que podemos ver os primeiros passos da arquitetura moderna no Brasil, marcada pela sua monumentalidade. Um exemplo cabal é o edifício Gustavo Capanema, projetado pelo arquiteto Lúcio Costa. Havia também algumas obras, encomendadas por particulares, em São Paulo, realizadas pelo arquiteto Gregori Warchachik. O ponto alto da arquitetura moderna no Brasil se deu entre as décadas de 1950-1960 sendo a construção de Brasília sua maior representação.

Brasília, Contradições de uma cidade (1967)

Brasília, Contradições de uma Cidade como bem aponta o título mostra as contradições do projeto arquitetônico e urbanístico de Brasília. Sob a direção de Joaquim Pedro de Andrade, o documentário faz uma série de entrevistas com trabalhadores que estiveram presentes na construção que habitam a cidade, não sem antes nos apresentar a cidade em toda sua monumentalidade fotográfica.

Na apresentação do filme nos é mostrado um mapa do Brasil com linhas em diagonal que nos remetem às coordenadas do país, estabelecendo uma ligação de Brasília com todas as cidades brasileiras. Brasília aparece de forma destacada na imagem central cercada por um quadrado. Logo, em seguida, aparece o Congresso Nacional e tijolos em formas retangulares. Vemos depois um canteiro de obras e posteriormente crianças brincando num playground seguido pelo plano do desenho arquitetônico de Brasília ampliado de forma monumental.

O filme se inicia com a voz de Ferreira Gullar que nos fala da cidade numa tonalidade séria e oficial. A câmera faz uma trajetória no plano urbano de Brasília acompanhado pela voz de Gullar. A sua fala, em geral, destaca a racionalidade de cidade, seu planejamento, suas formas

53 Neste parágrafo se diálogo com a crítica feita pelo geógrafo Milton Santos ao conceito de desenvolvimento e planejamento. Com efeito, para o autor estes conceitos servem mais para uma política de acumulação do Capital do que uma política de bem estar social.

e, principalmente, a aplicação de técnicas modernas. Neste começo Gullar diz: “A estrutura de Brasília é formada por dois eixos que se cruzam em ângulo reto, o eixo rodoviário e o eixo monumental. O traçado da cidade, os princípios da técnica rodoviária foram aplicados a técnicas urbanísticas.” De fato, em certo momento, a câmera nos faz mergulhar nos espaços escuros de pequenos túneis de uma ampla avenida para em seguida emergir para um enquadramento do céu esplendorosamente azul da cidade. O efeito é esteticamente notável. Brasília, assim, pela fotografia do filme, se mostra espetacular. Como se pode ver, mesmo num trajeto comum rodoviário, enquadra-se a cidade para destacar a sua fotogenia monumental. Há várias outras sequências em que se destaca a beleza do projeto urbano da cidade. Há ainda outros momentos, em que a câmera destaca ainda mais a beleza arquitetônica dos famosos prédios da cidade. Por exemplo, o enquadramento, na diagonal, faz sobressair a leveza da estrutura do palácio da Alvorada; a frontalidade de um outro plano realça a majestade do cocar da catedral, que mistura magistralmente o concreto com o vidro; o deslizar lento pela lateral de um dos prédios dos ministérios acentua a construção quase improvável de um bloco retangular pesado, que parece flutuar dada a extensão de sua estrutura.

Na cena seguinte ao plano urbano mencionado, temos um plano zenital com a imagem aérea de Brasília mostrando as pistas e o eixo rodoviário. Na imagem podemos ver o traçado urbano de Brasília e sua funcionalidade expressa na fala de Gullar. Cabe citar o trecho da fala na qual o narrador diz: “a completa separação entre o tráfego de veículos e o trânsito de pedestres”. Vemos no plano zenital a monumentalidade do traçado, por conseguinte, a quase impossibilidade de circulação de pedestres. Embora pertinentes, as informações da voz não incidem sobre um aspecto fundamental do filme: o efeito estético dos traçados geométricos do enquadramento. Fotografia monumental e espetacular de Beato. Embora já estejamos acostumados aos efeitos estéticos de Brasília, talvez uma das cidades mais fotogênicas tanto do ponto de vista arquitetônico como urbanístico, ainda é surpreendente a maneira como o filme enfatiza a beleza fotográfica de quase todas as imagens do eixo piloto de Brasília. Haveria, por assim dizer, uma espécie de exaltação da sua estética. Mais do que funcional ou outra coisa que a voz nos diga, o espectador é convidado a usufruir da formosura da cidade. Neste filme, pelas imagens, Brasília é, antes de tudo, uma cidade belíssima.

Quando a câmera volta à sua trajetória urbana, em panorâmica horizontal e lateral é possível ver as grandes quadras residenciais e os blocos de apartamentos. O ângulo da câmera e o provável uso de uma

grande angular reforçam a monumentalidade dos blocos em suas formas retangulares.

Na cena seguinte, Gullar narra o cotidiano das superquadras e diz: “o reino da vida familiar, confortável”. A cena prossegue com imagens da vida cotidiana nas superquadras em um clube da vizinhança. Na imagem vemos somente uma pessoa negra vestindo um uniforme e cuidando das crianças. A voz não consegue ocultar o vazio da imagem, há apenas três pessoas nesse grande espaço de lazer. Uma cidade ainda a ser habitada? Ou, ainda, uma cidade, como tantas outras, que tem muito espaço para poucos e que se constitui a partir de uma desigualdade espacial terrível?

Logo depois vemos uma sequência de imagens de uma cidade ainda em construção. Nos planos seguintes nos é mostrado o Palácio da Alvorada em suas formas exterior e interior. No interior do Palácio podemos ver a grandiosidade do mobiliário. Uma fala de Gullar chama atenção: “apesar de seu desenho novo e original segue o mesmo partido de uma casa grande de fazenda com varanda e capela lateral”. Não há como esquecer que esta frase foi precedida por uma outra na qual se diz que o palácio foi construído para ser habitado por um brasileiro qualquer. Ironia ou ato falho? O brasileiro “qualquer” só poderia ser os que habitam a casa grande e não a senzala?

Ao falar dos moradores do Palácio, a voz é acompanhada com imagens de diversos presidentes civis até os militares que ocuparam o poder na época do filme. Outro fator de destaque na fala de Gullar, já na cena seguinte, é a forte presença de funcionários públicos que habitam Brasília. O filme faz questão de mostrar a hierarquia entre funcionários de baixo e alto escalão por meio de imagens das casas que eles habitam. Contrastando com os espaços amplos do palácio da Alvorada e dos apartamentos para funcionários de alto escalão, vemos um pequeno apartamento apinhado de gente. Nesse momento, a voz de Gullar diz: “Conforme o plano a cidade, dividida em bairros ricos e bairros pobres, haveria integração em vez de discriminação, o que não houve. Os edifícios construídos às pressas para os que primeiro se aventuram a trabalhar em Brasília e lá chegaram prudentemente só servem hoje às famílias, em geral, numerosas de funcionários com baixo poder aquisitivo”. Nem beleza nem funcionalidade, de maneira que o filme acaba nos mostrando uma outra Brasília, bem diferente daquela que apareceu para nós. Há um desencontro entre o conjunto que forma a narração oficial de Gullar e as imagens que representam a monumentalidade de Brasília e este novo bloco da cidade que nos é apresentado.

A cena seguinte mostra a crise da Universidade de Brasília e o desalento dos estudantes sem rumo. Temos um corte e o cotidiano do ambiente urbano é mostrado e novamente ouvimos Gullar comentar, ainda com o tom oficial, que dois terços dos que trabalham na cidade, incluindo os operários que a construíram, moram fora dos limites urbanos. As imagens do apartamento apinhado já nos indicam que o tom oficial da voz adquiriu um acento irônico, ainda mais porque ela nos revela um lado negativo sobre Brasília.

Na cena que segue, vemos a imagem de um terminal de ônibus e a população circulando. Ouvimos a canção *Viramundo*, interpretada por Maria Bethânia. É significativo que entre esta trilha sonora juntamente com imagens, em plano médio, de alguns rostos aparecendo. É clara uma alusão ao documentário *Viramundo*⁵⁴ e a situação dos migrantes do norte e nordeste e outras regiões do país que se deslocaram a Brasília para, em sua grande parte, trabalhar como operários da construção civil.

Na sequência seguinte do filme, vemos um conjunto de imagens que se contrapõem à monumentalidade de Brasília. A câmera segue o percurso do ônibus e vemos a imagem de um conjunto habitacional, cujos planos urbanísticos são o oposto ao projeto de Brasília. Ao mesmo tempo a voz nos informa, cheia de sarcasmo, que o tempo de viagem dura aproximadamente três horas. Primeiro vemos uma série de pequenas casas brancas iguais às do conjunto habitacional para depois vermos casas precárias feitas de madeiras iguais a muitas moradias das favelas do Brasil. Dois Brasis diferentes numa mesma cidade. Para o filme parece não haver dúvidas de que a Brasília da arquitetura moderna e planejada é uma bela cidade que contrasta com aquela autoconstruída de forma precária.

Numa cena onde é feita uma série de entrevistas, pergunta-se aos moradores se eles estão satisfeitos com Brasília e se desejam continuar morando na cidade. A resposta é negativa, os moradores se queixam e falam sobre as diversas dificuldades que enfrentam ao -morar em Brasília. Os problemas se aglutinam, por exemplo, as precárias condições de trabalho, a ausência de sindicato, a dura exploração das empresas de construção civil. Cabe destacar, na fala do operário entrevistado, o processo de alienação e coisificação do trabalho, à medida que o fruto de seu esforço lhe é arrancado, restando-lhe apenas condições precárias

54 Documentário dirigido por Geraldo Sarno em 1965 que trata da migração nordestina em São Paulo.

de subsistência. Todos falam de seus descontentamentos enquanto nos é mostrado o interior exíguo e precário de uma das casas do conjunto habitacional. O espaço escasso da residência contrasta com o número dos membros das famílias. Em outra entrevista, em frente a uma residência feita de madeira e autoconstruída supostamente sem planejamento, uma mulher negra, com uma criança no colo, fala dos despejos da ocupação do terreno e das casas autoconstruídas, bem como das mortes de crianças e adultos por causa do frio. Fica claro que o filme quer mostrar moradias ainda mais precárias que o conjunto habitacional visto anteriormente. Deduzimos essa intencionalidade pela montagem, já que, na próxima cena, ouvimos mais um depoimento de despejo enquanto vemos a imagem de um ônibus, no qual está escrito Recife-Brasília. Entretanto, não há como não admirar a imagem da casa de madeira colorida que segue às imagens das casas do conjunto habitacional, seu pé direito alto e pintado nos mostra que estas moradias autoconstruídas não têm falta de planejamento seja do ponto de vista funcional como estético. O pé direito alto foi pensado, acreditamos, para evitar a quentura do ambiente e da madeira, ao mesmo tempo que se pinta e se cria uma fachada que serve tanto para conseguir uma durabilidade maior do material como para provocar um prazer estético. De certa forma, esta imagem já nos faz vislumbrar a abordagem, completamente diversa, da relação da cidade moderna urbanística e arquitetonicamente planejada e seus entornos que aparece nos filmes de Adirley Queirós. Este cineasta destaca a maneira engenhosa das autoconstruções das cidades satélites com sua horizontalidade mais adequada ao convívio humano em contraste com a monumentalidade maquinal da Brasília modernista planejada. O fato da mulher estar sentada na frente da sua linda casinha de madeira já diz muito se pensarmos nas imagens desertas de Brasília, embora belas e monumentais.

Se nas primeiras sequências do filme a forma arquitetônica é vista em toda sua monumentalidade e beleza, nas sequências seguintes tanto as imagens como a narração passam a mostrar criticamente a cidade com falas e planos que vão a contrapelo do discurso oficial do progresso. Dar voz aos trabalhadores de Brasília, que de fato construíram a cidade com seu trabalho, é outra estratégia importante para pensar Brasília criticamente. Quase ao final, um plano, com a câmera num semi-picado, monumentaliza uma avenida, trazendo uma Brasília menos fotogênica e bastante desolada. A câmera não está suficientemente alta como para poder usufruir esteticamente o seu traçado geométrico, apenas temos a avenida extensa e grande, deixando as quadras laterais dos blocos,

pequenos e esparsos. Trata-se de uma Brasília de concreto, erma e quente, aquela que seus habitantes vivem cotidianamente e que não aparece nas fotografias que a monumentalizam e a embelezam.

Esta forma bastante crítica de mostrar Brasília se confirma na sequência final. Nela vemos planos de um conjunto de formas frias de Brasília, puro concreto monumental, quase sem forma ornamental. A estas imagens se seguem enquadramentos de um canteiro de obras, mostrando operários no trabalho da construção. Estas imagens são acompanhadas pela canção *Viramundo*, que serve como comentário mordaz e esclarecedor do que estamos vendo. A voz de Gullar, nesses momentos, ressalta a ideia de desenvolvimento, eximindo—de culpa os homens que projetaram a cidade. A voz nos diz: “Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira fora do alcance da maioria do povo”. Lembremos que em outra sequência do filme, Gullar fala que apesar de seu desenho novo, o palácio da Alvorada segue o partido da casa grande de fazenda. De qualquer forma, a voz, neste final, não é suficiente para nos fazer esquecer a crítica que ela própria e as imagens construíram, o que nos leva a pensar e perguntar pelas formas sociais das origens de Brasília?

O projeto arquitetônico não pode ser compreendido sem uma análise profunda da nossa longa duração histórica, ou seja, podemos dizer que a forma social de Brasília está sedimentada no colonialismo e em nossa herança escravocrata. Nesse sentido, as contradições estão no curto-circuito de nossa modernidade atravessada pela dialética de permanência e mudança, no qual o progresso veio acompanhado da barbárie. Essa Modernidade é construída desde a República, com sua política eugenista, até o projeto Nacional-Desenvolvimentista, chamado “milagre econômico. Conduzido por uma classe dominante conservadora politicamente, o processo de modernização alijou a classe trabalhadora, negros, mulheres e qualquer oposição ao projeto dominante. Enfim, uma nação que conviveu harmoniosamente com ideias liberais e escravidão. Ou melhor, que nasceu com a permanência da Casa Grande e Senzala. Numa separação espacial entre escravos e senhores desde sua fundação.

Nesse sentido, podemos talvez falar de uma forma fora do lugar. Em que pese a arquitetura moderna apresentar contradições no centro do capitalismo, a mesma estava dentro do projeto das vanguardas e alimentava um certo ideal utópico que dentro dos conflitos sociais do centro permitiu que a classe trabalhadora ao menos nas reivindicações tivesse direito a uma habitação digna. Dentro do projeto

desenvolvimentista, Brasília juntamente com a indústria automobilística foram os maiores projetos. O projeto de Brasília foi concebido por dois arquitetos progressistas e ligados ao PCB, a saber: Oscar Niemayer e Lúcio Costa. No entanto, desde sua concepção, o projeto enfrentou problemas em sua realização e em sua forma. Embora apresentasse o que havia de mais moderno na arquitetura, não conseguiu fugir do ornamento e da monumentalidade. O funcionalismo urbano que traça uma racionalidade na circulação de mercadorias e pessoas passou longe de uma completa integração urbana de seus habitantes, pelo contrário, seguiu o modelo das outras cidades brasileiras privilegiando apenas um centro expandido. O ornamento segundo Sérgio Buarque de Holanda está na base de formação social, à medida que há uma dicotomia entre a vida mental e material dando ensejo a uma cultura bacharelesca e ornamental. Entretanto, se formos rigorosos, veremos que o problema, de fato, não é o ornamental, mas o de levar adiante as reformas de Hausmann, que viu a cidade não como um lugar, mas como um espaço de pura circulação, no qual tudo é mercadoria, principalmente os trabalhadores. Acrescente-se a isso as condições precárias de trabalho no Brasil, que estão sedimentadas em nossa mentalidade colonial, que cultua, entre outras esquisitices, a cultura do favor do homem cordial, do jeitinho e da improvisação.

Segundo o Arquiteto Luiz Recamán:

A cruz formada pelos eixos monumental e residencial, como tantas vezes já se disse, tem mais a intenção de marcação no território pelo desbravador, que ponto zero de um eixo de coordenadas gerador de uma espacialidade contínua e abstrata(moderno). A linha zenital é demarcada. Reforçando seu conteúdo simbólico, pela cruz que, entre nós, foi ao mesmo tempo gesto religioso inaugural e civilizatório, já que a primeira missa inaugura também a primeira empresa. O que era a Terra Brasilis senão o caos primordial, a ser ordenado pela lógica racionalizadora das forças do progresso? (Recamán, 2020)

A história da arquitetura, do urbanismo e da habitação do Brasil está dentro de nosso contexto histórico-social e uma análise somente das formas sem levar em conta a materialidade histórica empobrece e reduz nosso campo de análise. Portanto, temos que compreender se nosso projeto de modernização conservadora e suas consequências no âmbito da vida social e política diz apenas respeito ao país. Para além das mazelas da nossa arquitetura e urbanismo, talvez devamos perguntar-nos sobre as contradições de uma história que postula a ideia de progresso. Walter Benjamin cansou de mostrar que esta ideia é a manifestação concreta

de uma das piores violências históricas, o que nos leva a concluir que as ideias de modernidade e progresso são uma só e que elas são a clara manifestação da barbárie, mesmo que estejam matizadas por projetos utópicos das vanguardas. Aliás, há algum tempo que se desconfia que as utopias, desde a cidade ideal platônica carregam a marca da violência e do autoritarismo. Talvez devamos pensar que Brasília não manifesta apenas as contradições de uma modernidade conservadora, talvez ela apenas escancare, dada a situação menos concessiva do capital nas periferias, que toda modernidade não é apenas conservadora, mas a pura continuação da violência colonialista? Os indígenas, as mulheres e os afrodescendentes sabem o quanto sofreram em nome da cruz, considerada pelas elites econômicas e intelectuais como gesto civilizatório. Civilidade esta que carrega como resultado principal um dos genocídios mais violentos e horrorosos da história da humanidade. .

Brasília foi apresentada como uma utopia e cidade ideal e, como toda utopia, a sua concretização mostrou ser o contrário. Cidade que produziu uma forte segregação espacial, uma violenta exploração desde sua fundação até os dias atuais. Espelho da história da nação brasileira, que foi vendida como processo civilizatório e que não passa da expressão da barbárie que supostamente estava combatendo? Os diversos projetos de Brasil foram incapazes, desde o desenvolvimentismo até a redemocratização, de promover um programa público de habitação e urbanismo. O transporte individual com a indústria automotiva foi privilegiado em detrimento do transporte público ferroviário e urbano. Como consequência tivemos o aumento das grandes vias urbanas para circulação exclusivamente de automóveis. No plano habitacional, projetos como as COHABS produziram cidades dormitórios – os conjuntos habitacionais de Taguatinga são um triste exemplo dessa produção. Além disso, esses projetos excluíram parcela significativa da população dos centros mais prósperos e bem atendidos em termos de serviços das cidades.

A resposta talvez esteja no próprio conceito de desenvolvimento, conceito este que pressupõe fundamentalmente o planejamento como acumulação de capital dentro da sociedade do consumo e do trabalho. O Brasil, como um exemplo concreto do que a modernidade produziu, ainda está muito distante de um verdadeiro projeto de arquitetura e urbanismo no qual todos têm direito à cidade. Mas, como já sabemos, não é apenas o Brasil, os poucos direitos que os trabalhadores conseguiram em outras partes do planeta estão hoje desaparecendo e as cidades estão sendo tratadas, sem pudor algum, como cidades mercadorias. Sabemos também

que a arquitetura e o urbanismo modernos concretos estão longe do ideal vanguardista do começo do século XX, lamentavelmente.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*/ Giulio Carlo Argan Argan; tradução Pier Luigi Cabra. - 5 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. 'A arquitetura moderna'. In ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de, 1902-1982. *Raízes do Brasil*/ Sérgio Buarque de Holanda - 26. ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RECAMÁN, Luiz. O DESENHO DE BRASÍLIA. *Revista Thésis*, Rio de Janeiro, v 2, n 5, 2020. DOI:1051924/revthesis.2018. Disponível em: <https://thesis.anparq.org/revista-thesis/article/view/218>. Acesso em: 29 jul. 2022.

SANTOS, Milton. *POBREZA URBANA*. São Paulo, Editora Hucitec, 1979.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do Lugar*, in: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e transparência*. 3ª edição - São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Filmografia

BRASÍLIA, *Contradições de uma cidade nova*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1967, 23 min. 35 mm.

Da Vertigem à Imaginação: Sobre o Uso Dos Arquivos no Filme *Natureza Morta*, De Susana De Sousa Dias

Ilma C. Z. Guideroli⁵⁵

Resumo

O presente texto versa sobre o tema dos arquivos a partir do longa-metragem *Natureza Morta: Visages d'une Dictature* (72', Portugal-França, 2005), da realizadora portuguesa Susana de Sousa Dias (1962-). O filme foi realizado exclusivamente com materiais de arquivo – documentos, fotografias e audiovisuais – advindos da ditadura salazarista (1926-1974). Documentação do horror, legitimada enquanto história oficial, estes arquivos se constituem de materiais institucionais produzidos pelo sistema de poder vigente. Nosso percurso busca uma variedade de perspectivas, as quais miram escapar de convenções e de olhares totalizantes e fechados quanto ao assunto. A partir de questões levantadas nos escritos e entrevistas da realizadora, bem como de autores como Georges Didi-Huberman, Arlette Farge, Michel Foucault e Aby Warburg, buscaremos refletir sobre outros modos de lidar com os arquivos. Trata-se de questioná-los, assumir suas inevitáveis lacunas, mergulhar em sua imensidão, mas também de saber a hora de retornar à superfície, de aprender a imaginar e a elaborar sobre o que foi selecionado.

Palavras-chave: Arquivo. Imagem. Cinema de arquivo. Cinema português. Montagem.

Abstract

This text deals with the theme of archives based on the feature film *Still Life: Visages d'une Dictature* (72', Portugal-France, 2005), by Portuguese director Susana de Sousa Dias (1962-). The film was made exclusively with archival material – documents, photographs and audiovisual – from the Salazar dictatorship (1926-1974). Documentation of horror, legitimized as official history, these archives are made up of institutional materials produced by the current power system. Our route seeks a variety of perspectives, which aim to escape conventions and totalizing and closed looks on the subject. From questions raised in the director's writings and interviews, as well as authors such as Georges Didi-Huberman, Arlette Farge, Michel Foucault and Aby Warburg, we will seek to reflect on other ways of dealing with archives. It is about questioning them, accepting their inevitable gaps, diving into their immensity, but also knowing when to return to the surface, learning to imagine and elaborate on what was selected.

Keywords: Archive. Image. Found Footage. Portuguese Cinema. Montage.

55 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo; bolsista CAPES; Orcid 0000-0003-1259-2819; e-mail: ilma.guideroli@unifesp.br.

Introdução

Susana de Sousa Dias⁵⁶ tem um modo singular de pensar e fazer cinema. Sua produção fílmica⁵⁷ é pautada por uma série de problemáticas instigantes, especialmente a resistência às tentativas de apagamento ou de estratificação da complexidade da memória, e a insistência de um registro particular, expressivo, de invisibilidades contidas na imagem. A realizadora trabalha quase exclusivamente com materiais advindos de suas pesquisas em acervos documentais.

Pelos caminhos e estratégias de pesquisa, edição e montagem adotados, a realizadora faz emergir destes documentos uma gama de memórias divergentes a certas narrativas estabelecidas, apresentando outras maneiras segundo as quais uma história pode ser contada pelo meio audiovisual. São alternativas diante da questão: como é possível acessar outras narrativas visuais e sonoras que nos façam ver e ouvir mais amplamente do que aquilo que nos é contado pela história oficial?

Natureza Morta: Visages d'une Dictature é um documentário que foi realizado em parceria entre a produtora portuguesa Kintop e a produtora francesa Amip, em associação com o Canal Arte France. Foi feito exclusivamente com materiais dos arquivos oficiais portugueses do período conhecido como Estado Novo, no regime ditatorial que perdurou em Portugal de 1926 a 1974. Dentre os objetos estudados para tecer o longa-metragem, estão os cinejornais veiculados como propaganda oficial durante a ditadura e os retratos de identificação dos presos políticos.

A narrativa do filme vai acompanhando o regime ditatorial português até sua queda em 1974, com a Revolução dos Cravos. Dias vai urdindo encadeamentos entre os registros produzidos pelo regime, propondo uma narrativa que opera na alternância entre o que acontecia nas ruas de Portugal, nas colônias africanas e dentro das prisões. Assim, as imagens mostram multidões eufóricas aplaudindo e apoiando Salazar com cartazes, seguidas de uma sequência de registros fotográficos dos presos; mostram membros do clero em procissões religiosas apoiadoras do regime e, logo depois, fortes cenas de bombardeios e destruição; mostram os desfiles militares e suas intervenções junto às colônias africanas e, em seguida, homens feridos e mortos em combate.

56 Realizadora, diretora, produtora e artista portuguesa. Atua também como docente na Escola de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

57 Os filmes da realizadora: *Processo-Crime 141/53 Enfermeiras no Estado Novo* (2000, 52'), *Natureza Morta: Visages d'une Dictature* (2005, 72'), 48 (2009, 93'), *Luz Obscura* (2016, 76'), *Fordlandia Malaise* (2019, 40') e *Viagem ao Sol* (2021, 107').

O ponto principal que se coloca é como exibir o outro lado – ou a outra face, fazendo valer seu subtítulo – de um regime autoritário, utilizando-se somente das imagens produzidas por ele; e a partir do poder nefasto que deles emana, trazer à tona a encenação do poder. Dias promove transformações nas imagens de arquivo para que consigamos ver as monstruosidades contidas ali. Ela opta por fantasmagorizar estas imagens, numa estratégia que se mostra bastante adequada para que seja possível repensar o regime. Assim, as escolhas e procedimentos estão pautadas na premissa de que as imagens contidas em um arquivo sempre podem expressar algo para além do estritamente documental. O filme possui diversos elementos perturbadores: os *ralenti*⁵⁸, os enquadramentos e a trilha sonora, que contribuem para trazer à tona singularidades que já se encontravam potencialmente presentes nas imagens. Há todo um modo de pensar e abrir tais imagens, no lugar de tratá-las somente como documentos oficiais.

O arquivo é vertigem, acúmulo e imensidão: o encontro

Em uma de suas entrevistas, Dias afirma que “a entrada num arquivo é sempre muito perturbadora” (2018). Ela enfatiza essa vertigem, uma espécie de desorientação que a imersão nos arquivos pode provocar. Em um misto de choque, fascínio e perturbação provocados pelo seu encontro com esses materiais – pois estão aí em tela a memória de Portugal –, a realizadora viu-se diante de duros vestígios de dor e de esquecimento. Isso possivelmente levou-a a buscar meios audiovisuais para expressar e tornar visíveis as forças já presentes naqueles materiais, atualizando assim angústias e traumas gerados em tantos indivíduos e que reverberam na atualidade. A ideia de vertigem é intrínseca às próprias instituições: uma dentro da outra, uma desmembrando-se em outras, de acordo com supostas demandas.

Buscaremos trilhar um percurso pelos arquivos oficiais pesquisados por Susana de Sousa Dias, especialmente aos da PIDE – Polícia de Investigação e de Defesa do Estado. A PIDE foi oficialmente a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969. Depois passou a se chamar DGS – Direção Geral de Segurança, mantendo praticamente as mesmas

58 *Ralenti* é uma palavra de origem francesa que significa lentamente, de modo lento, vagarosamente. Em mecânica, significa regimes de baixas rotações; em vídeo, significa câmera lenta. Este termo é usado por Dias em seus textos quando vai se referir ao retardamento das imagens nos processos de montagem.

funções. Após a Revolução dos Cravos, a PIDE/DGS foi extinta, e seus documentos ficaram sob a guarda das Forças Armadas. Logo em seguida foi criado o SCE – Serviço de Coordenação e Extinção da PIDE e, junto com a LP – Legião Portuguesa, passou a ter custódia sobre tais arquivos, permanecendo instalados no Forte de Caxias até 1991, quando o SCE encerrou suas atividades.

Desde 1991, os arquivos encontram-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, tendo sido abertos para consultas públicas em 1994. De acordo com a historiadora Irene Pimentel, são constituídos, além da documentação produzida pela PIDE e seus desmembramentos, por material das polícias políticas que a antecederam e pelo Serviços de Centralização e Coordenação de Informações de Angola e Moçambique (extintos em 1975 com a Independência). Esta extensa documentação é composta por mais de seis milhões de fichas, 500 livros e 20.000 caixas repletas de processos. Apesar de sua abertura a consultas públicas ter se iniciado há quase 30 anos, o arquivista Paulo Tremeceiro afirma que cerca de metade do arquivo nunca foi consultado, ou seja, trata-se de “um mundo a ser descoberto”⁵⁹. Dias comenta que o trabalho de pesquisa aos arquivos é inesgotável, uma espécie de poço sem fundo, dadas as inúmeras possibilidades inerentes a eles: “Segue-se um fio condutor e dentro deste há sempre outros fios. Destapa-se uma coisa e estão lá milhares delas por baixo. É um caminho em profundidade e em extensão” (2011). Além dos arquivos da PIDE/DGS, a realizadora consultou ainda outros materiais. Dentre eles, estão os arquivos da RTP (Rádio e Televisão Portugal), do ANIM (Arquivo Nacional de Imagens em Movimento) e do CAVE (Arquivo do Exército).

Destacamos o seguinte ponto: o que permaneceu no arquivo foi o que o sistema de poder vigente quis deixar. Assim, já de saída, é parcial e fragmentário em sua gênese, uma vez que seus materiais passam por variados processos de edição em sua própria constituição e preservação. A incompletude e as lacunas são constituintes do arquivo tanto por seus processos de desvios e destruições já mencionados quanto pelas palavras dos prisioneiros e dos colonizados, que, apesar de virtualmente presentes em documentos e imagens, não estão lá de fato. Dias percebe e torna tais falhas – do que foi suprimido e do que falta – o mote do seu trabalho. De outro modo, a partir desses arquivos oficiais, a realizadora tenta tornar

59 Disponível em [https://www.tsf.pt/sociedade/interior/metade-do-arquivo-da-pide-nunca-foi-consultado-e-um-mundo-por-descobrir-10825928.html?fbclid=IwAR3wpLS_Rg0PI3FfZtD-d-
Se21ERFfwIaCTGukgewsmNsg6bxjoS3-KvTOxM](https://www.tsf.pt/sociedade/interior/metade-do-arquivo-da-pide-nunca-foi-consultado-e-um-mundo-por-descobrir-10825928.html?fbclid=IwAR3wpLS_Rg0PI3FfZtD-d-
Se21ERFfwIaCTGukgewsmNsg6bxjoS3-KvTOxM) Acesso em 20 jan. 2023.

visível e audível o outro lado, ou seja, o das vítimas. Todavia, não se trata de um resgate, mas, antes, de criar um contraponto ao arquivo oficial a partir dele mesmo. Ela afirma:

Se uma pessoa, hoje, vai ao arquivo da PIDE, o que tem lá é o que o arquivo da PIDE quis deixar, é a voz da PIDE que está lá. E as palavras dos prisioneiros que estão lá, são censuradas, reescritas, autocensuradas, portanto, não estão. Com o meu trabalho, o que eu pretendo é quase, dizendo de uma forma breve, crer um contra-arquivo, ou seja, aquilo que não está lá, o que nós não podemos encontrar no arquivo da PIDE. Isto é, de facto, aquilo que guia o meu trabalho (DIAS, 2018).

Os arquivos são provenientes de materiais institucionais produzidos pelo sistema de poder vigente. De caráter autoritário, religioso e conservador, o regime ditatorial prezava os “valores familiares”, e perseguia quem era contrário a eles. Os fragmentos dos cinejornais e documentários tinham originalmente propósito propagandístico, com o claro objetivo de disseminar as “conquistas” e “avanços” do governo. Por exemplo, os registros das multidões que eufóricas saúdam e apoiam Salazar em desfiles e procissões não deixam de mostrar o desconforto e a tensão por meio de olhares e gestos de algumas pessoas; ou ainda, se dão a ver as conquistas das colônias portuguesas por soldados sendo recebidos amistosamente pela população local, é possível perceber a tristeza, indignação e revolta em vários rostos. A realizadora busca trazer as tensões contidas nessas encenações do poder a todo o tempo.

Se a produção fílmica tinha como um de seus objetivos tornar públicas as ações do regime, os retratos de identificação presentes ao longo do filme podem ser considerados como imagens “secretas”, já que seu acesso ficava restrito à consulta dos agentes policiais. Os registros dos presos, de quem era fichado, foram, ao longo do tempo e conforme seu acúmulo, sendo acondicionados em numerosos álbuns, que dão uma dimensão do impulso por catalogar e classificar. Entretanto, pontuamos que não se trata de criar oposições entre os retratos dos presos e as imagens de propaganda do regime, mas antes de trazer as dissonâncias contidas nos dois tipos de imagens, o que delas emerge, e como podem constituir outras narrativas possíveis através da montagem.

As fichas dos presos, os longos relatórios, os registros de ações militares e de guerra, bem como dos movimentos de apoio a Salazar, surgiram pela necessidade do regime em demonstrar a suposta efetividade de um sistema de vigilância que oprimia e controlava. Assim, eles “[...] revelam o que jamais teria sido exposto não fosse a ocorrência

de um fato social perturbador. De certo modo, revelam um não dito” (FARGE, 2017, p. 13-14). O paradoxo inerente aos arquivos é justamente o de que os personagens que o compõem só existem outrora, em um outro tempo, ou seja, só possuem este devir-emergir porque houve em algum momento o embate, um encontro entre esses sujeitos e o poder. O regime, principalmente quando extremamente autoritário como é o caso de uma ditadura, tem essa necessidade e compulsão por vigiar, controlar e disciplinar os corpos.

Se a finalidade original dos arquivos é apontar ao sistema administrativo quem são os suspeitos para que sejam investigados e punidos, eles sempre ultrapassam este objetivo. Isso porque não existe o olhar “neutro” para o documento; além disso, sua contra leitura, ou seja, outras possibilidades de vê-los e interpretá-los, isso é algo que simplesmente pode se dar, se passar. De outro modo, se em um primeiro momento cria-se o arquivo com um objetivo determinado, depois, com o passar do tempo e das mudanças de contexto, eles podem fornecer outros devires, outros sentidos.

Não esqueçamos ainda que a linguagem do arquivo é cifrada, por meio de códigos intermináveis que tentam estabelecer critérios de modo a criar uma ordem e sistematizar a miríade de documentos. No caso do arquivo policial, a quantidade de materiais beira a insanidade: são compostos não somente pelas fichas dos suspeitos, mas também por registros de escutas telefônicas, cartas que eram confiscadas e datilografadas, depoimentos etc. A imensidão codificada, desconcertante e colossal do arquivo, mesmo assim carrega algo de fascinante e atrativo, uma vez que a partir deles uma possibilidade de mundos desconhecidos pode ser acessada.

Interessante notar ainda que, na linguagem arquivística corrente, os conjuntos de documentos de uma mesma proveniência são denominados fundos. Arlette Farge propõe uma analogia entre os fundos de arquivo e o fundo do mar, em que o mergulhar nos arquivos seria como mergulhar no oceano, ou seja, vai aí implicado algo incerto e arriscado, uma vez que se trata de acessar um desconhecido muitas vezes hostil, desmesurado e invasivo. Assim como no mar, não é possível saber o que pode ser encontrado no fundo, repositório de tudo que um dia naufragou e que se transformou pelo mundo vivo marítimo. Podemos dizer que os fundos de arquivo de algum modo carregam o paradoxo da imersão: encantamento com as descobertas e riscos de afogamento. Indo ao encontro dessa dimensão do desconhecido e do incerto, diz ainda Didi-Huberman: “Basta

ter-se confrontado pelo menos uma vez com tais ‘fundos’ documentais para ter a experiência concreta de que o arquivo não dá à memória esse sentido cristalizado, essa imagem fixa [...]” (2012a, p. 130).

É impossível apreender o arquivo numa dimensão totalizante: as descobertas necessitam ser vistas e tratadas mais enquanto brechas de uma história sempre em construção, nunca fechada. O que emerge são sempre fragmentos, como se o pesquisador fosse uma espécie de mergulhador em busca de pequenos tesouros nos fundos do arquivo, mas lidando o tempo todo com incertezas e intempéries. Didi-Huberman (2012a, p. 130-131) afirma que o arquivo pode tanto desmembrar a compreensão histórica por causa de seu aspecto de fragmento ou de vestígio bruto de vidas contadas de modo compulsório, quanto se abrir brutalmente a um mundo desconhecido, libertando um “efeito de real” imprevisível que pode fornecer um “esboço vivo” da interpretação a ser reconstruída. Assim, “[...] o arquivo – massa frequentemente inorganizada de início – só se torna significativa ao ser pacientemente elaborado” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 124), e tal elaboração só é possível no cruzamento entre recortes incessantes e por montagens, uma vez que ele nunca é reflexo puro e simples nem prova do acontecimento em si. Não se trata nem de supervalorizar o caráter imediato do arquivo, mas também não cabe subvalorizá-lo como se fosse mero acidente do conhecimento histórico.

O encontro com os materiais de arquivo pode trazer num primeiro momento certo conforto e segurança, uma vez que se supõe estar em pauta um puro “efeito de real”: “[...] aquele que o lê, que o toca ou que o descobre é sempre despertado primeiramente por um efeito de certeza” (FARGE, 2017, p. 18). Mas não demora muito para que essa suposta certeza mostre-se enquanto efeito passageiro, uma miragem. Em um segundo momento a suposta certeza torna-se ingênua e falaciosa, pois os arquivos não são mais que fragmentos de verdade.

Se o arquivo for encarado enquanto topografia, existem inúmeras possibilidades de mapeamento, levando em consideração os acidentes e adversidades ao longo do percurso. É, de certo modo, relevo que se organiza, desde que se saiba lê-lo e “perceber que existe produção de sentido nesse lugar, mesmo onde as vidas colidem com o poder sem que tenham optado por isso” (FARGE, 2017, p.35). Novamente, isso diz respeito ao que pode emergir, escapar, transbordar de uma lógica estritamente documental, privilegiando assim singularidades e diferenças.

O arquivo não é mais que um breve e efêmero instante

Os arquivos da ditadura salazarista, como tantos outros provenientes de regimes opressivos, são produto do horror. A conhecida afirmação benjaminiana, de que não há nenhum documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie⁶⁰, dá mostras de que não há arquivo último ou absoluto, mas, ao contrário, ele é criado e construído historicamente como processo político do poder. Ele carrega consigo, portanto, uma inevitável ambivalência na medida em que já formou uma história – o que o poder quis deixar –, mas é composto por vestígios passíveis de reconfigurações, estas invariavelmente fragmentárias e menores.

Estes milhares de vestígios dizem respeito notadamente àqueles que tiveram suas vidas invadidas e registradas por um processo legitimador de controle. Este conteúdo tem sua força na impossibilidade de decifrá-lo, ao mesmo tempo em que restituí-lo parece uma ilusão, conforme aponta Arlette Farge. (2017, p. 21). Dias não somente percebe essa ambiguidade presente no arquivo – entre a força dos vestígios e as impossibilidades inerentes a eles – como busca meios de dar a ver as forças que concentram-se no paradoxo entre a abundância de documentos e o que a eles escapa. São tentativas de dar corpo a uma experiência outra, que não pertence mais ao passado histórico, mas que reverbera tempos múltiplos e mais complexos.

Há uma aridez e impermeabilidade dos arquivos, e manuseá-los assemelha-se a um trabalho “de formiga”, ou seja, só pode ser realizado de modo menor em relação a sua imensidão. Mesmo com todas as dificuldades inerentes a estes documentos, aberturas são possíveis para que suas singularidades possam se manifestar, escapando a um olhar mais cientificista e empírico. Se é fato que os arquivos foram muitas vezes construídos pela dimensão do sofrimento, sublinhemos: buscar os intervalos que forneçam outras possibilidades de fazer com que essa dor possa advir nas imagens tem a ver com o obstinado esforço empreendido por Dias. É também por essas direções que Farge chama a atenção para aquilo que não tem nome e que a ciência não consegue explicar, que é um “[...] adicional de vida que inunda o arquivo e instiga o leitor no que ele tem de mais íntimo. O arquivo é excesso de sentido quando aquele que o

60 As teses sobre o conceito de história foram redigidas por Benjamin em 1940. Esta afirmação encontra-se na sétima tese: “Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie” (LÖWY, 2005, p. 70).

lê sente a beleza, o assombro e um certo abalo emocional” (FARGE, 2017, p. 36).

Michel Foucault, ao relatar seu encontro com os arquivos policiais⁶¹ franceses produzidos entre meados dos séculos XVII e XVIII – especialmente os testemunhos escritos em forma de denúncia –, afirma que suas escolhas para narrar as breves histórias de homens infames não seguiram outros critérios senão o seu gosto, seu prazer, “uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro ou qualquer outro sentimento, do qual teria dificuldades, talvez, em justificar a intensidade, agora que o primeiro momento da descoberta passou” (FOUCAULT, 2006, p. 203). O pensador francês afirma que os textos têm um brilho, que revelam esplendor no meandro de uma frase, dando a ver uma violência que desmente a pequenez dos fatos que a escrita – realizada pelo poder – registrou.

A brevidade dessas vidas ínfimas e singulares – existências-relâmpago, como ele as chama – tomadas por acasos desconhecidos em livros e documentos, são, fundamentalmente, um atestado de existência. Ainda que “[...] por trás desses nomes que não dizem mais nada, por causa dessas palavras rápidas e que bem podem ser, na maioria das vezes, falsas, mentirosas, injustas, exageradas, houvesse homens que viveram e estão mortos [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 206).

Tratam-se sem dúvidas de personagens obscuras, sem quaisquer grandezas estabelecidas ou reconhecidas, que permaneceriam totalmente anônimas salvo pelo encontro delas com o poder vigente. Por algum fato que escapou à normalidade cotidiana algo se passa, e uma luz é lançada a elas – um breve feixe de luz, num instante: “vidas que só puderam deixar rastros a partir de seu contato instantâneo com o poder” (FOUCAULT, 2006, p. 207-208). Foi o cruzamento entre o poder e essas vidas que em algum momento foram vigiadas e perseguidas que suscitou as poucas palavras que restaram sobre elas. E foram os arquivos advindos desses relatos acumulados que tornaram possível o acesso a estes fragmentos tantos anos depois.

Foucault pontua que esse impulso de documentação, de “tudo dizer para tudo apagar” (2006, p. 213) tem sua origem na confissão ligada à culpa cristã. E que a partir do fim do século XVII o mecanismo muda o

61 “Trata-se de documentos que datam, todos, mais ou menos da mesma centena de anos, 1670-1760, e que provêm da mesma fonte: arquivos do internamento, da polícia, das petições ao rei e das cartas régias com ordem de prisão” (FOUCAULT, 2006, p. 211).

funcionamento, passando de agente religioso para agente administrativo, adotando dessa forma o registro no lugar do perdão de outrora. Tudo o que é dito passa a ser registrado por escrito, gerando um acúmulo de documentos, e constituindo assim os dossiês e arquivos. São como vozes múltiplas que se depositam em uma enorme massa documental. Começa então um cruzamento da cadeia política com o cotidiano, onde cada indivíduo passa a ter a capacidade de acessar os mecanismos, ao fazer uma denúncia ou uma queixa. Com isso, o poder torna-se uma espécie de jogo, pois passa a ser desejado e temido ao mesmo tempo.

Ao se debruçar sobre essas vidas infames e também ínfimas e breves, Foucault opta por trabalhar sobre o menor, o singular e o quase imperceptível, colocando-se diante deles com o intuito de conseguir enxergar os acontecimentos presentes ali: nesses encontros, algo se passa, algo que ultrapassa o caráter objetivo e empírico, algo sensível. Farge afirma que de uma frase muitas vezes se escapa todo um universo (2017, p. 81), e Foucault parece querer dar visibilidades a estes novos mundos cuja descoberta deu-se por brilho e encantamento, apesar da violência que os constituiu.

Didi-Huberman pontua que, ao tentar construir uma interpretação histórica, é preciso ter o cuidado de não olhar para os arquivos – por mais vastos, abundantes e “completos” que sejam – a partir de uma visão de mundo totalizante e integral, mas enquanto vestígios lacunares de feitos e gestos. Portanto, é importante salientar novamente que “o próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar”, e que “frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé” (2012b, p. 211).

São muitos e variados os obstáculos que os documentos do arquivo colocam a quem se aventura a investigá-los. Por exemplo, “pode-se tropeçar no defeito material do documento” (FARGE, 2017, p. 59). O que desaparece em uma dobra do papel, em uma margem corroída, em um rasgo provocam marcas que dão a ver a passagem do tempo e podem deixar o sentido em suspenso. Isto que pode ser encarado em um primeiro momento enquanto algo que falta ao documento, mas pode também implicar dar outros e novos sentidos a eles. Dias incorpora esses “defeitos” dos documentos em seus filmes, de tal modo que as falhas são constituintes das imagens. Elas são, em certo sentido, um desaparecimento, mas ao mesmo tempo são também resistência ao desaparecimento; algo que, por causa do processo de destruição, metamorfoseou-se em outra coisa.

Há uma memória oficial que é fortemente construída, numa sistematização que de alguma forma nos é imposta, mas há também uma série de lutas minoritárias contra essa mesma memória oficial para que outras narrativas possam vir à tona. Em todo caso, tudo indica que a lembrança não passa de um breve clarão, que só ganha sentido quando encontra a lembrança de um outro. O encontro de Dias com os arquivos da ditadura salazarista se mistura com suas lembranças e memórias do regime, que ela vivenciou até os doze anos de idade e dos relatos que ouviu posteriormente. Isso a coloca no lugar de testemunha, ou seja, de alguém que viu tanto fragmentos do material de legitimação produzido pelo opressor quanto vivenciou alguns acontecimentos. E que depois, por meio da seleção e da montagem fílmicas, pôde nos oferecer fragmentos e vestígios deste arquivo enquanto possibilidades imprevisas – outras narrativas.

O arquivo para além do documento: embaralhar, elaborar, imaginar

Apesar da surpresa e da emoção que o encontro com algum material de arquivo pode suscitar ao pesquisador no momento da descoberta, tais objetos em si e por si não possuem história. Para tanto, faz-se necessário um segundo movimento, que é indagar e problematizar tais descobertas, pois, de acordo com Farge (2017), os materiais que constituem um arquivo são ao mesmo tempo tudo e nada: tudo pela surpresa e desafios que suscitam; nada porque não são mais que meros vestígios brutos que só remetem a eles mesmos. Desse modo, só é possível avançar, produzir sentidos e multiplicidades através das problematizações colocadas sob tais achados.

Em meio às descobertas provenientes das “escavações” neste amplo e rizomático sítio tão difícil de dominar que é o arquivo, faz-se necessário levar em consideração que um passo seguinte às descobertas precisa ser dado, ou seja, que o arquivo só pode se tornar memória por meio dos elos de ligação produzidos por historiadores, artistas, cineastas, entre outros. E para que isso se realize, é preciso arriscar-se por meio da imaginação e da montagem. Somente através dessas duas ações é possível problematizar, significar e fazer o arquivo viver. Para tanto, é fundamental “não ter medo dos arquivos – evitando o duplo obstáculo de sua sacralização e de sua denegação –, não ter medo de com eles fazer obra, ou seja, *obra de montagem*” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 181, grifo do autor).

Existe uma série de procedimentos de edição inerentes às pesquisas em arquivos. Perguntas como o que selecionar, o que deixar de fora e quais critérios adotar são essenciais. Farge compara o processo nos arquivos ao do andarilho, na medida em que ele busca “[...] o que está escondido como vestígio positivo de um ser ou de um acontecimento, estando atento simultaneamente ao que foge, ao que se subtrai e se faz, ao que se percebe como ausência” (2017, p. 71). O caminho mais comum quando se trabalha com o arquivo é trilhá-lo por meio das informações consideradas seguras e palpáveis. Porém, além de desconsiderar tudo o que não é verdadeiro nem verificável, pode se perder seu lado mais interessante, que diz respeito às ficções que estão contidas no que não é da ordem da constatação ou da verificação em função de uma ideia “dura” de verdade.

O arquivo carrega a autoridade do que foi ou não escolhido para permanecer. Além disso, enquanto instituição, não tem interesse em tornar seus materiais públicos, escolhendo o que poderá ou não ser acessado pela população. Essa espécie de ocultação pode ser compreendida como uma estratégia de poder político. Entretanto, seus conteúdos estão sempre passíveis e abertos a novas e outras reconfigurações. Em outras palavras, o arquivo aparentemente já disse tudo quanto aos horrores dos acontecimentos de uma época. Mas é justamente nas brechas e lacunas presentes, quase imperceptíveis, que ele se fragiliza e se abre para essas novas e outras abordagens.

Considerando essas outras maneiras de trabalhar sobre os arquivos, o curta-metragem *Toda a memória do mundo* (1956, 22’), do diretor francês Alain Resnais, pode nos fornecer elementos instigantes para pensar essas outras possibilidades nos arquivos. O filme acompanha o percurso de um novo livro na Biblioteca Nacional Francesa, desde o momento em que é recebido até sua efetiva catalogação e inserção no acervo. Uma voz *off* vai narrando em tom irônico os itinerários do lugar, que vão desde o movimento do público e dos funcionários que buscam pelos exemplares solicitados em meio às estreitas estantes, até os espaços subterrâneos mal iluminados e caóticos, compostos por imensas pilhas de objetos não visíveis ao público. Resnais coloca a instituição tanto como responsável por manter e abrigar a memória do mundo quanto por mediar a relação entre o indivíduo e esta memória. Entretanto, o que o curta-metragem vai nos apresentando em imagens é um acúmulo desmedido, contrariando a narrativa de que é possível dar conta de toda essa memória. Deste modo, Resnais nos mostra que o arquivo não está somente no porão, mas na biblioteca, e que é impossível abrigar toda a

memória do Universo, na direção daquilo que o escritor Jorge Luis Borges apontava em seu conto *A Biblioteca de Babel* – infindável biblioteca.

Outro exemplo é o caso do historiador da arte Aby Warburg, que na virada do século XIX para o XX mergulhou no mundo do *Archivio*, observando e analisando minuciosamente cada objeto em suas singularidades, tornando-os verdadeira matéria com fins a reinventar a história do Renascimento, na relação entre o particular e o universal, como aponta Didi-Huberman (2013, p. 35). Ao fazer conexões inesperadas com os elementos de arquivos por meio das tentativas de decifração, Warburg desejava resgatar o timbre de vozes inaudíveis, propondo ir direto ao encontro das diferenças, assumindo o caráter aporético e insano das imagens.

O saber warburguiano dá a ver outros modos de conhecer um objeto, uma vez que absorve os percursos, leva em conta os acidentes e nunca se fixa num resultado fechado ou tampouco sintetizado – são os movimentos aberrantes e as metamorfoses da imagem que interessam. Cabe destacar que Warburg inaugurou um método singular e inovador na história da arte com seu *Atlas Mnemosyne*⁶². Trata-se de um atlas constituído somente por imagens, num total de 79 painéis, cada um medindo aproximadamente um metro e meio de altura por dois metros de largura, reunindo cerca de 900 objetos, sendo grande parte deles fotografias em preto e branco. As disposições não seguem regras de catalogação usuais – são pautadas pelos movimentos que atravessam as imagens, as relações entre elas – e só funcionam se analisadas em conjunto. Necessitam ser lidas enquanto mapas e cartografias, sempre abertas a diferentes configurações e rearranjos.

No *Atlas Mnemosyne*, o arquivo é todo pensado de forma paradoxal e anacrônica, trazendo à tona suas potencialidades invisíveis e estendendo seus possíveis. Consideramos relevante o exemplo do *Atlas* também para questionar e problematizar a ideia de crença na imagem enquanto testemunho objetivo dos fatos, especialmente no que diz respeito à fotografia. Tal assertiva mostra-se, ao que tudo indica, falaciosa, pois é insuficiente conceber os registros fotográficos como simples acidentes ou acontecimentos empíricos – é necessário sempre levar em conta a complexidade das imagens, interpretá-las sob novas luzes e levar em conta suas atualizações temporais e contextuais.

62 Referência à deusa grega da memória, mãe das nove musas. Na página do The Warburg Institute é possível encontrar um link com informações detalhadas sobre o Atlas, bem como visualizar algumas das pranchas. Disponível em <https://warburg.library.cornell.edu/about> Acesso em 20 jan. 2023.

Enfim, tudo leva a uma noção de imagem viva, uma vez que o anacronismo aí imanente imprevisivelmente lhe atualiza a condição, dando talvez a ver inesperadas invisibilidades, atravessamentos que se desfazem e se reconectam na relação com o naufrágio das coordenadas de tempo e de espaço, perspectivação, aliás, levada a termo nas práticas de um pensador como Warburg, na confecção do *Atlas Mnemosyne*. Há ainda a Biblioteca⁶³ que foi concebida enquanto espaço rizomático, uma vez que os critérios de classificação e catalogação pautavam-se pela chamada “lei da boa vizinhança (entre os saberes)” (SAMAIN, 2014, p. 52), privilegiavam-se ligações no lugar de fronteiras, espécie de desorientação organizada, sempre em movimento e em processo.

É de se dizer, finalmente, que o trabalho de quem se propõe a pesquisar arquivos – levando em conta seu caráter múltiplo e fragmentário – assemelha-se ao do arqueólogo. Trata-se de fazer escavações, sondagens nesses vestígios remanescentes de destruições, e enquanto tentativas de unir traços de coisas sobreviventes que são invariavelmente heterogêneas e anacrônicas entre si. Eis, assim, o modo como a realizadora tenta escavar as camadas mais profundas das imagens de arquivo, trazendo-as à superfície sem jamais deixar de prezar seu caráter fragmentário. E se o trabalho de procurar pelas imagens é arqueológico, o trabalho de montar a partir dessas imagens diz respeito à imaginação. Imaginar e propor devires de montagem que vão escavando e ao mesmo tempo suturando as imagens, este é o trabalho empreendido em *Natureza Morta*.

Referências bibliográficas

DIAS, Susana de Sousa. *Havia diferenças de género na tortura do Estado Novo*. [Entrevista cedida a] Carla Macedo. Website Delas, mai. 2018. Disponível em <https://www.delas.pt/susana-de-sousa-dias-luz-obscura/> Acesso em: 20 jan. 2023.

_____. *Sinto que caí no arquivo da PIDE e ainda não saí de lá*. [Entrevista cedida a] Agência Lusa, abr. 2011. Disponível em <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/susana-de-sousa-dias-sinto-que-cai-no-arquivo-da-pide-e-ainda-nao-sai-de-la> Acesso em: 20

63 A Biblioteca Warburg da Ciência da Cultura tinha forma elíptica e reunia mais de 70 mil volumes até a morte de Warburg, em 1929. “Com a ascensão do Nacional Socialismo e o antissemitismo de Hitler, a Biblioteca foi, a tempo (1933), esvaziada e os livros foram transportados ao Warburg Institute, integrado na Universidade de Londres dez anos mais tarde” (SAMAIN, 2014, p. 52).

jan. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012a.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução: Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *Revista Pós*, Belo Horizonte, volume 2, número 4, 2012b, p. 204-219.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Tradução: Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant [tradução das teses], Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

NATUREZA Morta: Visages d’une Dictature. Argumento e realização: Susana de Sousa Dias, produção: Ansgar Schäfer (Kintop) e Xavier Carniaux (Amip) em associação com Arte France “La Lucarne”. Portugal; Kintop, 2005. 1 DVD (72’), son., p&b. Apoio de MC/ICA e RTP. Distribuição: Doc&Co. Apoio do *Centre National de la Cinématographie*, Procirep e Fundação Calouste Gulbenkian.

SAMAIN, Etienne. *Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias*. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 51-80.

TODA a Memória do Mundo. Direção: Alain Resnais, produção: *Films de la Pleiade*. Paris; França, 1956. 1 bobina cinematográfica (21”), son., 35mm, p&b.

O cinema indígena e os limites do conceito de paisagem

Eduardo Meciano Rezende⁶⁴ e Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos⁶⁵

Resumo

O conceito de paisagem foi amplamente utilizado para descrever vistas panorâmicas na pintura, na fotografia e no cinema. Porém, este conceito se mostra insuficiente para pensar as imagens produzidas pelos cineastas indígenas. É o objetivo deste artigo pensar nos limites do conceito de paisagem com base na análise do filme *Kátpy Ro Sujareni (A História do Monstro Kátpy)*, realizado pelos indígenas Khîsêjtê em 2009. A ideia de que precisamos entender o audiovisual como imagem numa relação com a narrativa precisa se consolidar possibilitando um estudo respeitoso da obra dos realizadores indígenas e das imagens pluridimensionais que eles produzem.

Palavras-Chave: Paisagem. Imagem. Narrativa. Audiovisual. Cinema Indígena.

Abstract

The concept of landscape has been widely used to describe panoramic views in painting, photography and film. However, this concept is insufficient to think about the images produced by indigenous filmmakers. It is the aim of this article to dwell on the limits of the concept of landscape based on the analysis of the film *Kátpy Ro Sujareni*, made by the indigenous Khîsêjtê in 2009. The idea that we need to understand the audiovisual as an image in a relationship with the narrative needs to be consolidated, allowing a respectful study of the work of indigenous filmmakers and the multidimensional images they produce.

Paisagem?

Segundo Carlos Severi (2012:479)

(...) a função das imagens no processo de memorização é claramente identificável: as imagens não são meras *ilustrações* de palavras. Ao contrário, a imagem desempenha um papel central na construção de relações mnemônicas

64 Eduardo Meciano Rezende Trentino é bacharel e mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo e trabalha principalmente com história do cinema, análises fílmicas e filosofia da arte.

65 Yanet Aguilera é Profa. Dra. de História do Cinema no Departamento de História da arte da UNIFESP. Coordena o Colóquio de Cinema e Arte da América Latina - COCAAL desde 2006 e tem diversas produções textuais que tratam de cinema, filosofia e América Latina

entre certos temas visuais e determinadas palavras, que por sua vez ajudam a organizar as narrativas. (SEVERI, 2012: 479, tradução nossa⁶⁶)

A função das imagens no cinema, assim como no processo de memorização, não são a de meras ilustrações das palavras ou mesmo das narrativas, embora elas ajudem a organizá-las. Entretanto, se estamos repetindo o desenho de Severi para falar da relação que no cinema se estabeleceu entre imagem, palavra e narrativa, é porque o seu esboço não é o que se impôs na academia. É sabido que a história do cinema foi durante muito tempo lida como se ela estivesse estruturada por um esquema essencialmente narrativo e o que veio antes foi considerado como um balbuciar, um momento incipiente em que o cinema estava aprendendo a narrar. Hoje essa estruturação histórica não é mais aceite por um bom e significativo número de estudiosos, embora ainda seja hegemonicamente repetida. É ainda repetida por muitos motivos. Entre as mais significativas das razões, é que há certas palavras que se impuseram de tal forma que deixaram a imagem correspondente como mera ilustração delas. É o caso da paisagem, que é usada indiscriminadamente para nomear qualquer parte daquilo que costumamos chamar de natureza. Abordamos o curta-metragem *Kátpy Ro Sujareni* com o intuito de pensar em que medida esta palavra ou seu conceito nos permite dar conta das imagens do filme que seriam nomeadas, sem sombras de dúvida, como vistas ou paisagens.



Figura 1. Primeira cena de *Kátpy Ro Sujareni* (0 '02").

66 Texto original: "(...) the function of images in the memorization process is clearly identifiable: the images are not mere illustrations of words. To the contrary, the image plays a central role in the construction of mnemonic relations between certain visual themes and particular words, which in turn help organize narratives."

Os dois primeiros planos do filme mostram a aldeia e o ambiente ao seu redor durante o alvorecer, primeiro com uma vista em *contra-plongée* em que vemos dois elementos escuros bem próximos sob um fundo enevoado. Um dos elementos, à esquerda, parece ser um pedaço de telhado e o outro, à direita, é a copa de uma árvore, talvez uma palmeira. São figuras escuras que contrastam com o fundo, composto por duas faixas cromáticas bem expressivas, uma em cor violeta e a outra amarelada. Em termos de iluminação, a última tira, a amarelada, é o foco de luz que clareia o resto. Em meio à neblina, se delineiam vagamente partes de outras árvores.



Figura 2. Segunda cena de Kátty Ro Sujareni (0'07').

A cena seguinte, mais ampla e iluminada, nos permite identificar ao menos duas casas, seis árvores e um fundo que parece ser uma floresta. O quadro é praticamente dividido em duas partes pela linha alaranjada do crepúsculo matutino que é também nossa linha do horizonte. A porção inferior é escura e contrasta com o céu parcialmente iluminado. A passagem inicial de cenas no curta apresenta o engendramento do dia na aldeia de um ponto de vista privilegiado e a movimentação da câmera primeiro nos insere no ambiente enevoado da aldeia e depois afasta-se dele para captar uma tomada mais ampla do mesmo lugar.

As tomadas foram feitas de dentro da aldeia, pois os elementos mais próximos são as casas. Estamos vendo a mata a partir da aldeia, ambas aparecem ao mesmo tempo e se conectam em uma intrínseca relação. Nas duas cenas, o céu é formado por feixes horizontais devido à iluminação e à orientação da bruma. O dia está amanhecendo e mantém ainda um

aspecto de madrugada. A horizontalidade visual é valorizada nessas cenas. O fenômeno da horizontalidade não é definido pelos realizadores, ele resulta da maneira como o ambiente se organiza no amanhecer, com faixas que se horizontalizam.

Embora seja possível discriminar alguns elementos nessas duas primeiras cenas, o filme começa com imagens de caráter pictórico, com formas e profundidades irresolutas, talvez fantasmagóricas, conectadas pela bruma da floresta que passa pela aldeia. Afinal, o que são essas imagens? O que elas podem nos mostrar? Alguns historiadores da arte diriam que são paisagens. Estaríamos diante, então, do que poderia ser considerado paisagem? Yanet Aguilera aponta que

(...) o termo paisagem levou a comparar os fotogramas a gêneros pictóricos, o que implica uma naturalização de uma maneira de ver como se ela fosse a-histórica e universal, quando é apenas um código iconográfico europeu. A redução da natureza à paisagem supõe um observador contemplativo que torna o caos da natureza em visão panorâmica. (AGUILERA, 2019: 6).

Seria possível reduzir esses dois primeiros planos do filme a uma visão panorâmica e contemplativa? As formas irresolutas e fantasmagóricas impediriam que chamemos essas imagens de paisagem? Essa palavra faria jus ao significado que tem a natureza e sua relação com a aldeia para os Khísêtjê? Afinal, o que é uma paisagem? Peter Gow escreveu sobre a noção de paisagem para os povos amazônicos nativos do rio Bajo Urubamba, no Leste do Peru, salientando que ela não é apenas formulada, mas vivida pelos Piro: “[é] difícil ver a Amazônia como paisagem, no sentido que este termo tem para povos de climas temperados. A terra não se afasta de um ponto de observação para o horizonte distante, pois em todos os lugares a vegetação obstrui a vista” (GOW, 1995: 43, tradução nossa⁶⁷). Gow conclui que se trata, na verdade, de “uma paisagem humana vivida” [*a lived human landscape*] (1995: 44, tradução nossa⁶⁸). Trata-se de uma noção menos inerte do tradicional conceito de paisagem, que é apenas uma categoria artística que foi fundamentada e estabelecida pelo modo de ver europeu e consolidada por gerações de estudiosos e críticos

67 Texto original: “It is hard to see Amazonia as landscape, in the sense this term has for people from temperate climates. The land does not recede away from a point of view of observation to the distant horizon, for everywhere vegetation occludes the view.”

68 Texto original: “I must make it quite clear from the outset that I do not argue that Native Amazonian people have some sort of immediate relationship to the land. As will become clear, particular people have densely mediated relationships to particular places: this is what makes Amazonia a lived human landscape.”

não indígenas. Embora Gow ainda utilize a palavra paisagem, fica claro que a noção de paisagem ou de natureza não é a mesma para todos.

Nesse debate, Catalina Valdés aponta para a incoerência de pensar fotografias de natureza como paisagens, e de encontrar nelas semelhanças com tradições pictóricas, pois isso criaria um deslocamento que poderia ocasionar anacronismos e analogias (2015: 3). Valdés escreve sobre as fotografias do cientista autodidata e empresário mineiro Francisco Pascasio Moreno. São imagens da natureza referentes à região limítrofe da Cordilheira dos Andes entre Chile e Argentina, publicadas pela primeira vez em *Apuntes preliminares sobre una excursión a los territorios del Neuquén, Rio Negro, Chubut y Santa Cruz* (MORENO, 1897).

A quinta lâmina de *Apuntes* foi posteriormente usada com outras finalidades. Esta e as outras imagens de Moreno, depois de terem sido usadas com interesse científico na revista do Museo de La Plata, serviram de argumento de delimitação de fronteiras no informe oficial do governo argentino e como imagem artística em uma exposição na Royal Geographical Academy de Londres (VALDÉS, 2015: 1-9). Valdés caracteriza as fotos do álbum como imagens “anfibiológicas”, por serem polissêmicas, modificando-se para se adaptar a diferentes contextos e permitindo, portanto, inumeráveis análises. Trata-se de uma fotografia que pode ser lida pelo seu caráter estético, seja como paisagem ou imagem abstrata, seja como material científico ou argumento de separação de países num cenário de disputa territorial. A multiplicidade de planos que se confundem e a maneira como se impõem uns aos outros e ao observador permitem colocar a ideia de floresta ingovernável para além da disputa de território entre os países. A imagem é um tanto confusa e cria uma grande zona de indefinição quase abstrata que questiona o próprio conceito de fronteira (2015: 7). Sem fronteiras ou enquadramento não há paisagem, se tomarmos a sério a categoria artística como fundante deste conceito.

A paisagem e o nevoeiro

nestas primeiras imagens, assim como em muitas outras, a relação entre nevoeiro e imagem é fundamental.

O nevoeiro foi lido, na cultura ocidental intrinsecamente ligado a tipos específicos de paisagem. Na pintura, a bruma foi lida como a criação de uma atmosfera bucólica. No cinema ocidental, em geral, prenuncia a presença de um mundo sobrenatural ou, no mínimo, perigoso. Muitas são as produções cinematográficas ocidentais que usaram o tropo do

nevoeiro, que fica difícil escolher, mas o primeiro uso que nos vem à mente é para a criação de uma atmosfera de medo, mistério ou fantasia.

No *Fausto* (*Faust: Eine deutsche Volkssage*), de Friedrich Murnau (1926), a névoa surge em incontáveis cenas com intenções várias, desde o laboratório de Fausto até o incensário católico. Em geral, ela está atrelada a Mephisto e a fenômenos ligados a ele como a peste, as trevas e as sombras dos mortos. Quando Fausto o invoca na encruzilhada, a paisagem sinistra que o cerca é completamente atravessada pela neblina.

O cinema de horror, como os filmes de terror gótico, também utilizou amplamente o nevoeiro. Em *A maldição do demônio* (*La maschera del demonio*), de Mario Bava (1960), o nevoeiro é usado para compor cenas assustadoras, especialmente na floresta e no castelo, associado à maldição: na primeira sequência, durante a execução da vampira Asa pelo conselho de inquisição da Moldávia, todo o ambiente da floresta é interposto pela névoa. Em *À meia noite levarei sua alma* (1964) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), José Mojica Marins usa o nevoeiro para referir ao mundo dos mortos, que o protagonista enxerga nitidamente no final do primeiro filme, e ao inferno, especialmente no segundo filme. Em *A bruma assassina* (*The fog*), de John Carpenter (1980), o nevoeiro luminoso e congelante não só cria uma atmosfera como concretiza sua ação, carregando consigo mortos-vivos assassinos vindos do mar, também como resultado de uma maldição.



Figura 3. [26] - Fotograma de A bela e a fera (1h 33 '15'')

Muitos filmes usaram o nevoeiro com propósitos diversos, portanto não se pode generalizar. *A bela e a fera* (*La belle et la bête*), de Jean Cocteau (1946), se encerra consumando a união entre a bela e a fera, numa cena em que eles se beijam e voam em direção ao reino onde serão rei e rainha (imagem 26). A cena é preenchida por uma fumaça representando as nuvens em movimento no céu, mas também a união das duas figuras como se fossem uma só, num envolvimento e numa entrega mútua próprios de um amor idealizado. Trata-se de uma atmosfera romântica que dialoga com o movimento pictórico do século XIX. Caspar David Friedrich, um dos seus maiores expoentes, nos mostrou quão expressiva pode ser a névoa.

Em *O deserto vermelho* (*Il deserto rosso*), Michelangelo Antonioni (1964) faz um uso da névoa muito peculiar. A névoa aparece no filme com diversos propósitos. Em algumas ocasiões ela é usada para fazer a transposição de elementos visuais, que se diluem e desaparecem. Em outras, é usada para conferir movimentação e diferentes tonalidades à cena, em enquadramentos que parecem pinturas em aquarela. Ou para ligar intrinsecamente as figuras ao cenário, o imponente navio cargueiro, que se delinea à frente da cabana de Max, parece estar surgindo ou sendo consumido pelo cenário, propondo uma nova relação entre figura e fundo, onde os diversos planos do enquadre parecem se fundir sem apelar para a bidimensionalidade da tela, como menciona Aguilera (2007:104-6). Nesta sequência, as silhuetas das pessoas somem e reaparecem. A ilegibilidade criada pelo nevoeiro proporciona mistério e medo, não só em decorrência da grandiosa embarcação em meio à neblina, mas também pelo fato de ela carregar pessoas enfermas, remetendo ao *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) de Murnau (1922), mas com outras conotações. E, fundamentalmente, a fumaça neste filme alude à indústria e ao seu potencial destrutivo, assim como os canos e as estruturas metálicas que trespassam as cenas, o lixo ou a sucata jogada nas proximidades e as manchas de sujeira nos rios e na vegetação. A fumaça aparece como rota de fuga da pressão industrial, evitando a explosão da usina. Ela invade a tela, vinda da fábrica, e torna o espaço ininteligível à medida que libera a energia contida. A neblina ofusca a presença das pessoas perante a indústria, junto com o som sufocante. Este fenômeno poderia ser visto como a “fumaça do metal”, ligada às “fumaças de epidemia”, de que fala Davi Kopenawa (2015: 224). Ou seja, não é uma questão do mundo arcaico, mas remete ao mundo contemporâneo, de maneira que ambos se confundem. A neblina é posta, nos filmes citados, como um fenômeno que remete tanto ao mundo sobrenatural como ao natural.

Para alguns povos ameríndios, a bruma é uma espécie de entidade que habita diversos ambientes (CLASTRES, 1990), até mesmo o interior das ocas, quando vem da floresta ou quando é provocada pelas fogueiras sempre acesas ou em brasas, podendo indicar uma presença extra-humana. A fumaça pode adquirir caráter sagrado quando é soprada do cachimbo, como conta Werá Jecupé: “O Criador, cujo coração é o Sol, tataravô desse Sol que vemos, soprou seu cachimbo sagrado, e da fumaça desse cachimbo se fez a Mãe Terra.” (JECUPÉ, 2020:69). Claude Lévi-Strauss afirmou em *Do mel às cinzas* [*Du miel aux cendres*] (1966), segundo volume das *Mitológicas*, que as cinzas remetem ao tabaco, que está ligado ao mundo sobrenatural.

Podemos então pensar que há uma coincidência entre a maneira como historicamente o cinema usou a neblina e *Kátpy Ro Sujareni*? As coincidências podem ser limitadas, até porque o sobrenatural do cinema quase sempre prenuncia perigo, procurando provocar uma sensação de medo. Não que o medo não esteja no curta, mas ele é um elemento secundário. No caso das duas primeiras imagens de *Kátpy*, trata-se de mostrar o engendramento do dia em todo o seu esplendor estético. A neblina dilui as formas e, ao se encontrar com a luz, cria um efeito de cor poucas vezes alcançado no cinema contemporâneo, que utiliza máquinas que têm menos recursos nesse sentido. Mais do que atmosfera romântica ou tenebrosa do cinema ocidental, estas imagens remetem, para nós, a uma narrativa mítica de gêneses, dos primórdios do mundo. Além das primeiras cenas, o nevoeiro aparece em outros momentos, intencionalmente ou não, seja emanado das brasas da fogueira ou como bruma da floresta, presente em vários momentos, mas especialmente na abertura. Logo no primeiro plano, depois que o ancião inicia o mito, o caçador khîsêjtê aparece pegando suas flechas e passando-as pela fogueira. A chama produz uma névoa e matiza o ambiente com tom acinzentado. Num *contra-plongée*, a câmera se fixa praticamente ao lado da fogueira mostrando o rapaz depois da fumaça. O efeito visual criado realiza a transposição entre *foreground* e *background*. A mediação entre o primeiro e o último plano da cena é conduzida pela névoa. O gesto de passar a flecha pela brasa antes da caça é claramente uma preparação da arma, que pode ser tanto uma espécie de bênção quanto uma maneira de torná-la mais penetrante, já que apenas as pontas são queimadas. Não encontramos informações detalhadas sobre a finalidade deste ato, portanto não podemos definir se tem um sentido ritual ou se é uma maneira de tornar o instrumento mais eficaz. Ambos são prováveis.

Haveria, então, ligação direta com o sobrenatural? Mas, de qual

sobrenatural estamos falando? Para entender o sobrenatural khîsêtjê também é preciso pensar nos mortos. Marcela Coelho de Souza conta que as narrações dos Khîsêtjê, geralmente feitas pelos mais velhos, não raramente incluem os mortos: são “os personagens e os primeiros narradores das histórias” (SOUZA, 2018: 45). O próprio espaço da aldeia, mostrado nas primeiras cenas, revela um envolvimento com os mortos, se considerarmos que os Khîsêtjê geralmente sepultam os falecidos dentro das casas ou no pátio (SOUZA, 2018: 45-47), isto é, eles ficam dentro da aldeia. O curta *Kátpy Ro Sujareni* começa dentro da aldeia, com uma vista de dentro para fora ou para a floresta que, como afirma Seeger, é o reino dos animais e dos espíritos, muitas vezes de inimigos, assim como monstros poderosos (SEEGER, 2015: 146). Porém, se o mundo dos mortos está dentro da aldeia, mesmo que não possamos enxergá-lo, o sobrenatural Khîsêtjê também pode ser pensado a partir dela, e não só da floresta.

Os animais também estão ligados ao mundo sobrenatural, como podemos notar: 1) em *Nature and Society in Central Brazil*, Anthony Seeger argumentou que muitos aspectos da cosmologia khîsêtjê se baseiam na distinção fundamental que estabeleciam entre seres humanos e animais (SEEGER, 1981 apud SEEGER, 2015: 130); 2). Vários mitos, cantos e cerimônias envolvem metamorfoses ou transformações em animais, como os da festa do rato, que podem ser assistidos no filme *Amtô – A Festa do Rato* (2010)⁶⁹; 3) os cantos geralmente têm uma origem extra-humana, eles são aprendidos com seres perigosos, como animais, insetos, plantas e inimigos, em geral por intermédio de uma pessoa cujo espírito saiu do corpo graças à ação de um feiticeiro ou que confrontou estrangeiros e aprendeu com eles (SEEGER, 2015: 132-133). Dada a maneira como se originam, as músicas trazem a conexão entre os animais e o mundo sobrenatural que é reforçada nas performances; 4) as performances usualmente mesclam a identidade do cantor e do animal (SEEGER, 2015: 100); 5), as invocações khîsêtjê operam por um sistema complexo de metáforas envolvendo animais (SEEGER, 2015: 84), e, assim, causam efeitos inexplicáveis que não são possíveis de outra maneira; 6) é por meio de metáforas envolvendo animais que operam também vários mitos e formas de arte verbal dos Khîsêtjê.

Enfim, a bruma está ligada ao sobrenatural em *Kátpy Ro Sujareni*. Entretanto devemos evitar um excesso de interpretação e sustentar

69 Disponível em: <<https://vimeo.com/ondemand/amtoafestadorato/218000958>>. Acesso em 08 set 2021.

que as coincidências são limitadas e que o sobrenatural do gênero cinematográfico é diferente do sobrenatural khîsêjtê, pois este não visa criar uma atmosfera imediata de medo. Embora tenha ligação com o mundo sobrenatural, o nevoeiro ainda parece nos trazer algo diferente, mas igualmente complexo. Em *Kátpy Ro Sujareni*, a bruma torna difusos os componentes formais, e podemos supor que o filme no começo não dá tanta importância às formas isoladamente, mas ao quadro como totalidade. Não há um ponto fixo a ser olhado, mas uma zona de indistinção com vários pontos de interesse inseparáveis. Sem contornos claros no campo visual, a indefinição desmancha as fronteiras no campo metafísico entre o tempo do mito, como já foi mencionado, e o tempo atual, humano e não-humano, aldeia e floresta, o céu e a terra, imanente e transcendente, oralidade e escrita, narração e visualização, numa zona de variação. O nevoeiro, então, parece indicar mais uma questão de variação e de indefinição, que é preciso reafirmar. Assim, a noção de variação se mostra muito mais adequada do que a de paisagem para pensar nas primeiras cenas do filme.

Portanto, a bruma do filme khîsêjtê não se associa ao mistério do cinema, nem ao suspense ou ao medo. Então, do que se trata? Podemos entender o significado do nevoeiro, pelo menos em parte da mitologia ameríndia, com a obra de Lévi-Strauss, que parece nos aproximar mais do sentido que adquire nos mitos ameríndios e que fornece uma explicação à percepção que tivemos e explanamos no parágrafo anterior. Em *O Homem Nu [L'homme nu]*, quarto e último volume das *Mitológicas*, Lévi-Strauss analisa mitos salish, nootka, tsesaut, thompson, entre outros, e constata que, em algumas dessas narrativas não havia originalmente no mundo uma separação entre o céu e a terra, que só poderiam ser um ou outro por completo, cabendo ao demiurgo realizar tal separação. Para os Bella Coola, era o nevoeiro que unia céu e terra, confundindo luz e escuridão antes do aparecimento do sol visível (LÉVI-STRAUSS, 2011:379-385). Nesse caso, o nevoeiro funde os dois polos, tornando-os indiscerníveis, mas ele poderia vir para fazer justamente o contrário. De modo que o papel do nevoeiro é o de promover a “disjunção ou a conjunção (...) entre o alto e o baixo, o céu e a terra, o papel alternadamente disjuntivo ou conjuntivo do nevoeiro, termo mediador que conjuga extremos e os torna indiscerníveis ou se interpõe entre eles de modo que não podem mais se aproximar” (LÉVI-STRAUSS, 2011:385). O nevoeiro ora contribui com a dualidade, permitindo a existência do céu e da terra, ora a extingue, impossibilitando a separação. Portanto, ele é um mediador entre polos distintos, podendo efetuar o embaralhamento das linhas divisórias entre

os termos do céu e da terra. As primeiras imagens do curta nos remetem a esta indiscernibilidade.

Como isso nos ajuda a entender o filme *khîsêjtê*? Nele, o nevoeiro primeiro aparece para criar a possibilidade de se conceber um mundo em formação, ainda escondido, onde há uma relação muito mais cromática do que formal. Os limites formais são indeterminados, pois se encontram numa zona de indistinção que coloca em xeque o conceito de fronteira. A abstração das formas propõe a abstração do pensamento pelo desmonte das fronteiras. Esta é a ambiência criada antes do aparecimento do narrador, que só se dá num momento seguinte. Ao não começar com o relato do ancião, mas com a imagem do mundo *khîsêjtê*, o curtametragem introduz a tensão entre mundo e relato. O mito narrado, ao ser introduzido pelos dois primeiros planos, coloca a narrativa numa outra dimensão. *Não é a narrativa que envolve o mundo, é o mundo que envolve a narrativa.*

Assim como com os *khîsêjtê*, aprendemos com Tim Ingold (2000) que as relações humanas não subsumem a natureza, elas se estabelecem num engajamento não só com os lugares, mas com o ambiente e com o devir do mundo, para o bem e para o mal. Nós, seres humanos, habitamos o mundo e participamos dele antes que possamos fazer qualquer projeção. A experiência no mundo é que permite a escuta e comporta o pensamento, sempre posteriores à experiência. Nietzsche já dizia que sem vivência, não há escuta (2007:37). Assim, consideramos que a relação com o mundo é anterior e vem antes da troca e, portanto, da escuta, da projeção e do distanciamento.

No mito *khîsêjtê*, não sabemos se há um senhor do nevoeiro, pois ele parece ser antes um fator incontrollável, presente no mundo antes de mais nada, sendo utilizado no filme para efetuar a formação do dia por meio de diversos elementos do ambiente. A névoa do amanhecer transmite a sensação de ser fria, apesar das cores quentes do cenário. Embora fria, não parece ser maléfica. Pensando com Davi Kopenawa, poderíamos entender o céu de maneira não literal, e o nevoeiro, por consequência, como imagem que nos ajuda a repensar as fronteiras e as ideias pré-concebidas que não estão explícitas no conceito de paisagem. O nevoeiro indefine as fronteiras colocando em risco tudo aquilo que consideramos como conceitos definidos. Se o nevoeiro une o céu e a terra, também pode separá-los, assim como pode nos permitir entender que são vários os fatores que podem ajudar a conter a queda do céu, de que fala Kopenawa.

Assim, parece que este filme se afasta da ideia de que o relato ou a ficção cria mundos, veiculada por pensadores ocidentais. Os povos indígenas nos ensinam que não é o Homem que cria o mundo. No filme, o mundo vem antes da narração e sempre realiza uma troca com ela, não em posição de subordinação. Por isso, o conceito de paisagem é completamente inadequado para pensar estas imagens. Primeiro vêm os sons da natureza e dos animais, o céu, a floresta e a aldeia, e depois vem o homem e seu relato, ambos fazem parte do mundo. O filme recoloca o espectador num lugar e só a partir daí inicia o mito. Antes da narração, recebemos um convite cerimonioso para entrar em contato com o mundo Khîsêtjê, sem o qual a narrativa seria apenas um relato entre outros ou um caso, como diríamos hoje.

Referências bibliográficas

AGUILERA, Yanet. *A Crônica Visual de Michelangelo Antonioni*, 2007 (Tese de Doutorado em Filosofia - Universidade de São Paulo/USP). Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-21112007-150656/pt-br.php>>. Acesso em: 10 jun 2022.

_____. Como pensar o cinema indígena? A paisagem, uma categoria de pensamento. *Arte e Ensaios* (UFRJ). n. 38, 2019.

CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos dos índios guarani*. Campinas: Papirus, 1990.

GOW, Peter. *An Amazonian Myth and its History*. New York: Oxford University Press, 2001.

_____. Land, people and paper in Western Amazonia. In: HIRSCH, R.; O'HANLON, M. (Org.). *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 43-62.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge, 2000.

JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *História de Lince*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O homem nu* (Mitológicas v.4). Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosas Naify, 2011.

_____. *Do mel às cinzas* (Mitológicas, v.2). Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *O cru e o cozido* (Mitológicas, v.1). Tradução Beatriz Perrone-Moisés. 1a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

_____. *Mito e Significado*. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70. 1978.

SEEGER, Anthony. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. *Por que cantam os Khîsêtjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. Tradução de Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEEGER, Anthony; TRONCARELLI, Maria Cristina. *Khîsêtjê. Povos indígenas no Brasil*. Publicado originalmente em abr 2003. Disponível em: <www.pib.socioambiental.org/pt/Povo:Khîsêtjê>. Acesso em: 23 dez 2021.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. V. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n. 32, p. 2-19. 1979.

SEVERI, Carlo. *Le prince de la chimère: Une anthropologie de la mémoire*. Paris: Rue d'Ulm Editions / Musée du quai Branly. 2007.

_____. The arts of memory: Comparative perspectives on a mental artifact. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2 (2): 451-85. Tradução Matthew Carey. 2012.

SOUZA, Marcela Stockler Coelho de. A vida dos lugares entre os Khîsêtjê: toponímia como terminologia de relação. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 9-49, jan./jun. 2018.

____. A vida material das coisas intangíveis. In: *Conhecimento e cultura: práticas de transformação no mundo indígena*. LIMA, Edilene Coffaci de (Org.); SOUZA, Marcela Stockler Coelho de (Org.). Brasília: Athalaia, 2010.

____. A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kisêdjê. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, V. 55 N. 1 (2012).

VALDÉS, Catalina. La imagen demarcatoria y la experiencia de la paisaje como verdad geográfica. Fotografías de Francisco Pascasio Moreno, 1897, in *19&20*, vol X, n.2, jul-dez 2015.

Miguel Alandia Pantoja: ecos e memória de uma arte revolucionária

Daniela Calvo Rodrigues Dionizio⁷⁰

Resumo

Tendo como ponto de partida o mural *Lucha del Pueblo por su Liberación*, pintado pelo boliviano Miguel Alandia Pantoja em 1964 na cidade de La Paz, Bolívia, reflete-se acerca das possibilidades de diálogos entre artistas de diversos períodos históricos, os quais apresentam uma mesma preocupação: a exploração do território, das pessoas que nele habitam, e as ações de resistência capturadas artisticamente. Dessa forma, ao se observar a narrativa presente no mural supracitado, assim como as personagens e lugares nele retratados, pode-se encontrar determinadas relações com obras de artistas espalhadas pelo espaço urbano de La Paz.

Palavras-chaves: Arte; Resistência; Muralismo; Bolívia; Miguel Alandia Pantoja.

Abstract

Taking as a starting point the mural *Lucha del Pueblo por su Liberación*, painted by the bolivian Miguel Alandia Pantoja in 1964 in the city of La Paz, Bolivia, it reflects on the possibilities of dialogues between artists from different historical periods, which present the same concern: the exploration of the territory, of the people who inhabit it, and the artistically captured actions of resistance. In this way, when observing the narrative present in the aforementioned mural, as well as the characters and places portrayed in it, one can find certain relationships with works by artists scattered throughout the urban space of La Paz.

Keywords: Art; Resistance; Muralism; Bolivia; Miguel Alandia Pantoja.

Introdução

O movimento muralista do início do século XX era revolucionário, pretendia-se ser acessível para todos, através de pinturas que extrapolavam os limites dos cavaletes e tomavam de assalto as paredes de edifícios históricos ou de novas construções.⁷¹ No México, é uma arte

70 Formada em História pela USP, especialista em História, Cultura e Sociedade pela PUC-SP, mestra em História da Arte e Doutoranda em História da Arte pela EFLCH - UNIFESP.

71 No Brasil, citamos como exemplo de arte muralista em diálogo e construída junto com os edifícios novos e inserida na arquitetura desde os projetos iniciais na parceria entre o muralista Cândido Portinari e o arquiteto Oscar Niemeyer, cujo exemplo de singular importância é Salão de Atos Tiradentes no Memorial da América Latina. <https://memorial.org.br/espacos/salao-de-atos-tiradentes/>

surgida após a Revolução Mexicana, tendo significado social, filosófico e político em seu conteúdo artístico. Arte que se pretende acessível porque acompanha e é parte do programa de governo revolucionário de Álvaro Obregón (1920-1924) e do poeta José de Vasconcellos à frente da Secretaria de Educação Pública mexicana, que convocou os artistas para elaborar as pinturas e viabilizou economicamente o surgimento desse movimento artístico. O governo de Obregón pretendia instituir uma arte pedagógica a fim de possibilitar acesso à reflexão política e à educação a partir da imagem, especialmente pelo fato de a população mexicana alcançar o índice de 85% de pessoas não alfabetizadas. É importante salientar que a contratação de artistas muralistas que pintaram os edifícios públicos da cidade estava alinhada ao projeto do Estado pós-revolucionário e foi ponto de partida para o movimento muralista que se desenvolveu em toda a América Latina.

Vamos destacar aqui, de início, um dos principais artistas à frente desse movimento, David Alfaro Siqueiros (1896-1974), que considerava fundamental o acesso da população às artes, fosse como público ou fosse como artista. Siqueiros ressaltava o aspecto transformador da arte para a sociedade, e a preocupação com o acesso a ela, que percebemos na seguinte citação: “[...] é impossível imaginar uma obra mural sem linguagem pedagógico-social”⁷². Vale ressaltar que o artista, ao longo de sua vida, preocupou-se com a busca de materiais mais baratos para pintar e de procedimentos técnicos - como o uso de projetores e fotografia - para criar modos de permitir que todos participassem da pintura⁷³.

No caso do muralismo no México, ocupar edifícios com arte, intenção de Siqueiros, priorizar espaços pelos quais a população circulava, e onde poderia ter contato com as pinturas murais, significava possibilitar o trânsito e acesso de outros indivíduos àquele espaço antes restrito ao burguês. Sobre o movimento muralista, o pensador peruano José Carlos

72 SIQUEIROS, David. A. Como se pinta um mural. Cuernavaca: Ediciones Taller Siqueiros, 1979. (tradução nossa)

73 Em seu texto Como pintar um Mural (1979) é possível notar a preocupação do muralista David Alfaro Siqueiros com o acesso em relação aos produtos utilizados para pintar, em relação às técnicas, buscando as que facilitassem a produção mural, e suas ações como artistas foram sempre voltadas a possibilitar o acesso de todos e todas à pintura. O pintar em área externa, pode também ser entendido como uma preocupação com o acesso, ação essa que pode ser considerada revolucionária. O que Siqueiros fez foi incluir e dar possibilidades para que as histórias que seriam contadas pelas imagens fossem múltiplas. Tentou possibilitar o acesso às pessoas nos discursos construídos por imagens. Talvez o que tenhamos hoje nas grandes cidades com os novos muralistas, grafiteiros e pixadores seja exatamente uma atualização dessas múltiplas vozes estampadas nos muros que Siqueiros tanto buscou.

Mariátegui (1894-1930), acessou somente a produção dos muralistas mexicanos que pintaram murais na *Escuela Nacional Preparatoria* e na *Secretaría de Educación Pública* da Cidade do México, escreveu o texto abaixo, publicado na Revista Amauta:

É preciso estabelecer, retificando certas definições apressadas, que nem toda arte nova é revolucionária. No mundo contemporâneo, coexistem duas almas, a da revolução e a da decadência. Só a presença da primeira confere a um poema ou a um quadro o valor de arte nova. Não podemos aceitar como nova uma arte que só nos traz uma nova técnica. Isto seria perder-se na mais falaz das miragens atuais. Nenhuma estética pode rebaixar o trabalho artístico a uma questão de técnica. A técnica nova deve corresponder também a um espírito novo. Senão, a única coisa que muda é o adorno, a decoração. E uma revolução artística não se contenta com conquistas formais. [...] O sentido revolucionário das escolas ou tendências contemporâneas não está na criação de uma nova técnica. Não está tampouco na destruição da velha técnica. Está no repúdio, no escárnio, no deslocamento do absoluto burguês. A arte nutre-se sempre, conscientemente ou não, isto é o de menos, do absoluto de sua época.⁷⁴

Segundo Mariátegui, entender o caráter revolucionário exige pensar a respeito do que é ser revolucionário e quais as tendências ideológicas de cada artista. Ao longo do século XX, a maior parte das revoluções na América Latina dialogavam com o marxismo. Diálogo que se diferencia em relação a cada período e de acordo com a tendência de cada um desses artistas, a depender do partido em que atuavam ou da linha que seguiam. É possível identificar três momentos históricos em relação ao marxismo na América Latina, conforme aponta o historiador Michael Löwy (2016): o primeiro, de 1920 a 1939, requeria olhar o marxismo a partir de elementos de nosso território e se engajar na luta anti-imperialista, aí se destacam as produções de Mariátegui e do cubano Júlio Mella⁷⁵. O segundo, 1939 a 1959, é marcado pela hegemonia stalinista, pelas determinações das Internacionais e pelo assassinado de Trotsky, uma voz dissonante em relação ao estabelecido. O terceiro período se dá a partir de 1959, marcado pela revolução Cubana, pelo guevarismo e pela guerrilha, que agora representa a nova forma de luta, a nova natureza da revolução.

74 (MARIÁTEGUI, 1926, p. 250-251)

75 Mariátegui durante sua curta vida produziu textos para a Revista Amauta, assim como livros, como é o caso de Sete ensaios de interpretação sobre a realidade peruana e a Cena contemporânea. Julio Mella, também em sua curta vida, produziu inúmeros textos com caráter anti-imperialista para revistas como El Machete, mexicana, foi líder estudantil e fundou o Partido Comunista Cubano.

Esse artigo tem como principal intenção, retomar algumas questões que foram provocadas durante os estudos de mestrado⁷⁶, em relação ao objeto de pesquisa, ou seja o estudo do mural *Lucha del pueblo por su liberación*, e que não encontraram espaço ao longo da dissertação. A investigação em relação ao caráter revolucionário das artes na América Latina já está, de certa forma, relacionada as pesquisas de aprofundamento do tema no doutorado⁷⁷. A partir dessa breve introdução à arte revolucionária, vamos nos aproximar de algumas obras, tendo como foco a cidade de La Paz, na Bolívia. Sem perder de vista o conteúdo discursivo e acessível presente nas preocupações de Siqueiros, vamos refletir acerca da natureza revolucionária da arte nas ruas na atualidade⁷⁸.

Alandia Pantoja: arte e revolução em Luta do Povo por sua Libertação

Antes de alcançar as ruas de La Paz, e buscar compreender os ecos dessa arte pública se faz necessário ainda, pensar no muralismo boliviano e seu caráter revolucionário, considerando a importância da produção do artista Miguel Alandia Pantoja (1914-1975) que pinta em 1964 o mural *Lucha del Pueblo por su Liberación* (Fig.1) dentro do *Monumento a la Revolución Nacional* de 1952, esse mural tem dimensões de 5,58 X 20,5 metros, a técnica utilizada foi piroxilina sobre cartão prensado. O acesso à obra apenas se tornou possível em 2000, quando o museu, criado em 1994, passou efetivamente a funcionar. Durante trinta anos os murais ali pintados⁷⁹ ficaram fechados ao público, além de mais alguns anos inacessíveis até que o museu abrisse. Um longo período em que o mural se tornou prisioneiro do espaço que o abrigava por causa das sucessivas ditaduras ocorridas na Bolívia entre os meses finais de 1964 e o ano de 1982. Atualmente, o espaço é visitado por escolas, grupos de turistas e ali são realizadas palestras e eventos, confirmando sua função pedagógica.

76 Orientação Profa. Dra. Ana Maria Pimenta Hoffmann

77 Orientação Profa. Dra. Virgínia Gil Araujo

78 SIQUEIROS, David. Op.cit.

79 No espaço interno do Monumento a la Revolución existem quatro murais pintados pelos artistas Miguel Alandia Pantoja: *Lucha del Pueblo por su Liberación* e *Voto Universal y reforma educativa*; e Walter Solon Romero com os dois murais intitulados: *Historia de la Revolución Nacional*. O espaço foi construído em homenagem a Revolução de 1952, que teve os trabalhadores como vitoriosos.



Figura 1. Miguel Alandia Pantoja. Luta do povo por sua libertação, 1964. Fonte: Dissertação Dionizio, Daniela 2016, p. 29. <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/52726>

Olhar o mural *Lucha del Pueblo por su Liberación* de Alandia Pantoja nos faz rever a história da América Latina e questionar nossos processos de colonização, exploração, racismo ao perceber como ultrapassam os períodos históricos registrados no mural e se interpenetram em nossa própria história. Miguel Alandia Pantoja teve uma longa caminhada. Caminhada no sentido de luta, militância, dedicação a uma causa: a emancipação dos trabalhadores, a libertação de seu povo dos poderes ditatoriais e do imperialismo. Entretanto, caminhada aqui não se refere apenas à luta. A caminhada foi física. Desde a infância viveu em deslocamento. Saiu de uma vila mineira chamada *Llallagua* para estudar em *Oruro*. Deslocou-se seguindo os passos de seu irmão Edmundo na Guerra do Chaco. Após a guerra, mudou-se para La Paz e durante boa parte da vida circulou entre a cidade citada e Cochabamba. Viveu uma sequência de exílios, fugas e perseguições empreendidas pelos governos ditatoriais.

Realizou exposições de arte com suas pinturas de cavalete na Bolívia, México, Chile, Argentina, Costa Rica entre outros países da América Latina e da Europa, durante os períodos de exílio ou a convite. Após sua morte, seu corpo foi levado a *La Paz* e enterrado no Cemitério Geral; recentemente, transferiram seus restos mortais para o *Monumento à Revolução Nacional*. Ali, em sua última caminhada, ganhou lugar de destaque no espaço onde pintou o mural *Lucha del Pueblo por su Liberación*.

Em *Lucha del Pueblo por su Liberación*, acompanhamos Alandia Pantoja por entre as cores de seu mural. Ali vemos o contexto boliviano e diálogos da obra com outros quadros e desenhos do artista, entre elas a capa do livro *Metal del Diablo* (1946) escrito por Augusto Céspedes⁸⁰ e o

80 O livro *Metal del Diablo* narra a exploração do trabalho realizada nas minas bolivianas, e denuncia os barões do estanho, entre eles Simón Patiños, pelas condições precárias oferecidas ao trabalhador,

mural *El Minero* (1953), pintado em um teatro da vila mineira de *Milluni*. Mas o que faz de Alandia Pantoja um artista revolucionário, e porque este mural como ponto de partida para entendermos essa questão?

O artista vem de família mineira e milita pelo *Partido Obrero Revolucionario* (POR). A região mineira tem um sentido emocional para Alandia Pantoja, sendo lá um dos locais onde realizava sua militância. É um espaço afetivo, o espaço da infância e onde a luta se iniciou para o artista. Ali é o lugar onde também participa do Congresso mineiro, em 1946, e escreve junto aos operários das minas o manifesto intitulado *Tesis de Pulacayo*⁸¹. Finalmente, é no sindicato na cidade de Catavi que pinta seu primeiro mural: *Dictadura Capitalista, último acto* (1946).

A respeito do caráter revolucionário da obra de Alandia Pantoja, parece escutar ou ler as palavras reverberadas pelos textos de Mariátegui, que, para além de escrever quanto ao caráter revolucionário da arte, constrói um mito do trabalhador revolucionário. Alandia Pantoja mostra a sequência desse processo a partir do diálogo com os fatos históricos: a luta dos povos originários e os levantes desde períodos coloniais aparecem nos personagens Tupac Katari e seguem na presença de Zárate Willka. Figuras nas quais no decorrer do processo vão se diluindo em dois personagens, o campesino e o mineiro, ou seja, os trabalhadores, os quais ganham destaque no centro do mural como ícones dos vitoriosos da Revolução de 1952.

No sentido de pensar no caráter revolucionário da arte, é interessante observar um episódio narrado pela liderança política do POR, no qual Guillermo Lora (1922-2009) nos auxilia a refletir acerca dos mecanismos utilizados por Alandia Pantoja no intuito de compreender a militância no partido e tornar efetivo o diálogo entre a arte e o seu espectador:

Mobilizar os trabalhadores em direção das Teses de Pullacayo era então a melhor forma de se opor a colusão da rosca-stalinista, mas faltaram sempre expressões populares desse texto que tem um alto nível teórico. Miguel

assim como os altos lucros recolhidos a partir de seus esforços. O livro também situa historicamente esta exploração. Nele está contida a frase, posteriormente utilizada por Eduardo Galeano, que fala na possibilidade de se construir uma ponte da Bolívia até a Espanha com a quantidade de prata tirada das minas. Complementa a possibilidade de uma ponte de retorno para a Bolívia feita com ossos, dos trabalhadores que morreram em sua função. A ilustração da capa do livro feita por Alandia Pantoja está na edição do ano de 1953.

81 As Tesis de Pulacayo foi um documento construído coletivamente após o Congresso Mineiro que ocorreu no ano de 1946 em Catavi.

Alandia estava seguro que era a pintura o veículo chamado a preencher esse vazio. O ativista político - pensava- deveria ser completado pelo pintor e este fazer compreender as linhas básicas do programa partidário das massas; o mural cumpriria com vantagens essa tarefa. Alandia sempre se esforçou por deixar murais nos sindicatos, nos edifícios que concentravam as massas etc⁸².

Um ponto importante a ressaltar é que Alandia Pantoja testava novas maneiras de apresentar suas pinturas e de pensar no público para a sua obra, assim transformava o mural numa arte didática, conforme os princípios do movimento muralista, pensando-o como um texto escrito, teórico, em que apresentava sua interpretação da história boliviana. Vale ressaltar que Alandia Pantoja é um artista trotskista, portanto pensa a natureza da revolução de uma maneira muito próxima ao pensamento de Mariátegui, ou seja, com uma tendência indo-americana⁸³, ou seja, com um olhar voltado para as organizações sociais, políticas e econômicas do território americano, a partir de uma perspectiva local, dos povos originários. O diálogo entre Mariátegui e Alandia Pantoja faz com que a síntese dessa conversa imaginária ecoe nos murais entre as décadas de 1940, 1950 e 1960.

O mural de Pantoja aqui analisado pode ser dividido em três quadrantes iguais para facilitar as análises (Fig.2). Na cena central (quadrante B) de apelo ao fantástico, há um grande condor e sob as suas garras aparecem já sem vida um cavalo e uma águia. As asas do condor estão abertas e abaixo delas podemos ver trabalhadores - de um lado, com capacetes e lanternas estão os mineiros e, do outro lado, estão os camponeses, com seus trajes específicos e os gorros chamados de *chullos*, para a proteção do frio e do vento. É importante perceber que o cavalo que está morto no quadrante B, aparece vivo no quadrante A, portanto as

82 (LORA, 1983, p. 140). Tradução nossa.

83 Dentro dessa natureza revolucionária podemos notar duas tendências: uma dada pelo socialismo indo-europeu; outra de caráter europeizante, segundo a qual a ruptura (elemento que figurava na arte europeia de fins do século XX e início do XXI) apenas se torna possível sob o caráter de guerrilha. A primeira tendência marca a primeira metade do século XX, por meio do movimento indigenista, e a produção artística dos muralistas que voltavam o olhar para o território, elemento essencial que notamos no fazer artístico dos artistas trotskistas, como no caso de Miguel Alandia Pantoja, e também, em certa medida, nos artistas de tendências stalinistas como, por exemplo, o mexicano David Alfaro Siqueiros. Além disso, o regime hegemônico stalinista visava adaptar os processos históricos da América Latina aos modelos europeus históricos, os chamados etapismos, de forma a ajustá-los ou demonstrar as equivalências entre ambos, por exemplo, movimentos agrários relacionados ao feudalismo, etapa de luta burguesa, luta de classes e assim por diante. (LOWY, 2016).

cenar que figuram no quadrante A são anteriores. Já a águia que aparece morta no quadrante B está viva no quadrante C. Portanto A e C são momentos anteriores à cena do quadrante B⁸⁴.



Figura 2: Luta do povo por sua libertação dividido em quadrantes.

Fonte: Dissertação Dionizio, Daniela, 2016, p. 31.

O significado do cavalo vivo no quadrante A é provavelmente uma alusão ao invasor europeu, afinal o cavalo foi introduzido nas Américas a partir da invasão europeia. Também figura a significativa imagem de luta e resistência de Tupac Katari em relação à colonização espanhola, ao ser puxado por quatro cavalos. No quadrante C, a imagem da águia com sapatos de caimões, também assume um caráter metafórico. Uma possível referência ao imperialismo norte americano e à sua entrada na região do Chaco. Também neste mesmo quadrante é possível observar que os opressores não têm rostos, estão com máscaras de gás, uma força invisível que está tomando o controle e vigiando. Um animal híbrido surge no quadrante A, uma mistura curiosa de cavalo e águia, uma figura fantasmática que está espreitando. Este animal pode ser a metáfora da mistura entre o colonialismo europeu e o imperialismo estadunidense. Pode representar a oligarquia boliviana buscando uma oportunidade de retomar o poder, de encontrar uma brecha. O artista parece alertar sobre esse risco, sobre esse perigo que ronda os trabalhadores e o condor, que parece representar o próprio Estado boliviano⁸⁵.

84 DIONIZIO, Daniela Calvo Rodrigues. A Luta Do Povo Por Sua Libertação Denúncia E Resistência Nas Cores De Miguel Alandia Pantoja. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História de Arte, Guarulhos, 2018.

85 DIONIZIO, Daniela Calvo Rodrigues. Idem.

Olhando esse trecho da pintura, devemos ver com atenção a figura chorando seus mortos, a qual é possível identificar como uma mulher, uma mãe para os mineiros. Provavelmente Pantoja alude à memória de Maria Barzola, morta numa manifestação por melhores condições de trabalho para si, já que era uma *palliri*, para seus filhos e outros mineiros. O Estado abriu fogo e matou, segundo informações dos próprios trabalhadores mineiros, cerca de quatrocentas pessoas no massacre na cidade de Catavi⁸⁶. Ao olhar para o mural, é preciso pensar em nossas feridas.

Quando falamos em feridas, na Bolívia historicamente há dois fatos que marcam o país: a Guerra do Pacífico (1889) e a Guerra do Chaco (1932-1935). Em ambos os conflitos, o país perdeu parte de seu território; no primeiro, a saída para o mar, no segundo, 200 mil Km² de terras foram perdidas para o Paraguai.

Dez anos antes da Guerra do Pacífico, Melchor María Mercado⁸⁷ (1819-1871) circulou pela região do conflito e registrou o que viu durante suas andanças. Mercado evidenciou em suas pinturas as rotas de comércio entre costa-altiplano-vales-minas, e a população que vivia e se organizava nesse território, ilustrando roupas e lugares. A importância de seu trabalho é o registro feito do cotidiano e a circulação das pessoas pelo território, ainda sem a existência das fronteiras. O conflito do Pacífico foi decisivo porque a Bolívia perdeu sua saída para o mar, ou seja, perdeu a possibilidade de escoar economicamente seus produtos via porto, e dividiu essa população em três nacionalidades. Essa perda tão relevante para o país é tema para Miguel Alandia Pantoja ao pintar o mural *Hacia el Mar* (1963), no Ministério de Relações Exteriores, representando uma figura voando com seu *pututu* da Região de La Paz em direção ao mar. Lembrando que o *pututu*, instrumento musical feito com uma concha, era usado para convocar para a Guerra.

Na Guerra do Chaco, Miguel Alandia Pantoja participa como soldado, tornando-se depois prisioneiro num campo de concentração paraguaio. Em 1936, ano em que Alandia Pantoja expôs pela primeira vez em La Paz, o artista havia pintado quadros retratando sua experiência na guerra. O que mais interessa e chama atenção aqui é que nas imagens de

86 NASH, June. *We Eat the Mines and the Mines Eat Us: Dependency and Exploitation in Bolivian Tin Mines*. New York: Columbia University Press, 1993. Vale ressaltar que os dados oficiais, apontados por órgãos governamentais confirmam a morte de somente 19 trabalhadores.

87 Artista que produziu durante suas andanças um álbum retratando tanto paisagem quanto a população da região andina, intitulado *Album de paisaje, tipos humanos y costumbres de Bolivia 1841-1869*. https://www.youtube.com/watch?v=O_SHgd0jUlk A socióloga Silvia Rivera Cusicanque possui pesquisa sobre o artista que pode ser acessada em seu livro *Sociologia da imagem*.

guerra produzidas no mural de Alandia Pantoja, usadas como ponto de partida nesta análise, vemos uma águia representando o imperialismo na região do Chaco. Tal observação pode ser confirmada a partir dos escritos das *Tesis de Pulacayo*, nas quais encontramos a figura emblemática à águia como representante do imperialismo. A águia, que figura no mural carregando correntes e assombrando o lugar, vem para aprisionar, usar, -como indicam seus sapatos- o que existe de matéria prima ali.

A imagem icônica do resistente Tupac Katari no mural de Alandia Pantoja, como também apontado anteriormente, ilustra os castigos que recebem aqueles que não seguem as ordens ou desafiam o poder. O pior castigo recebido é apresentado na figura que está sendo esquartejada pela força dos cavalos. A imagem faz referência ao cerco da cidade de La Paz, em 1782, liderado por Tupac Katari, o personagem que sofre tal punição. Na imagem, o corpo não se parte, resiste. Resistência que se torna um símbolo na Bolívia e, por essa razão, a imagem será reproduzida por vários artistas, como Walter Solón Romero⁸⁸ (1923-1999), também muralista boliviano.

O próprio Pantoja a reproduz em outros murais. Na política, a frase atribuída a Katari *Volveré y seré millones* também é retomada e utilizada em discursos, como dos ex-presidentes da Bolívia e Venezuela, Evo Morales e Hugo Chávez. A partir de 1970, alguns movimentos retomam os ideais e os olhares para a população indígena, como o Katarismo, na Bolívia, ou Tupamaros, no Uruguai. O primeiro, em homenagem a Tupac Katari, e o segundo, a Tupac Amaru, que no Peru teve o mesmo destino de esquartejamento por desafiar o poder da coroa espanhola.

Um fato importante que precisa ser tratado neste texto em relação a pintura feita por Alandia Pantoja é a ausência de mulheres no mural estudado, com uma possível exceção, como citado anteriormente, da personagem que chora nos túmulos dos mineiros. Embora as mulheres não figurem na pintura mural de Pantoja⁸⁹, elas estão presentes no

88 Artista boliviano que experimentou ao longo de sua vida a arte em diversos suportes como murais, gravuras, tecidos, papel, com o objetivo de realizar críticas à sociedade em que vivia. Contemporâneo de Miguel Alandia Pantoja, fundo o Grupo Anteo, do qual participou junto com outros muralistas como Logio Varca, Gil Imaná. Seu primeiro mural pintado em 1948, intitulado Bolívia, tem um diálogo com toda a opressão sofrida desde a colonização e a continuação de exploração empreendida pelo imperialismo norte americano, em busca de recursos e matérias primas. <https://fundacionsolon.org/vida-2/> exploração de corpos e território

89 Interessante apontar que no esboço do artista para pintar o mural, várias mulheres estão presentes. Isso nos possibilita diversas perguntas: Por que a mudança de planos? Poderia ter sido uma exigência do contratante do mural, ou seja, o Estado? Seria possível realizar uma análise dessa pintura, pensando em paralelo o Álbum da Revolução, também produzido pelo Estado, onde nas fotografias,

imaginário popular e também em outros murais do artista. Um exemplo de figura feminina de relevância para a história boliviana é Bartolina Sisa, companheira de Tupac Katari, sempre lembrada, que lutou ao lado dele e foi capturada pelos espanhóis. Outro exemplo é Gregoria Apaza, irmã do líder indígena Tupac Katari. Vale refletir sobre a representação delas a partir das seguintes indagações: o uso das roupas de *chola* (como são chamadas hoje) pode ser visto como uma homenagem a Bartolina e Gregória? A cholificação presente nas vestes é sinal de resistência? Durante a modernização das cidades, as mulheres escolheram continuar a se vestir com as roupas tradicionais usadas pelas espanholas. Houve uma ressignificação dessas roupas? E o que significa se vestir assim hoje?⁹⁰

Mas a ausência das mulheres também podemos observar no centro do mural de Pantoja, onde aparecem os vitoriosos da Revolução Nacional de 1952, mineiros e camponeses, protegidos sob as asas do condor. Onde estão as *palliris*, trabalhadoras mineiras que buscam seu sustento no trabalho ao redor das minas, buscando minérios que podem ter sido descartados por engano? E o que dizer das mulheres que lutaram na Revolução Nacional de 1952?

Retomando o pensador peruano José Carlos Mariátegui, pois além de olhar para a sociedade, pensou a respeito do caráter revolucionário na arte, ao afirmar que uma arte para ser revolucionária deve ter um caráter transformador; assim estaria a modificação e o deslocamento do local da arte, como o principal objetivo do movimento muralista. Murais existem em diversas sociedades desde a antiguidade. Porém, deslocar a pintura mural e colocá-la num lugar político significa transferi-la para um espaço revolucionário.

Com relação à arte, ao caráter revolucionário e à acessibilidade das obras de arte na Bolívia, podemos relacionar a imagem ao contexto histórico e artístico, dialogar com a vida do artista que pinta e de outros que estão vivenciando aquele mesmo contexto ou acontecimento histórico. Também nos possibilita refletir sobre o nosso repertório de imagens, com o objetivo de criar relações entre as pinturas, a história de vida das mulheres e ecos dessas figuras em nossa sociedade atual.

as mulheres são relegadas a papéis secundários?

90 Durante o cerco a La Paz realizado por Tupac Katari; Bartolina Sisa e Gregoria Apaza se vestiram de espanholas para realizar os ataques. Existe o registro de que Gregoria obrigou espanholas a se vestirem de indígenas durante o cerco a Sica-Sica, povoado próximo a La Paz. MENDIETA, P. Mujeres en rebelión. Una mirada desde el diario de Francisco Tadeo Diez de Medina 1781. Investigaciones Sociales. Ano IX nº 15. Lima, 2005.

Para tanto, vamos buscar outras obras, revolucionárias como vimos no conceito de Mariátegui, e acessíveis, como era a proposta do movimento muralista

Pelas ruas de La Paz

Quando andamos pelas cidades percorrendo e observando o espaço físico urbano, podemos notar intervenções artísticas em nossos caminhos: obras de arte inseridas em praças, avenidas, pinturas, esculturas, ações teatrais, performances, sejam efêmeras ou permanentes. Para os olhares mais atentos, essas obras geram reflexões, o que pode se revelar como algo intencional por parte dos artistas que as produziram. Durante minhas caminhadas pela cidade de La Paz, sempre me chamam a atenção o grafite realizado em muros e que na Bolívia é chamado de novos murais. Estão presentes nas laterais dos prédios e em superfícies arquitetônicas, intervenções que complementam a paisagem urbana e às vezes transformam nossa leitura da cidade.

Podemos pensar que a ocupação da paisagem urbana com o grafite nos mostra vestígios do processo de transformação tecnológica e da identidade artística do movimento muralista. Partindo dessa premissa, a proposta é refletir acerca de algumas questões: será que a arte iniciada nas primeiras décadas do século XX com os muralistas mexicanos, os quais almejavam uma arte revolucionária, e a arte plasmada em muros, paredes e em arquiteturas de diversas naturezas ou que ocupa as ruas da cidade em ações e intervenções artísticas ainda se mostram revolucionárias? Podemos pensar numa linha contínua de ocupação dessas mesmas superfícies, com o grafite, ou mesmo nas intervenções artísticas? Esse tipo de arte foi ou ainda é acessível?



Figura 3: Grafite feria de artesanía Las Brujas.
Fotografía Daniela Dionizio, 2019.

Vejamos o exemplo do mural acima (Fig.1) localizado na feira de artesanato *Las Brujas*. Observamos na pintura, uma mulher com vestimentas tradicionais, carregando uma criança amarrada nas costas, o que remete aos povos originários; o spray, por sua vez, representa sua expressão artística, voltada para a linguagem do grafite, produzindo uma figura imaginária, que dialoga diretamente com a criança carregada pela mulher grafiteira. Esse rosto formado pelo spray, que se aproxima de um mostro, mas também de uma máscara utilizada na *diablada*, pode estar assustando ou contando sobre tradições. Esta personagem pintada também parece representar um diálogo entre o tradicional e uma forma de expressão tão moderna quanto o grafite e a cultura popular. Mas também nos faz pensar nas mulheres que hoje produzem essa arte, podemos problematizar: quantas mulheres, no início do movimento muralista, tiveram seus nomes reconhecidos por pintar, ou puderam de fato pintar?



Figura 4: Grafite Mercado Camacho. Fotografia Daniela Dionizio, 2019.

Andando pela cidade de La Paz percebemos também que a relação entre exploração do território e dos corpos não está esquecida. O grafite traz seus ecos para os dias atuais “Arranca o capitalismo do meu corpo e da terra”. Nessa perspectiva, como podemos relacionar guerra e arte? O que fica artisticamente em uma cidade como La Paz após uma guerra? La Paz. Será que o nome da cidade, que ostenta paz, tenta esquecer os inúmeros levantes, revoltas, e atos de resistências que permeiam sua história desde o período de invasão e colonização extrativista europeia? O mural de Alandia Pantoja nos mostra a face dessa colonização, e conta que a libertação do povo se faz necessária, pois o território é explorado, mas os corpos também o são. Nos mostra que corpo e território estão totalmente conectados, não tem como alcançar a paz, sem libertar os dois. A busca por matéria-prima não era novidade neste território que chamamos América Latina. Com a invasão espanhola, a exploração e busca por metais preciosos, a transformação de seu uso e significado em valores de mercado se dá com tal violência, assim como a transformação das relações humanas e de trabalho na região. Até hoje observamos essa relação de poder estabelecida, veja-se o mais recente genocídio Yanomami no Brasil, o deslocamento de pessoas refugiadas pela América Latina em busca de melhores condições de vida por terem seu territórios arrasados, os interesses dos Estados Unidos no lítio presente no sul da Bolívia, entre tantos outros exemplos.



Figura 5: Grafite no bairro de Sopocachi.
Fotografia Daniela Dionizio, 2019.

Caminhando por um bairro nobre na cidade de La Paz chamado *Sopocachi*, vemos um grafite do coletivo artístico *Mujeres Creando* que nos traz a seguinte frase: “A cultura é de todos e todas, ou não é de ninguém. *Mujeres Creando*”. Este coletivo desde 1992 é formado por mulheres e suas ações, intervenções criativas no meio urbano, buscam apontar a presença feminina. A concepção do coletivo foi feita por Maria Galindo, Julieta Paredes e Mônica Mendonza. Em sua frase vemos essa luta, a cultura também é para a mulher, também ocupamos este espaço. É isso ou nada, para ninguém. O coletivo critica a sociedade patriarcal. Podemos pensar que dentro desse aprisionamento de territórios e corpos os quais estamos discutindo no texto até este momento, existe outro, um movimento interno a essa prisão, onde a mulher é encarcerada. Não fomos, por muito tempo, donas de nossos corpos nem de nossos lares ao longo dessa história narrada. Muitas ainda não o são.

Durante a 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, o coletivo apresentou a produção Espaço para Abortar. Um espaço de interação com o público foi montado para discutir essa questão política, da qual muitas mulheres por diversos países da América Latina lutam, o de ter o direito de tomar decisões sobre seus corpos. A descriminalização do aborto é um dos temas trabalhados pelo coletivo, e podemos ver seu posicionamento na seguinte frase de uma de suas integrantes-fundadoras Maria Galindo:

Descriminalizar o aborto é descolonizar os nossos corpos e restituir para as mulheres o direito de decidir. Descriminalizar o aborto é converter a maternidade em uma escolha livre e soberana e não em uma imposição cultural de reprodução. É abrir a possibilidade para que as mulheres possam ter condições para viver uma maternidade que garanta para seus filhos e filhas que o Estado e o pai assumam a responsabilidade que lhes corresponde. Se não há espaço nem para discutir, nem para revisar questões básicas então de qual processo de descolonização estamos falando? ⁹¹

Para a libertação de nossos corpos, de nosso território, precisamos descolonizar a mente.

Considerações finais

Ao longo do texto foi possível entender que a preocupação de acesso em relação a arte não é uma exclusividade de Siqueiros. Alandia Pantoja, preocupado com o acesso pedagógico aos seus murais, realizou suas pinturas em locais que, durante o governo do *Movimiento Nacional Revolucionário* – MNR, partido progressista a frente do Estado após 1952, a população circulava. Porém, muito desses lugares não estão atualmente acessíveis. A população não entra facilmente em espaços governamentais, em hospitais ou em empresas particulares que ficaram com os murais decorando as salas da gerencia. Hoje, o grafite é a arte que estabelece esse diálogo pedagógico, e é muitas vezes escrito como forma de alcançar a população atual, em sua maioria letrada, diferente do período em que se inicia o movimento muralista.

Outro debate possível, a partir do mural de Alandia Pantoja, é a questão colonial. Uma luta de todos e todas, e que ecoa em diversas camadas: a luta dos povos originários pelo reconhecimento de suas tradições e por território, a luta de trabalhadores para melhores condições de vida, a luta das mulheres por reconhecimento e espaço social, político e cultural. Todas essas questões estão presentes nas obras de arte apresentadas ao longo deste artigo.

A partir do conceito de arte revolucionária que entrevemos na vida e no mural de Alandia Pantoja, exercitamos aqui o sentido e o olhar para além do que as imagens do artista nos mostram. Passeamos por histórias da Bolívia, lutas, espaços de resistência, murais e artistas. E caminhamos

91 (Souza, 2017, s.p.)

mais: exercitamo-nos na tríade poética do velar-desvelar-revelar do qual a arte política se insere socialmente.

Nesse caminhar, ativamos as referências culturais, de sensibilidades para além do artista e de seu tempo e nos deparamos neste momento com uma extensa história de imagens não visíveis, sem cores, traços ou formas, de mulheres. Assim, a arte se tornou um instrumento crítico-reflexivo por nos propiciar refletir e produzir consciência ao fomentar o debate sobre a ausência da narrativa sobre as mulheres no muralismo boliviano. Também é possível demonstrar que ainda podemos mudar a narrativa sobre a arte e construí-la revelando às ações urbanas como espaços corporais de lutas, resistências e desvelamentos. Sigamos, pois.

Referências bibliográficas

CUSICANQUI, S. R. *Sociologia de la Imagen*, 2009

DIONIZIO, Daniela Calvo Rodrigues. *A Luta Do Povo Por Sua Libertação Denúncia E Resistência Nas Cores De Miguel Alandia Pantoja*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História de Arte, Guarulhos, 2018.

LORA, Guillermo. *Figuras del trotskismo boliviano*. La Paz: Ediciones Masas, 1983.

LÖWY, Michel. *O marxismo na América Latina*. Uma antologia de 1909 aos dias atuais. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2016.

MARIÁTEGUI, José. Carlos. *El artista y la época*. Lima: Biblioteca Amauta, 1926.

MENDIETA, P. *Mujeres en rebelión*. Una mirada desde el diario de Francisco Tadeo Diez de Medina 1781. Investigaciones Sociales. Ano IX nº 15. Lima, 2005.

NASH, June. *We Eat the Mines and the Mines Eat Us: Dependency and Exploitation in Bolivian Tin Mines*. New York: Columbia University Press, 1993.

BOLIVIA. MINISTERIO DE CULTURA Y TURISMO. *Catalogo Alandia Pantoja*. La Paz, 2014.

SIQUEIROS, David. A. *Como se pinta um mural*. Cuernavaca: Ediciones Taller Siqueiros, 1979.

SOUZA, M. C. *Mujeres Creando, um espaço para abortar na 31ª Bienal de São Paulo*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

PARTE II - GÊNERO

Pintando a vida: aspectos da trajetória e da obra de Maria Auxiliadora

Elaine Lino⁹² e Ilana Goldstein⁹³

Resumo

O texto propõe revisitar a obra de Maria Auxiliadora da Silva a partir de uma pesquisa que teve dois eixos subjacentes: produções culturais não-hegemônicas e relações entre arte e gênero. As telas tão singulares desta artista são analisadas levando-se em conta, ao mesmo tempo, suas opções estilísticas e o contexto social discriminatório em que viveu e produziu. São apontados alguns impactos da condição de Auxiliadora - negra, mulher e oriunda das camadas populares - em sua obra. Problematisa-se também sua categorização como “primitiva” e “ingênuas”.

Palavras-chave: arte popular, Maria Auxiliadora, mulheres artistas, arte afrobrasileira, arte “ingênuas”.

Abstract

This text proposes to revisit the work of Maria Auxiliadora da Silva based on a research that had two underlying axes: non-hegemonic artistic productions and relations between art and gender. Auxiliadora's very unique canvases are analyzed taking into account, at the same time, her stylistic options and the discriminatory social context in which she lived and produced. Some impacts of the condition of Auxiliadora – a black woman from the lower classes – in her work are pointed out. Its categorization as “primitive” and “naive” is also problematized.

Keywords: AfroBrazilian art, Maria Auxiliadora, women artists, “naif” art, “folk” art

Uma artista mulher, negra e supostamente “primitiva”

A pintora autodidata Maria Auxiliadora da Silva ganhou notoriedade, na década de 1960, ao tornar visíveis experiências sociais das ruas, dos terreiros, das praças, das escolas, das fazendas e dos lares populares. Nesse sentido, o conjunto de sua obra equivale a um diário coletivo, ou a uma crônica de costumes. Valorizava, em particular, os cabelos crespos,

92 Elaine Lino é graduada em História da Arte pela Unifesp e mestranda no Programa de Pós Graduação em História da Arte na mesma instituição. Atua como pesquisadora, editora e produtora cultural. Seu projeto de pesquisa atual é sobre a artista Virgínia Artigas, sob orientação de Ilana Goldstein.

93 Ilana Seltzer Goldstein, antropóloga, é docente no Departamento de História da Arte e membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unifesp, onde orienta pesquisas situadas na interface entre as artes e as Ciências Sociais, com foco em produções artísticas não-hegemônicas.

turbantes e as práticas culturais afrobrasileiras (Figura 1). Isso fica claro ao passarmos por títulos de trabalhos como *Candomblé* (1966-68) e *Samba* (1969). Após sua morte precoce, na década de 1970, ficou praticamente esquecida pelas grandes instituições. Circulou, sobretudo, em galerias comerciais dedicadas ao segmento do mercado chamado “*naïf*”, “primitivo” ou popular. Até que, em 2018, foi contemplada com uma mostra individual no Museu de Arte de São Paulo, que reuniu suas pinturas e contribuiu para que se lançasse um novo olhar sobre a artista. Com efeito, a obra e a trajetória de Maria Auxiliadora suscitam questões interessantes, tanto sobre o caráter excludente e eurocêntrico dos acervos e programações dos museus brasileiros, como sobre a falácia dos rótulos, que não dão conta da pujança e da variedade da produção artística brasileira. Discutiremos, nas próximas páginas, um pouco do legado de Maria Auxiliadora⁹⁴.

Nascida em 1935, Auxiliadora era neta de Marcelina Carlota, descendente de africanos escravizados. Sua avó foi comprada na Bahia e levada para uma fazenda em Minas Gerais, de onde fugiu (BÜLL, 2007). Auxiliadora explicava, em entrevistas, pintar narrativas contadas pela avó, bem como lembranças de sua infância. Seus pais, José Cândido e Maria Trindade de Almeida Silva, casaram-se em Bom Sucesso, região onde há comunidades quilombolas. A familiaridade com linguagens artísticas veio da família: a avó era sambista, o pai tocava acordeon e o avô executava entalhes de madeira em carroças. Maria Trindade, sua mãe, que desenvolvera habilidades artesanais nas fazendas em que trabalhou, esculpia peças em madeira, e muitos de seus mais de 20 irmãos e irmãs também se destacaram nas artes visuais, na música e na literatura (MASP, 2018). Desse modo, a casa da família Silva era terreno fértil para o florescer artístico.

A mãe de Maria Auxiliadora introduziu-lhe o bordado aos 9 anos de idade, e, em seguida, ensinou-a a colorir os desenhos e combinar as cores (FROTA, 1975). Essas influências alimentaram desenhos e pinturas de Maria Auxiliadora em suas horas vagas, dos 13 aos 33 anos. Durante esse período, trabalhou como empregada doméstica em condições que descrevia como bastante precárias. Em 1949, seu irmão João Vicente colocou-a em contato com um grupo de artistas negros liderado pelo

94 O presente texto é um desdobramento de um Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Arte da Unifesp, em 2018, por uma das autoras, sob orientação da segunda autora.

escritor e militante comunista Solano Trindade⁹⁵, no Embu das Artes, voltado a questões afrobrasileiras. Os membros da família Silva se mudaram para a cidade de Embu e começaram a se dedicar, cada vez mais, à produção artística. Em dado momento, com a chegada de artistas com outro perfil, Maria Auxiliadora se decepcionou com o interesse majoritariamente mercantil que ali se instalou. De todo modo, as vivências com o grupo de Solano Trindade marcaram sua poética.

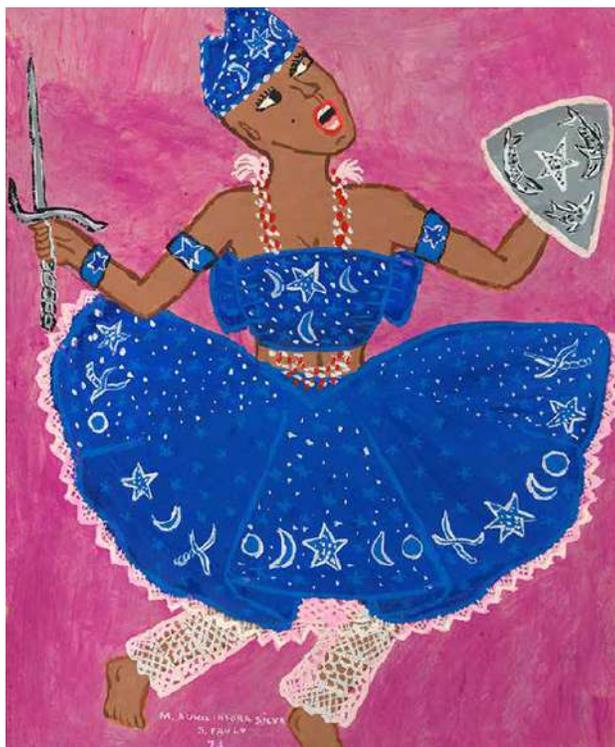


Figura 1. Sem título [Ogum], Maria Auxiliadora da Silva, 1973, coleção Irapoan Cavalcanti, Rio de Janeiro. Fonte: MASP. Disponível em: <<https://assets.masp.org.br/uploads/exposed-works/m0KkXHvAgz8ryjVJq9ig-SUdt8x9yFaKjCf0FlgKt.png>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

95 Solano Trindade foi um escritor, ativista e diretor de teatro atuante entre os anos 1930 e 1960. Envolveu-se nos debates anti-fascistas durante a II Guerra; participou, em Recife, do I Congresso Afro-brasileiro, organizado por Gilberto Freyre, e também do II Congresso Afro-brasileiro, em Salvador. Fundou a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-Brasileira, com o objetivo de pesquisar a expressão afrobrasileira na literatura e nas artes em geral, além de promover intelectuais e artistas negros. Na década de 1950, criou, no Rio de Janeiro, o Teatro Popular Brasileiro. Na década seguinte, mudou-se para Embu, na Grande São Paulo, cuja cena cultural dinamizou – a ponto de a cidade ter sido rebatizada como Embu das Artes. Faleceu em 1974, deixando quatro livros de poesia publicados (TRINDADE, 1999).

Auxiliadora expôs pela primeira vez em 1968, ano em que começou a utilizar seu próprio cabelo e uma massa em relevo nas telas (MASP, 2018). Esteve na 2ª Bienal Nacional da Bahia, no 1º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, no 1º Salão Oficial de Arte Moderna de Santos, no 17º Salão Paulista de Arte Moderna e no 5º Salão de Artes Plásticas do Embu. No início da década de 1970, ela e parte de seus familiares saíram do Embu e voltaram para São Paulo (FROTA, 1975). Na capital, Auxiliadora começou a vender seus trabalhos na Praça da República. Revelando maestria na ocupação do espaço da tela, tinha também entre suas preferências as cenas coletivas, a riqueza de detalhes, as cores vivas, os contornos bem definidos e um uso seletivo da perspectiva.

Foi na Praça de República que a artista conheceu o físico e crítico de arte Mário Schenberg que, encantado pela criatividade da pintora, comprou diversas telas e a apresentou ao cônsul dos Estados Unidos, Alan Fisher. Este último organizou, em 1971, sua primeira exposição individual, na Mini Galeria USIS do Consulado Americano, no Conjunto Nacional, em São Paulo (D'AMBROSIO, 2009). Por intermédio de Schenberg, a artista conheceu o *marchand* e colecionador Werner Arnhold, e foi graças a ele que as pinturas de Auxiliadora chegaram a exposições e galerias na Europa.

Suas telas passaram a integrar exposições internacionais com temática brasileira, sendo considerada uma das principais representantes da arte “primitiva” ou “*naïf*”. Nesse momento de reconhecimento e retorno financeiro, retomou os estudos por meio do programa Mobral, objeto de uma tela de mesmo título. Contudo, logo descobriu um câncer que lhe tiraria a vida em 1974, com apenas 39 anos. Durante todo o tratamento, não deixou de pintar, nem de expor seus quadros na Praça da República. Após sua morte, os trabalhos de Maria Auxiliadora integraram exposições individuais e coletivas no Brasil e em países europeus, como Itália, França, Inglaterra, Suíça e Alemanha, no final da década de 1970. Destacaram-se na 38ª Bienal de Veneza (1978), e deram origem à publicação *Maria Auxiliadora*, editada por Pietro Maria Bardi em 1977. Entretanto, foi rapidamente esquecida e assim ficaria por décadas.

Em relação ao enquadramento de Maria Auxiliadora como artista popular ou “*naïf*”, convém fazer certas ressalvas. Por trás da oposição entre popular e erudito, tende a ocorrer uma hierarquização que legitima a posição de um segmento – elites –, enquanto justifica o suposto atraso e subalternidade do outro – camadas populares (Canclini, 1997). No senso comum, inclusive, a ideia de cultura costuma ser associada a letramento

e erudição. Assim, a arte popular tende a ser relacionada ao fazer, ao trabalho manual, e destituída do saber, do trabalho intelectual. Os termos usados como equivalentes, arte “ingênua” ou “primitiva”, pressupõem criações instintivas, pouco elaboradas. Ora, ingênuo é pensar que uma artista com tantas experiências e saberes, oriunda de uma família composta majoritariamente por artistas, não imprime complexidade em seus trabalhos. Igualmente ingênuo é acreditar que uma parte da produção artística possa florescer isoladamente, já que existe grande permeabilidade de fronteiras e circulações de imagens, ideais e técnicas. Nesse sentido, Ricardo Gomes Lima (2015) recusa a dicotomia erudito *versus* popular, apontando a existência de um fluxo contínuo de trocas entre as formas culturais e os grupos sociais. Não obstante problematizarmos tais categorizações no presente texto, o mercado da arte e os museus muitas vezes continuam operando com elas. É o que sugere a Figura 2, em que a arte de Auxiliadora é designada como “primitiva”. Vale notar que, no cartaz, o contraste se dá principalmente pelas imagens. O logotipo da galeria é abstrato e geométrico, contrastando com o desenho figurativo, sem perspectiva, num estilo que talvez parecesse pueril aos herdeiros do concretismo.



Figura 2. Folder da primeira individual de Maria Auxiliadora na Mini-Galeria do United States Information Service (USIS), São Paulo, 1970. Arquivo Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo. Fonte: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, São Paulo: MASP, 2018, p. 242.

É importante notar que encontramos uma quantidade relativamente pequena de exposições e publicações dedicadas a mulheres artistas ao longo da história da arte. A mudança de panorama se deve muito aos estudos de arte e gênero nas universidades, que passaram a desenvolver pesquisas dedicadas ao tema e a investigar a questão com mais afinco (SIMIONI, 2007, p. 376). Esse aumento resulta também das lutas dos movimentos sociais, desde a segunda metade do século XX, entre os quais se encontra a pauta feminista. O percurso até as mulheres fazerem parte do sistema das artes foi árduo. A década de 1970 foi emblemática devido a artistas como Barbara Kruger, Miriam Schapiro e Ana Mendieta, que desenvolveram novas formas do fazer artístico feminista. Foi também nos anos 1970 que Linda Nochlin questionou os motivos da suposta inexistência de mulheres na história da arte, com o artigo: *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Essa pergunta poderia ser aplicada a diversas outras áreas, como a ciência, a literatura, a política etc.

Linda Nochlin identificava duas reações equivocadas em relação ao entrelaçamento de arte e gênero. A primeira consistia em procurar na história da arte por grandes artistas mulheres com genialidade e talento destacáveis; tarefa ingrata, já que as mulheres aparecem em número muito inferior aos homens nos livros e nos acervos. A segunda seria buscar um estilo feminino único na arte, plenamente reconhecível, fundamentado na condição de vida e na experiência comum das mulheres. Ora, se atribuirmos à “arte feminina” traços como sutileza, fragilidade e delicadeza, artistas homens também atenderão ao critério, ao passo que algumas mulheres não se encaixarão. Se decidirmos que ela contempla, por exemplo, cenas da vida doméstica e cotidiana, onde colocaremos as artistas que não seguem esse padrão e os homens que o seguem?

Ana Paula Simione (2002: 84) afirma que “a principal causa de exclusão das mulheres do sistema acadêmico, do século XVII até finais do XIX, foi a impossibilidade de cursarem as classes de modelo vivo”. Segundo a autora, às mulheres ocidentais foi negada a possibilidade de entrar nas academias, bem como o acesso ao conhecimento, às técnicas e aos modelos exigidos para o desenvolvimento de um artista. Em uma publicação recente, a socióloga volta ao tema, enfocando o modernismo brasileiro. Propõe uma interpretação interessante a respeito da proeminência de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral nos anos 1920 e também nos anos 1960 e 1970, quando o modernismo foi revisitado: os lugares que puderam ocupar, ainda que central, era marcado pelo viés de gênero. Anita foi colocada no papel de vítima, de destruída pela

famigerada crítica de Monteiro Lobato, em 1917, enquanto Tarsila era elogiada primeiro por sua aparência, e só depois pela obra. Regina Graz, outra artista do período, sempre era referida como esposa de John Graz (SIMIONI, 2022).

Levando em conta a exclusão feminina nas mais diversas esferas da vida social, bem como a conjuntura que inferioriza o trabalho manual, a origem pobre e rural, a pele negra e a ancestralidade africana, sobretudo em um período político marcado pela repressão, a obra de Maria Auxiliadora ganha ainda mais significado. É admirável uma produção tão consistente, resistente e cheia de vitalidade, em um contexto extremamente desprivilegiado.

Elementos de uma poética única

Um procedimento bastante característico de Maria Auxiliadora é o uso da massa plástica realçando detalhes das pinturas, como acontece em *Iemanjá segurando os seios*, 1974 (Figura 3). Para obter relevo, inicialmente ela utilizava a própria tinta, que muitas vezes escorria pela tela. Depois, por indicação de um pintor do Embu, passou a utilizar massa plástica Wanda (FROTA, 1975, p. 135). Um outro aspecto recorrente é a inserção pontual de cabelo humano. Ao produzir sua primeira tela inspirada no candomblé, em 1968, um fio do seu cabelo caiu na cabeça de uma figura e ela decidiu mantê-lo. A partir de então, passou a utilizar seu cabelo nas pinturas. De acordo com Frota, isso estava relacionado a uma profunda identificação com as personagens de sua obra, “afetivada pelo toque definitivo de elementos corporais seus” (FROTA, 1975, p. 135).

O relevo nos seios e nádegas das mulheres, muitas vezes, conferem-lhes certo erotismo. De acordo com Renata Bittencourt (2018, p. 32), na obra *Três mulheres*, 1972 (Figura 4), a sensualidade está implícita nos detalhes das roupas metodicamente penduradas, nos bordados, nos volumes e no acinturado dos vestidos, bem como nos corpos nus. As estampas são sofisticadas, há franjas e laços na decoração e transparências nos tecidos. A desinibição das duas mulheres que estão na cama, encarando o espectador, contrasta com a reação da mulher negra ao fundo. Renata Bittencourt hipotetiza um possível apagamento da própria presença de Maria Auxiliadora.

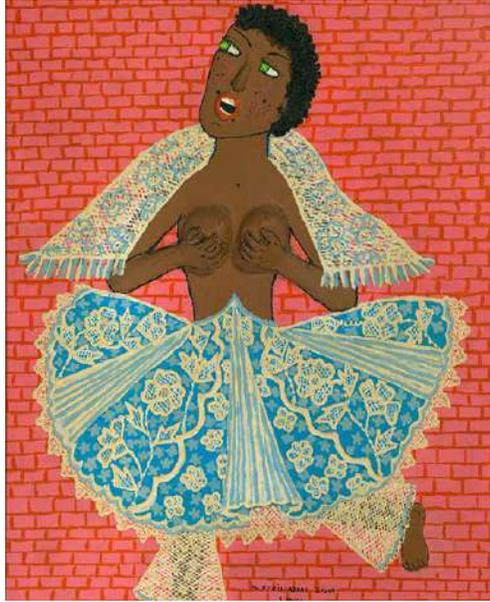


Figura 3. *Iemanjá segurando os seios*, Maria Auxiliadora da Silva, 1974, óleo sobre tela, 57x47cm, coleção Irapoan Cavalcanti, Rio de Janeiro. Fonte: MASP. Disponível em: <<https://assets.masp.org.br/uploads/exposed-works/rP5gKMkF4VxDv3LW9z6Z-so53fKnwbf8o06BILDjM.png>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

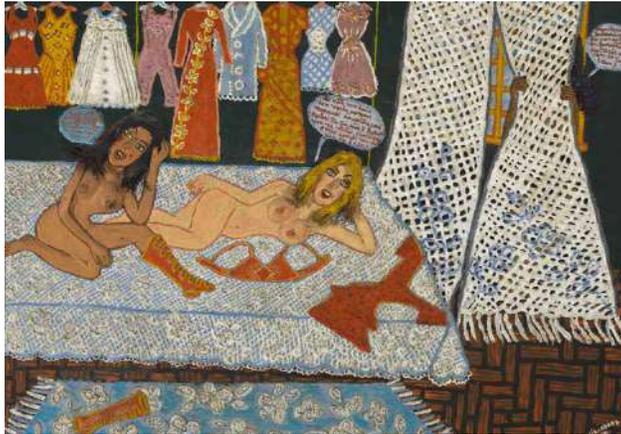


Figura 4. *Três mulheres*, Maria Auxiliadora da Silva, 1972, Guache e massa de poliéster sobre tela, 46 x 61 cm, acervo MASP, doação, Paulo Bilezikjian, 2016. Fonte: MASP. Disponível em: <<https://assets.masp.org.br/uploads/exposed-works/Bb7gtSzX9ulWLyTbLDbt-YYBNiVuVPD5q5JGctzVT.png>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

Três mulheres, 1972, ilustra uma outra recorrência na pintura de Maria Auxiliadora, que de alguma forma remete à arte pop: balões com as falas ou pensamentos das personagens, como nas histórias em quadrinhos. Por meio deles, ficamos sabendo que a mulher por trás da cortina convida as outras para um passeio na Casa Verde – bairro em que Auxiliadora morou. A moça branca declina, pois já tem planos com “Roberto”; a negra se revela indecisa, pode ser que aceite o convite da amiga, mas também tem a opção de sair com um homem. Cenas como essa não são raras e traduzem a progressiva emancipação feminina naquele período. Auxiliadora pintou mulheres de seu tempo: urbanas, solteiras, trabalhadoras e financeiramente independentes (BITTENCOURT, 2018, p. 33).

As roupas e os elementos em tecido recebem atenção especial na obra de Maria Auxiliadora. Provavelmente isso se deve à importância que a costura teve em sua vida. A mãe trabalhou como costureira e a ensinou a bordar; a artista, que na adolescência trabalhou como bordadeira em uma fábrica na rua José Paulino, produzia suas próprias roupas. Os modelos que povoam seus quadros são variados: vestidos rodados e retos, com babados e com decotes, de estampas variadíssimas. Há paletós e macacões com muitos detalhes nas mangas, bem como calças boca-de-sino. Alguns vestidos possuem transparência, deixando a lingerie das moças à mostra. Na Figura 5, a seguir, vê-se que mesmo a cortina foi caprichosamente detalhada.



Figura 5. *Bar com gafeira*, Maria Auxiliadora da Silva, 1973, técnica mista, 85,5 x 63,5 cm, coleção Silvia e Mario Gorski, São Paulo. Fonte: MASP. Disponível em: <<https://assets.masp.org.br/uploads/exposed-works/kv7DhJkxSIUV4XWd1NHg-A8rM7fTvNNadBEQTnLEt.png>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

A própria artista, em depoimento, contou sobre seu gosto em desenhar modelos e sua vontade de se tornar modelista.

Voltei agora a estudar, estou no 4^o ano do Colégio arquidiocesano da Vila Mariana. Depois eu vou fazer madureza, e depois estudar para modelista, porque na minha pintura mesmo fiz alguma coisa sobre modelo porque gosto muito de desenhar modelos, demais. Desenhar modelos de vestidos. Depois eu podia trabalhar até meio-dia modelos para uma firma, depois eu pintava o resto do dia⁹⁶.

A atenção aos tecidos e modelos das roupas aparece também na tela em que Auxiliadora retrata a si própria pintando, ao lado de seu irmão, que está esculpindo (Figura 6). Um uso particular da perspectiva conduz nossos olhos a pousarem na figura da pintora. Neste trabalho, que funciona como uma espécie de metalinguagem, Auxiliadora revela grande consciência sobre sua produção. Nas paredes do ateliê, vemos sete quadros pendurados, com diferentes temáticas, inclusive a rural e

96 Depoimento originalmente publicado em *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Republicado no catálogo do MASP (2018: p. 134).

floral, que não mencionamos aqui, mas que lhe era muito cara, remetendo à origem no campo. Voltando à tela, a concentração da pintora é evocada pelo fato de não se dirigir aos compradores, que a observam admirados, e também pelos tubos de tinta deixados displicentemente no chão, como se não houvesse tempo a perder.



Figura 6. *Ateliê da artista e família*, Maria Auxiliadora da Silva, 1973, coleção Silvia e Mario Gorski, São Paulo. Fonte: MASP. Disponível em: <<https://assets.masp.org.br/uploads/exposed-works/8x1loUjgSkCoqRAIOkJc-0QXgFyysA1jj6Bkfl4jb.png>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

Um aspecto que chama a atenção, na pintura no ateliê, é que, enquanto os artistas são negros, os compradores são brancos. Haveria ironia aí? Denúncia? Mera constatação das desigualdades da sociedade brasileira? A artista nunca fez proselitismo, mas uma forma de resistência contra-hegemônica sutil perpassa seu universo:

A obra de Maria Auxiliadora não é política como manifesto, mas como materialização da expressão pessoal de uma mulher negra que encontra sua voz olhando para perto, para si e para os seus, ao tratar de seus desejos e de sua inserção no mundo. Mais ausente que o corpo negro na história da arte brasileira é a subjetividade negra. O espaço para a manifestação de ponto de vista reveladores da experiência de ser negro foi historicamente limitado. (BITTENCOURT, 2018, p. 34).

Auxiliadora inseriu sua subjetividade nas telas de várias maneiras, entre elas ao se retratar. Colocou-se em algumas das pinturas e figurou ambientes em que circulou. Nos anos finais, há pinturas com forte teor autobiográfico, que retratam o período em que já sabia de sua doença. Em “Autorretrato no ateliê”, de 1973, por exemplo, representa-se chorando intensamente, segurando um lenço e levantando as mãos em gesto de súplica. A parede de tijolos tem alguns buracos e poderia estar desmoronando. Na mesma época, pintou-se no leito de morte. Se Maria Auxiliadora era uma mulher tímida e quieta, como sugere a bibliografia, sua pintura falava por ela, revelando a intensidade e a vibração de uma alma inquieta e guerreira.

Após o que foi apresentado até aqui, o rótulo de artista *naïf* merece, no mínimo, problematização. Auxiliadora não era nada “ingênua”, ao contrário: tinha domínio absoluto em relação à técnica escolhida; refletia sobre sua sua profissão, retratando a cadeia de comercialização da arte não-hegemônica e criando um sistema de precificação próprio, com base na duração do tempo de confecção de pintura; além disso, tratava das injustiças da vida e da sociedade brasileira. Tudo isso com cores alegres, uma linguagem de fácil comunicação, permeada de afeto, sensibilidade e ancestralidade.

Referências bibliográficas

BÜLL, Marcia Regina. *Família Silva: um estudo sobre resistência cultural*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

D'AMBROZIO, Oscar. Maria Auxiliadora. Um cometa das artes. *Portal Geledés*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/maria-auxiliadora-da-silva/>>. Acesso em 25 jan. 2023.

FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

LIMA, Ricardo Gomes. In: BARCINSKI, Fabiana W. (org.). *Sobre a arte brasileira*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

MASP. Disponível em: <<https://masp.org.br/>>. Acesso em 25 jan. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*, São Paulo: MASP, 2018.

SIMIONI, Ana Paula. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.

TRINDADE, Raquel. Dados biográficos. In: TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999.

Mediar o corpo, a paisagem e a cidade: “Ciudad-Mujer-Ciudad” (1978) de Pola Weiss

Vivian Berto de Castro⁹⁷

Resumo

“Ciudad-Mujer-Ciudad” (1978) é uma obra da artista mexicana Pola Weiss. Imagens do corpo de mulher que dança dialogam, contrapõem-se e colocam-se em tensão em relação a imagens da Cidade do México. Enquanto vemos uma metrópole caótica que é interrompida brevemente pelo corpo, hierarquias profundas de se ver e mostrar o mundo são questionadas pelas imagens.

Palavras-chave: videoarte, dança, mulheres artistas

Abstract

“Ciudad-Mujer-Ciudad” (1978) is a work of art by Mexican artist Pola Weiss. Images of a woman’s dancing body and images of Mexico City are put into dialogue, contrasted, and tensioned. As we see a chaotic metropolis that is briefly interrupted by the body, the images question rooted hierarchies of seeing and presenting the world.

Keywords: videoart, dance, women artists

Introdução

Ciudad-Mujer-Ciudad (1978) é uma obra de videoarte da artista mexicana Pola Weiss (1943-1990), apresentada pela primeira vez no *Salón 77-78 Nuevas Tendencias* na Cidade do México (GIUNTA, 2013). O público brasileiro pôde ter contato com a obra na exposição *Mulheres Radicais*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo no segundo semestre de 2018. É um dos poucos momentos em que trabalhos de Weiss foram vistos no Brasil. Outra ocasião foi uma importante participação da própria artista como jurada de vídeoarte e com a retrospectiva de suas obras no *Festival de Cinema, Televisão e Vídeo do Rio de Janeiro* ainda em 1987 (CASTRO, 2018). Felizmente, assim como outras obras em vídeo da artista, *Ciudad-Mujer-Ciudad* pode ser vista online na íntegra e em boa

97 Mestranda em Culturas Manuscritas na Universidade de Hamburgo, mestre em História da Arte pela Unifesp e graduada em Design pela ESAMC. Membro do MAAR (grupo de estudos de Mídias, Artes, Afetos e Resistências) e co-organizadora do COCAAL desde 2017

qualidade (no link <https://vimeo.com/47978778>), graças ao trabalho de organização e divulgação de Edna Torres-Ramos (Ibid.).

Começando sua carreira na televisão, Weiss formou-se em Comunicação na Universidad Nacional Autónoma de México - onde mais tarde também foi professora - e apaixonou-se pela vídeoarte a partir de obras de artistas que ela viu tanto na Cidade do México quanto nos Estados Unidos, como Shigeo Kubota e Nam June Paik (ACEVES-SEPÚLVEDA, 2014). Assumindo o risco de iniciar experimentações próprias, produziu em 1977 o vídeo *Flor Cosmica*, e, por isso, é considerada a pioneira mexicana da vídeoarte (MINTER, 2006; SEDENO, 2009). Participou de inúmeras exposições de vídeo em vários países nos anos oitenta, quando produziu intensamente, agregando também a performance e a dança com a câmera - que chamou de videodança - entre suas obras.

Ciudad-Mujer-Ciudad é uma das primeiras obras de Pola Weiss e já mostra alguns dos potentes elementos que se tornaram característicos de vídeos posteriores da artista, nos anos oitenta. Nesta obra, Weiss faz uso de técnicas familiares da vídeoarte para compor, de diversas maneiras, imagens de uma mulher branca⁹⁸, que está nua e é filmada em estúdio e imagens gravadas por Weiss majoritariamente no centro econômico e cultural da Cidade do México, o chamado Centro Histórico, no distrito de Cuauhtémoc. A relação entre o corpo e a cidade se dá na composição dessas imagens que foram produzidas em locais diferentes. Em nenhum momento a mulher entra em contato direto com a cidade, porém, os passos da dança se relacionam com as imagens que vemos da urbe. Também destacam-se a música que permeia todo o vídeo, que pode ser tornar mais melancólica ou mais dramática dependendo das circunstâncias, e uma voz feminina, que identifico como da própria Weiss. Ela entoava uma poesia que é uma espécie de lamento sobre a vida na cidade. Estes elementos serão analisados a seguir. *Ciudad-Mujer-Ciudad*, além de tentar mostrar a caótica e problemática cidade grande sob um ponto de vista das mulheres, tensiona as relações entre corpo, cidade e paisagem.

“No hay agua, tengo seca la boca...”

A relação entre imagens da cidade e imagens do corpo se dá pelo uso de técnicas da vídeo-arte: a sobreimpressão, que deixa o corpo da mulher transparente sobre as imagens urbanas; a técnica *chroma key*,

98 De acordo com Edna Torres-Ramos (1997), o nome da mulher que dança é Vivian Blackmore.

que coloca a imagem do corpo opaca sobre a urbe ou preenche a silhueta do corpo com imagens da própria cidade; e a colorização, que altera o corpo e a cidade preenchendo-os com cores sólidas e vibrantes. Tais cores - principalmente rosa, ciano, verde-limão, vermelho, e laranja, também aparecem em algumas sequências nas quais uma espécie de espiral colorida pulsa na tela, expande-se, encolhe e se desfaz. Weiss chamava as técnicas citadas acima de *videEFECTOS*, brincando com as palavras *efectos* e *defectos* de vídeo, o que revela parte de seu processo experimental de tentativa e erro. A sobreimpressão, a saturação de cor, a *chroma key* e a formação de imagens sintéticas de vídeo por meio de ímãs e espelhos são soluções formais comuns na vídeo-arte da época, que normalmente foram utilizadas como uma crítica iconoclasta aos meios de comunicação ao arruinar a transparência através de elementos estranhos à imagem (RUSH, 2006). Nas obras de Weiss, no entanto, os efeitos ou defeitos parecem ter outra função, ao tornarem-se cortinas móveis que tornam a imagem ambígua e mutante.

Logo no começo de *Ciudad-Mujer-Ciudad*, a câmera mostra uma montanha fora da cidade ao longe para aproximá-la num movimento de *zoom in*. Depois, o enquadramento leva o olhar pela vegetação do lugar. Nessas primeiras cenas, sem música de fundo, ouve-se um som de chocalho indígena, sons de pássaros (que parecem ser feitos por uma voz humana, talvez a própria Weiss) e um som de risada de bebê. O corpo da mulher deitada aparece, em *flashes*, transparente e sobreimpresso a essas imagens. Primeiro vemos seus pés, depois o corpo inteiro, muito transparente e quase imperceptível, deitado de costas.

Em seguida, já na cidade, vemos uma praça, com uma rua movimentada ao fundo, sobre a qual a câmera, localizada já dentro da praça, faz um giro, lentamente, oferecendo um panorama do espaço. Pessoas andam pela calçada. A câmera foca em uma mulher que coloca uma criança num muro baixo, brincando com ela. Parecem cenas cotidianas. A imagem sobreimpressa da mulher que anteriormente já cumpria esta função deita-se de lado e, com as pernas flexionadas para cima, sustenta-se apenas pelos quadris. Trata-se de um esforço para se equilibrar nesse espaço no qual ela está sobreposta.

Um corte da paisagem citadina nos leva à imagem de um rio, que está sendo filmado a partir de uma ponte que passa sobre ele. Este rio parece estar fora das cenas da cidade, remetendo, novamente, à natureza ao redor. A câmera, que em *plongée* focava um pedaço da ponte e a água, é levantada em movimento contra-*plongée*, enquadrando a paisagem de

vegetação e rio. Concomitantemente ouvimos uma poesia, acompanhada de uma música no piano. A poesia parece ser um pedido de socorro de uma mulher sufocada pela cidade grande:

No hay agua / tengo seca la boca / pero contengo agua /
porque lloro / cuando río / cuando adolezco / cuando sudo
/ y me sale agua / de por dentro / desde mi cuerpo / han
bloqueado todos los ríos / teníamos tanta agua que sobraba
/ no, no, no hay agua / ahora es agua y tierra / es simple
lodo / agua no fluyes / no corres / ciudad te hundes / nos
hundes contigo

Estas palavras expressam um sofrimento existencial intenso. A poesia sugere que houve uma vida anterior àquela na cidade. Sabemos bem dos processos violentos que ocasionaram os êxodos rurais na América Latina. O deslocamento das populações rurais no México, especialmente indígenas, em busca de emprego, impactou principalmente as mulheres e suas crianças, e as levou da vida no campo para uma vida talvez ainda mais nefasta nas cidades (ARIZPE, 1978). A questão da mulher indígena na cidade é o tema central de outra obra de Weiss produzida no mesmo ano e exibida junto a *Ciudad-Mujer-Ciudad*, chamada *Somos Mujeres...*, sobre a qual trabalhei mais extensamente na minha dissertação de mestrado (CASTRO, 2018). Weiss não é alienada à questão indígena na urbe.

Por outro lado, o lamento também pode sugerir que é a cidade quem fala. A poesia pode ser entendida numa chave da história ecológica da Cidade do México/Tenochtitlán. A seca é um dos efeitos mais nocivos da modernidade sobre a capital, que, antes da invasão espanhola, era envolta pelo lago Texcoco. As intervenções humanas no lago começaram desde épocas pré-hispânicas, nas quais os sistemas de irrigação, largamente utilizados também no período colonial, tornaram a água barrenta e salgada e, frequentemente, inundava a cidade (GÓMEZ EVANGELISTA, 2016). Projetos subsequentes de drenagem da água aconteceram ao longo de séculos de colonização e do México independente, chegando a seu ápice no século XX (na época de *Ciudad-Mujer-Ciudad*, no fim dos anos setenta, este processo ainda estava sendo realizado) (Ibid.). O lago Texcoco praticamente desapareceu, tornando-se apenas um pântano de água salgada na parte leste da cidade, e a região sofre pela seca, sem resolver totalmente o problema das inundações. Podemos ver como esta história ecológica se mostra na poesia: parte-se *no hay agua*, passa a *pero contengo agua* e, depois, *han bloqueado todos los ríos* e, finalmente, *ahora es agua y tierra / es simple lodo* (no pântano) e a questão das inundações é citada em *agua no fluyes / no corres / ciudad te hundes / nos hundes contigo*.

Ciudad-Mujer-Ciudad reforça a natureza antecedente ao começar com imagens de montanhas, um rio e sons de pássaros, intercaladas com imagens da praça já descritas, antes de passar efetivamente para as imagens mais intensas da cidade. A poesia reforça a história ecológica e parece confirmar a ideia de uma natureza benéfica anterior à cidade grande. Enquanto a mulher e a cidade parecem falar juntas, o lamento é tanto pelo deslocamento de alguém que vai do campo para a cidade quanto do que foi feito da cidade a partir do que antes havia - a água, o lago Texcoco - e não há mais. O fato de o corpo da mulher e o da cidade serem mostrados concomitantemente, mas separados, fazem com que possibilidades diferentes sejam proferidas pelas palavras entoadas por Weiss nesse momento.

As imagens da cidade

Após ouvirmos a voz em *off* dizer *nos hundes contigo*, uma flauta indígena se sobressai na música. Imagens da mulher entram em *chroma key* com as espirais coloridas citadas no início, que aparecem novamente, preenchendo a tela com jogos de cores. Vê-se de modo difuso os movimentos da dançarina, porque, além do jogo de cores que confunde as figuras, movimentos de *zoom in* e *out* da câmera, que registra a mulher, faz com que vejamos apenas partes de seu corpo - rosto, barriga, perna, braço - às vezes preenchendo toda a tela. Parece se relacionar com os processos de “desterritorialização” do corpo que são típicos da vídeodança e da dança-filme (como em Maya Deren) - cada parte opera como um lugar para a dança, como produtor de significados e expressão (BRANNIGAN, 2011, p. 39). Vê-se que a dançarina de Weiss deitou de peito para baixo e virou-se para cima, ainda deitada. Em certo momento, sentada, ela levanta o braço esquerdo e passa a mão na frente do rosto (os olhos sempre fechados). Faz este movimento duas vezes. Depois, vê-se imagens na cidade - um parque - talvez um dos lados da Alameda Central -, ônibus, pessoas que andam pela calçada - e em sobreimpressão transparente continuamos a ver a dançarina.

Entre esses movimentos da cidade e da dançarina, a partir de dado momento, vemos a avenida Lázaro Cárdenas filmada de cima de um edifício muito alto. Há um caminho cheio de carros que avançam vagarosamente, devido ao trânsito. Um movimento de *zoom in* mostra os carros mais de perto. Na tomada seguinte, vemos a mesma avenida mais à frente (ainda filmada de cima), depois a câmera desloca-se para a esquerda para enquadrar em seu centro o imponente edifício do

Palacio de Bellas Artes e parte da Alameda Central. Movimentos de *zoom in* e *out* são feitos duas vezes na cúpula do Palacio, para depois, numa outra tomada, a câmera seguir por uma fila de carros até parar em um engarrafamento e a tomada terminar no horizonte. Em seguida, em outra cena, um carro longo tenta descer por uma rampa estreita e curva de um estacionamento a céu aberto, enroscando em suas laterais, até parar, sem sucesso, em sua empreitada. Não há espaço para que o veículo execute a manobra, o que torna os esforços da cena até mesmo cômicos.

Entre o engarrafamento e o carro que desce do estacionamento, um efeito de inversão acontece. Não vemos mais a imagem da mulher inserida, via sobreimpressão, na cidade, mas sim as imagens da cidade dentro do corpo da mulher, que continua dançando. Seus movimentos e o movimento da câmera que a registra e “desterritorializa” seu corpo faz com que as imagens de carro ora preencham a tela, ora sumam completamente, ficando na tela apenas o fundo colorido. O corpo torna-se receptáculo da cidade.

Neste momento, muda-se a imagem para a espiral colorida, que também está contida dentro do corpo da mulher por meio do *chroma key*. Logo em seguida, ouvimos ao longe sons de sinos, que não se sabe ainda de onde vêm, pois estamos vendo apenas a imagem da mulher, colorizada em vermelho. Na cena seguinte, o campanário de uma igreja é aproximado por meio de um *zoom in*. O corpo da mulher é sobreposto, mas pelo tamanho acaba circundando o campanário, que aparece, em *chroma key*, incrustado na silhueta da mulher. A dançarina – de olhos fechados – começa a pender o corpo, apoiada no quadril, de um lado para o outro, ao ritmo dos sinos. Quando este se torna mais acelerado, ela se ajoelha e começa a balançar os ombros ao som dos sinos. A câmera foca em seus seios enquanto ela se balança. As imagens mudam ritmicamente, também no compassar dos sinos, entre a *chroma key* (a igreja dentro do corpo) e o próprio corpo da mulher sobreposto ao fundo colorido. Alternam-se imagens entre o plano detalhe dos seios da mulher e seu corpo inteiro. Essa cena é destacada na análise que a artista mexicana Mónica Mayer fez sobre *Ciudad-Mujer-Ciudad*, na qual ela faz o comentário: “Me dio risa que sus senos bailaran al ritmo de las campanas” (2009). A ironia da dança dos seios ao som dos sinos provocou os risos de uma feminista, que viu nela imagens valiosas a ponto de precederem, segundo a própria Mayer, os debates teóricos sobre o feminismo. Como curadora da exposição *Video a la Mexicana* (2009), Mayer coloca a obra de Weiss entre outras videoartistas que “realizadas hace décadas, han precedido a la teoría y apenas empiezan a comprenderse” (Ibid.).

A cena dos sinos apresenta a relação imbricada entre sociedade e a Igreja no México. Os templos católicos exercem grande influência na paisagem urbana. Essa presença constante mostra que é difícil escapar da vigília religiosa dos corpos, em especial, os das mulheres. Os seios balançando ao ritmo dos sinos unem sons e imagens, ridicularizando a poda moral cristã. Ironia impagável, que troça com a ideia da igreja como corpo da cristandade. Esse corpo, que em todo o vídeo dança, agora se move ao ritmo sacro para ir além da imposição do pudor exigido pela instituição religiosa. Segundo Giorgio Agamben, na tradição cristã medieval o corpo feminino é o último resquício da nudez do Paraíso, é o corpo que resiste à imposição das vestes (2014, pp. 96-97). No vídeo, o corpo da dançarina se mostra totalmente contrário ao recato exigido pela igreja. Um recato que não é pouco, é intenso e violento, uma forma de biopoder que se estabelece com força em um país tão religioso quanto o México. O que vemos é justamente uma parte do corpo das mais podadas, os seios, pois Weiss faz questão de colocá-los em plano detalhe. Suprema ironia entre corpo, imagem, religião e vigília, quase como se a mulher “dançasse na cara do perigo”, como se diz em português.

● caos urbano

A relação entre corpo e cidade se tornará tensa. A partir de dado momento, quase na metade do vídeo, as imagens da cidade são capturadas de dentro de um carro em movimento, colocando a paisagem sob uma perspectiva não mais do pedestre na calçada, como víamos antes nas cenas da praça ou do ponto de ônibus, mas do automóvel na rua. Se sobrepõe aos planos o som da voz em *off* que dá continuidade à poesia. Porém, as palavras, imagens e ritmos ganham um crescendo dramático. A melodia da flauta é substituída por batidas frenéticas de tambores. A dança da mulher começa a ficar cada vez mais rápida, a ponto de ela sacudir a cabeça e girar os cabelos em círculo. A voz deixa de ser melancólica e adquire um tom desesperado, assim como seu conteúdo passa a ser uma descrição das mazelas cotidianas que golpeiam diretamente a mulher enquanto corpo:

No hay aire tampoco / se me ha secado la voz / y el aliento
se me corta / cuanto ruido, cuantos autos, cuanto humo /
todo es gris y lleno de basuras / ¡que no me deja respirar!

À sede da poesia anterior une-se a falta de ar, aliada à visão triste e caótica do ambiente urbano. Os tambores descritos acima começam neste momento, depois de *¡que no me deja respirar!*. Vemos as imagens

do trânsito da cidade produzidas a partir do carro no ritmo frenético da música, fazendo de um passeio automobilístico comum uma experiência perturbadora pelo crescendo da voz em *off*. Com a câmera no banco do passageiro, o quadro treme, introduzindo parte do carro no plano – para-brisa, espelho retrovisor lateral, antena e pedaço da carroceria. O enquadramento coloca o ponto de vista do espectador dentro do automóvel, como se fôssemos passageiros no trânsito, conduzidos por alguém. Os veículos têm papel central para entender a cidade moderna. Segundo Richard Sennett, ela está a serviço do trânsito de carros: sua estrutura se dá com ruas e avenidas que funcionariam como artérias e veias – na concepção dos urbanistas modernos (2003, pp. 265-268). Porém, se o que foi “prometido” pela modernidade foi o movimento e a velocidade, ao invés dela temos pessoas presas em seus carros em congestionamentos monótonos ou por vezes perigosos (Ibid.). Nada elegante e interessante como mostrava Tamara de Lempicka em seu autorretrato no Bugatti. A vida no automóvel é chata ou então desesperadora, pois o espaço para os corpos sempre fica tolhido num vai-e-vém inútil e arriscado.

A seguir, para confirmar a visão mecânica atordoante da cidade, uma panorâmica, em *plongée* vertical, mostrará um estacionamento repleto de carros em frente ao Palacio de Bellas Artes. Acrescenta-se a este mar de latas a intensidade da filmagem criada a partir de movimentos rápidos e repetidos que a câmera faz por meio do *zoom in* e *out*.

Após uma breve pausa a voz em *off* retorna:

La prisa, que prisa / la prisa nos ahoga / todos corren como
se estuvieran solos / deténganse, véanme, escúchenme
/ me estoy moviendo / estoy sintiendo / por qué no me
dejan / por qué no me dejan ser / no resisto / no puedo
pensar / ni sentir / tiempo, tiempo / deténte / quiero
vivir, quiero vivir, quiero vivir, quiero vivir, ah! / tiempo,
tiempo! / aaay! aaay! / tiempo, deténte!

O crescendo dramático do vídeo é resultado do ritmo das imagens, das batidas de tambores, do conteúdo e forma da poesia e da voz em *off* extasiada. A voz implora para que o tempo frenético da cidade pare.

A câmera, na próxima sequência, focará na base de um arranha-céu. Trata-se da Torre Latinoamericana, edifício que abriga escritórios empresariais e antenas de TV e rádio. A importância da imagem da Torre não se dá somente como um imenso arranha-céu (por muitos anos o maior da América Latina), mas também como sede fundamental de telecomunicações. A câmera sobe até o topo do edifício, movimento que será repetido mais duas vezes – a voz feminina em *off* grita “*Aaay!*”,

nesse momento – e num ápice a virilha da mulher, em plano detalhe, é colocada na tela. Podemos ver que a dançarina parou. O efeito de *chroma key* coloca a imagem da torre onde seriam os pelos pubianos da mulher - no momento em que ouvimos *tiempo, deténte!*. Então, a música para, a cidade some e só nos resta a virilha, e dentro dela a “espiral” colorida que aparecia em outros momentos do vídeo. A paisagem citadina, cortada pelo altíssimo edifício, é espaço de um último clímax iconográfico. A cidade, que se tornara insuportável pela voz poética, é ainda mais nefasta pelas imagens. Mas, tal qual os seios e a igreja, no último momento, é o plano detalhe da virilha que contém a Torre, delimitando o espaço do maior e mais importante edifício da cidade do ponto de vista econômico - um símbolo fálico, portanto - aos pelos pubianos da mulher. Ironia que atinge sem pudor um dos símbolos mais sagrados da modernidade.

Depois deste ápice, a virilha desaparece para dar lugar à última sequência, com cenas noturnas e a mulher deitada, inerte. Podemos presumir que a câmera continua gravando a partir do carro em movimento, embora as imagens sejam muito fugidias e imprecisas. As luzes da cidade passam pela tela, meio distorcidas, parecendo apenas pontos de luz sobre um fundo escuro. A música é de um tom melancólico no teclado. A mulher sobreimpressa, nesses momentos, não faz nada além de ficar deitada, de barriga para cima. De início, a câmera a filma integralmente, na horizontal, ocupando quase toda a extensão da tela; depois, o aparelho passará pelo corpo da mulher, dando mais ênfase em seu rosto. Letreiros de cinema e de estabelecimentos comerciais aparecem junto às luzes de carros e de postes. O movimento da câmera a partir do veículo dá a impressão de que as luzes estão vivas, movendo-se sozinhas. A tranquilidade liquefaz o caos de imagens citadino que foi exposto durante todo o vídeo.

No final do vídeo, sobre um fundo colorido, vemos a mulher “crucificada”: ela está em pé, com as pernas unidas e braços estendidos para os lados, a cabeça pendendo para o seu lado direito e seu rosto coberto pelos cabelos. A vemos a partir de um *zoom out* lento, que começa em sua barriga na região do umbigo, e sua imagem vai diminuindo até que se torne um pequeno crucifixo na tela. O corpo logo em seguida some, para dar lugar apenas ao fundo colorido e aos créditos do vídeo. Sons frenéticos de tambores e alguns gritos são ouvidos, não mais numa intensidade desesperada, mas num torpor que enfatiza a imagem da mulher parada, inerte. O som deixa de ser de lamento e passa a provocar o êxtase. A música age nas imagens de modo que o corpo “crucificado” não se torne uma cena melancólica ou dramática, mas sim profundamente irônica.

Lamento e paisagem

Ciudad-Mujer-Ciudad faz uma relação política potente entre corpo, cidade e paisagem. Em um primeiro momento, vemos esta relação na composição entre as imagens da cidade, da natureza e da mulher e da poesia. O lamento existencial intenso com o tema da falta d'água e da inundação, somado às imagens da natureza, parecem remeter tanto a uma pessoa que se deslocou de paisagem quanto a uma paisagem anterior que se deteriorou. Lamenta-se o fim da paisagem. Entretanto, o tema do choro (*lloro*) é introduzido também neste momento. Remete-se às músicas populares mexicanas, nas quais o choro é um tema bastante familiar, a exemplo da música tradicional *La Llorona*, uma canção popular zapoteca, hoje famosa no mundo todo com suas inúmeras versões. Somando-se ao canto popular, há ainda o mito: *la llorona* é o fantasma de uma mulher vestida de branco que aparece à noite chorando a morte dos filhos. O fantasma apareceria preferencialmente onde há água, junto aos rios e lagos, e costuma prenunciar catástrofes ambientais (ESPINOSO MONTADÓN, 2007). O choro não é apenas lamento, contém outras camadas.

Na cena do rio em *Ciudad-Mujer-Ciudad*, pode-se ver também o jogo irônico entre palavras e imagens: quando a voz fala *porque lloro / cuando río*, é dito justamente no momento em que o rio é mostrado, uma brincadeira entre o verbo “rir” e o curso d'água. Como Pola Weiss frequentemente fazia jogos irônicos de palavras, é difícil deixar de ver essa relação. Melodrama e ironia estão associados para rebaixar a pretensão da imagem paradisíaca de uma natureza intocada, do mito popular e da contundência da poesia. O diálogo com a tradição cultural não é de mão única – há uma crítica à visão do sagrado que a poesia e a contemplação da natureza contêm, ainda que de forma laicizada. Lamento existencial poético e melodrama são mediados pela ironia, entrando num jogo dialético. Atinge-se, portanto, a iconografia midiática facilitada da herança melodramática desenvolvida no México. Weiss não permite que o lamento existencial por uma natureza intocada adquira ares de uma natureza ideal. Junto à poesia e à tradição popular que choram pela natureza perdida, o rebaixamento produzido pela ironia está presente, mediando a relação.

Se a cidade é um lugar insuportável e representa a crise ecológica, Weiss não permite que a natureza “anterior” se mostre como uma imagem idealizada, à maneira dos românticos. A paisagem é, afinal, também um espaço de violência. No México, a relação entre paisagem e nacionalismo

foi desenvolvida intensamente, e dela podemos destacar pelo menos duas frentes: o desenho da paisagem pelos cartógrafos mexicanos do século XIX e o apelo turístico iniciado nos anos do Porfiriato. No caso dos cartógrafos, após a guerra contra os Estados Unidos, as elites do México se engajaram em desenhar as fronteiras da “nova nação” no papel, nas quais foram adicionados desenhos de paisagens bem-conhecidas das elites nacionais e internacionais, como os do vulcão Popocatepétl e Cofre de Perote, que seriam “cenários” da construção histórica da nação mexicana (CRAIB, 2011, p. 154). Desenhar as paisagens era uma maneira de criar uma coesão iconográfica para legitimar o novo Estado-nação que emergia da independência, um processo violento que, ao mesmo tempo que servia aos propósitos das elites “patrióticas”, massacrava as populações indígenas e mestiças com imposição da homogeneização linguística e cultural (*mestizaje*). No caso do apelo turístico, via-se nesta abordagem um caminho para a modernização do país - com a construção de modernas ferrovias e atração de investimentos externos -, ao vendê-lo como alternativa de turismo em especial para o mercado norte-americano, algo que foi concretizado no século XX (DELPAR, 2002). A visita de paisagens exuberantes, que incluía ruínas de civilizações “perdidas”, era um dos principais atrativos. A efetivação de locais turísticos deslocou e desalojou populações inteiras que moravam perto de ruínas e outras paisagens que poderiam ser apreciadas pelos visitantes, fenômeno que se alastra ainda hoje, especialmente no sudeste do México (a exemplo do controverso Trem Maia). A paisagem, então, não poderia ser simplesmente lamentada pela poesia em *Ciudad-Mujer-Ciudad* porque, no México, representa forças elitistas e estatais de controle e uso dos espaços e da construção de uma imagem ao mesmo tempo nacionalista e vendável a interesses externos.

Além disso, no campo das imagens, essas relações podem ser analisadas na construção de uma forma hierárquica de ver e mostrar o mundo. A hierarquização é feita de modo a dissimular a si mesma por meio da “naturalização” de suas estruturas. Segundo W. J. T. Mitchell (1994), a pintura de paisagem é representativa nesse processo, pois mostra-se como uma “representação natural”, livre de convenção, mas esconde em seus meandros toda a estrutura de poder do imperialismo europeu e da estrutura de classes. Ao mesmo tempo, a própria paisagem é o meio utilizado para esconder suas intenções escusas, pois é colocada como “natureza” intocável, pura em si mesma (Ibid.). A apreciação da paisagem nunca é um fato puro de contemplação, mas foco de violência histórica, política e estética. As hierarquias do poder da “apreciação” da arte estão em *Ciudad-Mujer-Ciudad* também por meio da paisagem. Enquanto

vemos imagens da “paisagem natural”, ouve-se a crise existencial diante da “paisagem da cidade”, transformada em poesia. Então, a brincadeira muito sutil entre o rio e o verbo rir interrompe por um brevíssimo momento a crise existencial expressa pela poesia. Ao fazer isso, Weiss tensiona por um breve momento as hierarquias sociais colocadas pela arte.

Perspectiva e a magnitude do corpo e da cidade

Se a tensão entre corpo e a paisagem se coloca com a breve ironia mediando o lamento e o melodrama, a tensão entre corpo e cidade está presente em vários momentos do vídeo - os sons de tambores, a dança dramática, as imagens rápidas, a brevidade das estrofes da poesia, a voz embargada e os gritos. No entanto, a ironia também irrompe em meio ao crescendo dramático, nas relações que se colocam entre o corpo que dança e as imagens que o mesmo corpo contém. É nestas cenas urbanas em que a técnica de *chroma key* faz com que a paisagem citadina seja colocada dentro do corpo da mulher. O movimento monótono dos passageiros dos carros é debochado pela mulher que senta-se de costas e faz movimento de dirigir com os braços. Contendo dentro de si o campanário da igreja, a dançarina balança-se no mesmo ritmo em que os sinos tocam. E, finalmente, os pelos pubianos da mulher contêm a Torre Latinoamericana.

Weiss brinca com e relativiza a noção de grandeza ao inserir um espaço enorme num corpo infinitamente menor. Trocar a cidade e o corpo de lugar balança a hierarquia entre a magnitude da megalópole e um “singelo” corpo e redesenha a linha perspectiva. Esta linha do horizonte, na qual o desenho de perspectiva padrão começa pelo(s) “ponto(s) de fuga”, se torna a linha do corpo da mulher ou mesmo de seus pelos pubianos, na qual a paisagem se acaba. É uma ironia suprema com a linha reta “científica”, “precisa”. As linhas do corpo feminino jamais seriam o horizonte da racionalidade científica do discurso patriarcal. Weiss parece assumir esta ideia, mas retirando o teor depreciativo. Além disso, as fronteiras do corpo de *Ciudad-Mujer-Ciudad* estão dançando, atitude que coloca a imagem que ela contém sempre fugidia, nunca visível completamente, pois o espaço da tela no qual vemos a cidade dentro dela nunca está parado. Então, mais do que reivindicar o “lugar” da mulher na cidade, Weiss propõe repensar a estrutura da cidade ao sugerir uma outra.

A técnica *chroma key* desestabiliza os planos dentro da imagem, atingindo as figuras. A questão para Weiss parece ser a de desestabilizar hierarquias que em geral são trabalhadas dentro de um enquadramento ou imagem. É proposto pela artista uma nova perspectiva em que a linha da cidade termina. Segundo W. J. T. Mitchell, a perspectiva ocidental sistematizada por Alberti teve o efeito de “convencer toda uma civilização de que ela possuía um método infalível de representação, um sistema de produção automática e mecânica de verdades sobre os mundos material e mental” (1986, p. 37, tradução nossa). Ou seja, não apenas o mundo que vemos, mas a imagem interna, mental, que temos dele é a colocada pela perspectiva do *Quattrocento*. Ao inverter a proposta “natural” ou hierárquica da perspectiva, Weiss não só desestrutura as concepções eurocêntricas do mundo visível em sua obra, mas também propõe outras possibilidades.

Considerações finais

Em *Ciudad-Mujer-Ciudad*, vimos as relações entre o corpo da mulher e a cidade desenrolarem-se de forma dramática, mas serem interrompidas o tempo todo por uma série de vidEFFECTOS e outros elementos que interferem na imagem de forma irônica. A contraposição entre imagens da cidade e imagens da natureza em *Ciudad-Mujer-Ciudad* tem um sentido nesse contexto histórico e social e marca a importância política nas relações dos corpos em face às narrativas nacionalistas e pós-revolucionárias no México. Contrapor-se a criticar e ironizar as imagens do projeto nacionalista por meio do corpo tornou-se um modo de ação potente de muitas artistas e escritoras mexicanas nos anos noventa (BRANCO CANO, 2010). Podemos ver em *Ciudad-Mujer-Ciudad* já o prenúncio dessa crítica por meio da tensão que abriga tanto a paisagem quanto a cidade.

Pola Weiss retomará a dança com efeitos de sobreimpressão, colorização e *chroma key* na Cidade do México em *Mi CoRaZón* (1986), mas dessa vez será seu próprio corpo que se movimentará no vídeo (CASTRO, 2018). *Mi CoRaZón* trata das imagens terríveis pós-terremoto de 1985 mediadas pelas tragédias pessoais da própria Weiss. Estas imagens passarão a pulsar na tela, ao ritmo do coração, ampliando as questões do corpo já apresentadas em *Ciudad-Mujer-Ciudad*, e que irão culminar na autoironia profunda e dolorosa da artista.

Referências bibliográficas

ACEVES-SEPÚLVEDA, Gabriela. *Mujeres que se visualizan: (en)gendering archives and regimes of media and visibility in post-1968 Mexico*. Tese – University of British Columbia. Vancouver, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. In *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ARIZPE, Lourdes. *Migración, etnicismo y cambio económico. Un estudio sobre migrantes campesinos a la Ciudad de México*. México, D. F.: El Colegio de México, 1978.

BRANCO CANO, Rosana. *Cuerpos disidentes del México imaginado. Cultura, género, etnia y nación más allá del proyecto revolucionario*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

BRANNIGAN, Erin. *Dancefilm. Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University Press, 2011.

CASTRO, Vivian Berto de. *Mi ojo es mi corazón: a videoarte e a performance de Pola Weiss*. 173 f. Dissertação de mestrado - Pós-graduação em História da Arte – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas, 2018.

CRAIB, Raymond R. *México: una historia de límites fijos y paisajes fugitivos*. México, D. F.: Universidad Autónoma de México, 2013.

_____. *Historical geographies*. In *Mapping Latin America: a cartographic reader* (ed. Jordana Dym and Karl Offen. Chicago and London: University of Chicago Press, 2011).

DELPAR, Helen. *The enormous vogue of all things Mexican. Cultural Relations Between the United States and Mexico, 1920-1935*. The University of Alabama Press, 2002.

ESCOBEDO, Teolinda Isadora Contreras. *Historiografía del videoarte mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción*. 216 f. Tese – Departamento de Patrimonio Artístico, Histórico y Documental, Universidad de León, 2015.

ESPINOSO MONTADÓN, Rosa Maria. *La llorona. Mito e poder no México*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.

GIUNTA, Andrea. *Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975 – 1987*. *Arteologie*, n. 5, 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271>. Acesso em 25/01/2023.

GÓMEZ EVANGELISTA, Berenice. *Lago de Texcoco: Consecuencias de impacto ambiental*. *Tepexi Boletín Científico de la Escuela Superior Tepeji del Río*, no. 6, vol. 3, 2016. Disponível em: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/tepeji/n6/a10.html>. Acesso em 25/01/2023.

MAYER, Mónica. *Video a la Mexicana: de sexo, amor y humor*. Montehermoso: Fundación Cultural Montehermoso, 2009.

MINTER, Sarah. *A vuelo del pajarito, el vídeo en México. Video en Latinoamérica: una historia crítica*. Madrid: Brumaria, 2008.

MITCHELL, William John Thomas. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

_____. *Landscape and power*. In *Landscape and power* Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

SEDEÑO, Ana. *Revisión general sobre la videocreación en México*. *Razón y palabra*, Quito, n. 69, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520330087.pdf>. Acesso em 25/01/2023.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

TORRES-RAMOS, Edna. *El videoarte en México: el caso Pola Weiss*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales – Universidad Autónoma de México. México, D. F., 1997.

Sobrepondo história e potência queer: *Nitrate Kisses*, de Barbara Hammer

**Fernandes Raposo⁹⁹ e
Yanet Aguilera Viruez Franklin de Matos¹⁰⁰**

Resumo

A análise de *Beijos de Nitrato* procura alcançar um entendimento de corpos e sua interação com a sexualidade para descobrir como, essencialmente, pessoas *queer* navegam a vida carregando um passado coletivo trágico. Isto é exposto por Barbara Hammer através de um intrincado estilo de edição, intercalando histórias, lugares arruinados e esquecidos da história *queer* e sexo enquanto afeto potencializador.

Palavras-chave: cinema, imagem, história queer, afeto, sexualidade

Abstract

The analysis of *Nitrate Kisses* hopes to reach an understanding of bodies and their interaction with sexuality to uncover how, essentially, queer people navigate life carrying a rather tragic collective past. This is exposed by Barbara Hammer through an intricate editing style, intercalating stories, ruined and forgotten locations of queer history and sex as potential affection.

Keywords: cinema, image, queer history, affection, sexuality

O cinema é uma expressão imagética e uma linguagem poderosas, através delas podemos interpretar, refletir e influenciar a sociedade com ideias, imagens e representações. A sua história nos mostra que grande parte dele acaba reproduzindo uma visão bastante conservadora com relação a questões fundamentais como sexualidade e gênero. Embora entrelaçados, a sexualidade é diferente do gênero. A sexualidade é sempre aberta a diversas possibilidades, a sua construção é instável, mutável, vai além de uma heteronormatividade (LOURO, 1997), estando também ligada a noções de saber e poder num sistema que culmina na repressão

99 Fernandes Raposo - Graduado em Produção e Política Cultural UNIPAMPA, mestre em História da Arte UNIFESP - Interessa-se por Gênero e Sexualidade e Cinema.

100 Yanet Aguilera Viruez é Profa. Dra, da História do cinema, no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Coordenadora do Colóquio de Cinema e Arte da América Latina

aos gêneros, em virtude da dominação masculina (FOUCAULT, 1977). O cinema, fora alguns filmes tanto do período silencioso como do sonoro, reafirmou a heterossexualidade como norma. Além disso, o cinema, como toda linguagem enfatiza, na fala, a sua construção masculinista. A indústria cinematográfica não foge à regra da imposição da heteronormatividade patriarcal, pois deflagra tanto aos pensadores do campo quanto aos produtores um papel masculino, silenciando o cinema feminino e oprimindo o cinema lésbico. As narrativas cinematográficas, além de reproduzir o machismo enraizado, trazem temas costumeiramente conservadores que estereotipam a lésbica e a abordam por meio de uma relação fetichista. Mesmo o cinema *queer*, apesar do visível crescimento ao redor do mundo, narra histórias sobre gays, na maior parte de seus filmes, deixando a representativa de outras sexualidades a desejar. Há uma dificuldade em encontrar filmes circulando com temáticas lésbicas ou transexuais e, conseqüentemente, em encontrar trabalhos acadêmicos (principalmente no Brasil) sobre essas obras.

Beijos de Nitrato, (*Nitrate Kisses*, 1992) respira a lesbianidade e apresenta diversas referências dessa cultura invisibilizada. O filme tem toda uma história que resgata, relatos que traz à tona, uma sensibilidade usada para lidar com diversidade lésbica e toda a criação de imagens livre de culpa. Uma enxurrada de pensamentos e sensações em 67 minutos. Sem pretender uma dissecação de todas as informações e simbologias, este trabalho faz a tentativa de dialogar com algumas delas. Este filme é o primeiro longa-metragem da cineasta lésbica Barbara Hammer (1939-2019), cineasta estadunidense conhecida por abordar a lesbianidade e diferentes temas do feminismo em suas obras. Seus filmes experimentais tratam do corpo feminino em suas várias facetas, de papéis de gênero e de formas de lidar com relacionamentos, idade e família. Hammer graduou-se em Psicologia em 1961 e três anos depois se tornou mestre em Literatura Inglesa. No começo dos anos 70, ela estudou cinema na San Francisco State University, onde se envolveu com filmes experimentais ligados ao feminismo, que a inspiraram para produzir seus próprios filmes. Também neste período, assume-se lésbica e filma *Dyketactics*, considerado um dos primeiros filmes lésbicos estadunidenses.

Beijos de Nitratos faz parte dos documentários experimentais realizados por Hammer. Nele se explora a repressão e marginalização de culturas sexuais desde o século XX, combinando entrevistas, música, sexo, estórias e história *queer* para formar uma obra carregada de simbologias e inquietações. E o propósito do trabalho é analisar as condições imagéticas de uma narrativa desapegada de valores heteronormativos e patriarcais

para poder pensar a exposição do corpo e da história *queer*, para poder considerar a sexualidade como um posicionamento social e político.

O documentário, como já foi dito, trata da exploração da repressão e marginalização de pessoas *queer* desde a primeira guerra mundial. Hammer filmou quatro casais homossexuais fazendo sexo: um casal de gays inter-racial, branco e negro, um casal de lésbicas jovens negras com uma estética punk, um casal lésbico de práticas sadomasoquistas e um casal de lésbicas de terceira idade. Procurava interagir com o máximo de diversidade possível. A sexualidade em si, para Hammer, faz parte do experiencial em seus filmes.

Sua escolha pela diversidade nos estilos de sexo e casais foi feita pensando a censura dentro da própria comunidade lésbica, incluindo então as várias formas de ser lésbica. Além disso, as cenas explícitas de sexo foram mostradas de forma descontínuas, intercaladas com citações, em preto e branco, e outras imagens fortes e contundentes como os campos de concentração para lésbicas e cemitérios de escritoras lésbicas. As citações foram filmadas em *kodalith* (um processo que deixa maior contraste – branco e preto), acentuando a textura da imagem. Sexo explícito, descontinuidade, mistura cromática e texturas impõem o filme de forma diferente ao do cinema comercial. Evidentemente, tratase de um filme experimental (a Super8 foi tradicionalmente usada por cineastas experimentais), que é propício para uma cineasta lésbica. Segundo Hammer,

[...] todo filme tem intenções e resultados diferentes, mas primeiramente estive preocupada em estimular múltiplas percepções simultaneamente para estimular a espectadora numa participação ativa para determinar o significado. Significado pode ser emocional, intelectual, ou um conhecimento perspectivo baseado no visual, no ritmo, no enquadramento, na duração da cena e sua composição, na relação entre imagem e som. Estou pedindo muito da espectadora: que esteja atenta a estimulações simultâneas em várias áreas sensoriais e intelectuais. E, que coloque tudo junto numa síntese da sua compreensão. As diretrizes estão dentro de intercepções de texto, por exemplo, do filme, e da leitura da espectadora. (HODGES, 1991)

Filmar sexo explícito para Hammer é uma questão política na maneira como se expõem os corpos e o ato sexual. A câmera não está na posição de voyeur, que tem que mostrar de forma incisiva e próxima os órgãos genitais (geralmente femininos nos filmes de sexo explícito feitos por homens) nem a mera performance do ato. A câmera se detém em

demonstrações que são ao mesmo tempo sexuais e de afeto, explicitando o envolvimento emocional e afetivo desse ato sexual, acrescentado ainda mais o lado prazeroso do sexo mostrado. Assim, o filme não se esquia das imagens de sexo explícito, mas coloca como gesto principal uma relação que envolve erotismo e afetividade. Na cena do óleo sendo espalhado nas costas, esta relação fica evidente no movimento da câmera, que primeiro está distante para que vejamos a ação, mas que logo se aproxima para focar o contato entre mão e pele. Os quatro estilos de sexo, com suas semelhanças e diferenças, privilegia imagens que concatenam uma amostragem de sexo e afeto, que representa a conexão entre corpos. Essa nuance é um dos argumentos principais do filme contra a repressão do sexo e da invalidação do amor *queer* e há uma estética específica em cada casal que explora as possíveis identidades sexuais e suas diferentes expressões. A sexualidade, neste filme, atualiza as definições de afeto. Aqueles que repudiam sexualidades não hegemônicas estão presos num ciclo vicioso de ódio, de afecções e afetos diminutivos. Segundo Spinoza, queremos nos afastar das coisas que causam resíduos odiosos. O filme mostra que os corpos diferentes estão em processos de quebrar esse ciclo, ao colocar como a sexualidade pode atualizar o afeto que potencializa nosso corpo.

A epígrafe de *Beijos de Nitrato*, que cita Adrienne Rich, aparece numa tela preta com o texto escrito em letras brancas. Lemos nela:

Qualquer coisa que não é nomeada, indiferente em imagens, qualquer coisa que seja omitida da biografia, censurada em coleções de cartas, que é nomeado erroneamente como outra coisa, de dificultado acesso, que é enterrado na memória pelo colapso do significado sob uma inadequada ou mentirosa linguagem – isto se tornará, não meramente não dito, mas indizível. (tradução nossa)

As imagens subsequentes à citação compõem quase que um quebra-cabeça. A citação, forte, não é a mais fácil de se entender e tirada de seu contexto geral, demanda uma certa concentração. A mentirosa e inadequada linguagem não apenas enterra a memória, também a distorce ou reconstrói em termos falaciosos. A construção da história se acalenta em censura e sofismos, tornando árdua a tarefa de representar algo que foi tão oprimido e silenciado quanto a história lésbica. Quanto a história da sexualidade, para ser mais amplo o grau de distorção. A citação, que sutilmente treme na tela, sinaliza à espectadora que é isso que vem pela frente: a dificuldade de resgatar o que foi perdido, omitido.

Entretanto, *Beijos de Nitrato* não trabalha apenas com a sexualidade e afetividade lesbica, pois trata também do mundo gay, já que se trata de pensar a história *queer*. O filme inicia a questão gay explorando, mais uma vez, afeto e sexo através de um casal interracial. Além disso, trata da censura e da liberdade através da sua composição imagética e depoimentos sobre as imposições do Código Hays¹⁰¹, por exemplo. Inserção de cenas de *Lot in Sodom*, introduz uma discussão sobre a bíblia de uma perspectiva inédita. Enquanto um documento de resgate histórico, o filme traz um pouco de contexto sobre a homossexualidade e os fragmentos da sua história. Enquanto obra ativista sobre gênero e sexualidade, é compreensível que a cineasta não tenha excluído a homossexualidade do seu filme. Obviamente que este resgate histórico de sexualidades *queer* não pode prescindir da homossexualidade, já que é o aspecto mais evidente desta história, já que tem maior visibilidade desde a época da Grécia antiga, onde se debate filosoficamente a relação entre homens e já se encontram cenas homoeróticas desenhadas em vasos.

Retoma-se relação lésbica do afeto e sexo com um casal sadomasoquista e um punk, interpretando as nuances estéticas e estilísticas de identidades sexuais. Um importante aspecto é como o filme explora e resgata a história velada de lésbicas em campos de concentração do regime nazista alemão, principalmente através de depoimentos. A violência está sugerida de duas maneiras: a primeira, como um jogo performático das cenas do casal de lésbicas e, a segunda, na sua cruzeza, aquela implementada pelo regime nazista que também perpetrou um genocídio das mulheres, cujas vítimas mais perseguidas foram as lésbicas e as prostitutas.

À questão estética dos enquadramentos cada vez mais intensificada (granulações, movimentos de câmera etc.), pode-se acrescentar práticas diferenciadas sexuais, como posições que anteriormente não apareciam. Mas não há fetichização do sadomasoquismo como normalmente faz o pornô. A intensificação das práticas sexuais é sugerida, mas não mostrada, além de insistir ainda no afeto por meio do toque da pele.

101 Em 1930, o Hays Code ou Motion Picture Production Code foi aplicado em Hollywood. Este código de produção, que servia como guia moral da indústria Hollywoodiana, teve aderência forçada através de Will H. Hays, presidente da Motion Picture Association of America, que a forçou nos principais estúdios com uma estrita política sobre qual conteúdo era ou não aceitável para o povo estadunidense, altamente influenciada por sua posição religiosa. Essa medida dificultou qualquer produção não convencional ao código. O Código Hays perdeu força e foi abandonado no final da década de 1960.

O filme explorou quatro estilos de sexo com suas semelhanças e diferenças. Nos quatro casos, há a narrativa do afeto que está intrínseca ao sexo e que representa a conexão entre corpos. Essa nuance é um dos argumentos principais do filme contra a repressão do sexo e da invalidação do amor *queer* e há uma estética específica em cada casal que explora as possíveis identidades sexuais e suas diferentes expressões.

Assim, dos quatro casais, todos de extremo interesse para pensar dos mais diversos ângulos a relação política entre sexualidade e afeto, analisaremos o casal de lésbicas idosas, porque ele torna visível um dos temas mais tabus da sexualidade: o da velhice e do idadismo, que é um preconceito ou discriminação com base na idade, geralmente voltado aos velhos. Nas imagens do casal se explora aspectos sexuais e comunitários da vida de lésbicas idosas. Chamaremos a lésbica idosa de *barroca*, palavra advinda do dialeto pajubá, que designa uma pessoa gay ou lésbica em idade avançada, com muitas histórias para contar. É fundamental para realizar a contento a análise do filme fazer um parêntese para introduzir uma reflexão sobre a questão da linguagem, tentando aminorar o problema daquilo que Judith Butler e muitas outras teóricas denominam como as inconveniências da construção masculinista da linguagem, que já foi mencionada. De todas as formas sugeridas de como lidar com esse aspecto da linguagem, apenas com a prática seria possível alcançar um certo rompimento na universalização masculinista. Estar no meio LGBTQIA+ é uma das práticas vivas desta possibilidade. A artista Linn da Quebrada lançou o álbum Pajubá em 2017, possivelmente uma das obras de arte contemporânea mais importantes do Brasil. O título do álbum, Pajubá, vem de um dialeto de mesmo nome, que foi construído pelas travestis brasileiras inserindo palavras e expressões de origem africana. É uma linguagem de resistência, que vem sendo abraçada pelas outras identidades sexuais. A existência desse álbum e seu conteúdo artista e de total enfrentamento é uma referência filosófica e certamente pode influenciar da maneira como lidamos com a linguagem. Ainda com este intuito, algumas palavras e plurais, neste texto, estarão no feminino, teimosias e enfrentamentos não serão diminuídos, e é importante que fique claro o que será comunicado. É uma ideia também influenciada por B. Ruby Rich, que sugeriu a necessidade da criação de um léxico capaz de expressar a representação legítima de lésbicas. Para Monique Wittig, teórica feminista, a linguagem pode ser uma máquina perfeita de guerra. Ok, então, vamos guerrear.

A cena que inicia a questão do idadismo mostra três barrocas caminhando e rindo na Harvey Milk Plaza, em São Francisco. O letreiro da praça abre a cena, e a câmera se move com calma, desce levemente tremida, na diagonal, para capturá-las. A descida do aparelho marca o interesse do filme nessas pessoas e no terreno, destacando um dos espaços públicos frequentados por pessoas *queer*. Essas mulheres têm cabelo curto, são duas grisalhas e uma de cabelos negros. Vestem roupas parecidas, jaquetas corta-vento, camisas de botão e pólo, calças de cintura alta e cinto. A senhora de cabelo negro, cujo corte é um mullet, usa óculos de sol e um relógio discreto no pulso esquerdo, sua jaqueta cobre apenas metade do seu corpo, e bem despojadamente tem uma pochete de couro presa na cintura. Como se pode ver, há uma preocupação em mostrar por meio do lugar e do figurino – roupas, cabelos e acessórios – a comunidade lésbica.

Se contraponto bruscamente, de repente, a câmera filma uma fachada destruída de baixo para cima subindo até mostrar o 2º andar. Todas as janelas estão quebradas e sem os vidros, os tijolos estão entre rachaduras e mofo. A câmera pega a vista de uma das janelas “para dentro” (caso ainda houvesse um prédio ali) e mostra mais escombros, pedaços de madeira, tijolo e cimento empilhados. Cria um percurso como se estivesse filmando o fundo do mar, posicionada para baixo como se estivesse buscando algo entre os destroços. Como se descobrisse algo raro, para em uma porta e gira para a direita, focando, ainda de baixo para cima, um sofá destruído. O afeto é prontamente substituído pela ausência, a próxima cena retorna ao esquecimento e desolação. De esquerda a direita acompanhamos um buraco de destroços, a base de uma construção contendo o entulho. De esquerda a direita, páginas de um álbum de fotos são rapidamente viradas. Lê-se propriedade privada, não ultrapasse em uma moldura – explícita, neste momento, com a escrita sobre a questão público/privado – com mais cinco fotografias de uma mulher ao seu redor. Fecha o álbum de fotografias, capa de couro. Fomos e voltamos em destroços, ascendemos em sua sombra ao céu estourado pelo contraste.

As ruínas marcam todo o filme a partir daqui. Podemos pensar que elas estão ali como metáforas das histórias das lésbicas. O estado das nossas narrativas obrigaria a fazer uma espécie de escavação entre escombros. Além disso, as ruínas mostradas se dividem entre os detritos de uma cidade e de uma casa, remetendo mais uma vez ao entrelaçamento da esfera pública e privada que vai fazer parte de todo o filme. Neste caso, não se trata apenas das histórias de um pequeno grupo, mas de

uma comunidade que foi silenciada e que deturpa a própria ideia de comunidade regional ou nacional.

No caso do casal de idosas, as cenas obscenas misturadas às imagens das ruínas reforçam a ideia de uma retomada desses corpos, velhos, que em geral ficam fora da cena. Como aponta Yanet Aguilera, “uma das etimologias da palavra obscena, *ob* e *scenus* remetem à ideia de algo que está fora de cena” (AGUILERA, 2015). Colocar esses corpos no filme é uma ousadia obscena de Hammer. Nos filmes pornográficos, incluindo aqueles de sexo explícito, são apenas exibidos os corpos jovens circunscrevendo o desejo apenas a eles. Esta segregação etária se deve a que, normalmente, o corpo envelhecido é visto e tratado com nojo quando o assunto é sexualidade. Mas *Beijos de Nitrato* é uma obra artilosa, um detalhe na composição – o brilho da saliva centrado em cena – acentua a sexualidade entre as mulheres através da troca de fluídos, e assim, cria um gesto que ao mesmo tempo a inaugura e a retoma enquanto potencialização do corpo. É comovente ver duas velhas senhoras se amando. A fotografia, com um contraste acentuado, tanto nas cenas das barrocas como das ruínas, deixa impactante os planos, cria-se uma estética que destaca a beleza da cena, inaugurando uma forma de mostrar que é surpreendente e que não faz parte do repertório dos filmes de sexto explícito.

Hammer fecha o tema barrocas com uma frase de Pat Califia¹⁰²: “Há uma história de um erotismo lésbico específico que foi historicamente negado e que produziu suas próprias formas de luta e institucionalização”. O final das cenas das barrocas mistura sexualidade, militância e convivência prazerosa. Esta visão um pouco idealizada é intencional, além de quebrar o preconceito que se tem dos grupos marginalizados, exhibe imagens plenas e ativas da velhice lésbica (pelo menos de alguns grupos dela), contrapondo-se à vetustez passiva e descartáveis dos heterossexuais.

É quase um tratado sobre a velhice, sob uma narrativa totalmente diferenciada, que inclusive antecipa a ideia de atividade sexual revigorada na terceira idade. A medicina apresentou, em 1996, o remédio Viagra usado no tratamento da impotência sexual, quatro anos depois da estreia de *Beijos de Nitrato*. O filme não apenas antecipa esse revigoro da sexualidade idosa nos anos 90, como se posiciona do lado feminino desta questão e sugere muito além disso. As imagens vinculadas às

102 Patrick Califia é um escritor trans estadunidense que explora sexualidade, identidade de gênero, sadomasoquismo e ficção erótica lésbica. Anteriormente ao começo de sua transição, em 1999, Califia se identificava como lésbica e foi considerado um membro da terceira onda do feminismo.

barrocas, como o passeio entre amigas e a festa, nos mostram um senso de comunidade e de cuidado de uma geração instituindo esses valores na reedificação da cultura lésbica.

Chegando ao fim, *Beijos de Nitrato* apresenta mais abertamente os conceitos que vinha trabalhando através das imagens, principalmente a partir das interjeições em frases feitas pela cineasta. Trata-se de um contradiscurso poderoso que utiliza os recursos do cinema para se comunicar e se tornar visível. Muitos dos depoimentos são registros necessários da história oral da sexualidade lésbica, e outros contribuem com o potente diálogo que o filme cria, guiando a espectadora pela sua rica composição imagética. Ao insistir nas imagens de sexo, está constantemente reforçando (e de certa forma reeducando) a espectadora a repensar suas próprias experiências sexuais a partir da noção do afeto. Quando usa imagens de moças e crianças nesta última parte do filme, faz seu próprio tipo Benjamin Button de contação de história: começa pela velhice e termina na juventude, aludindo ao potencial desta última de carregar este legado subversivo.

Como se comentou na introdução, a sexualidade atualiza as definições de afeto. Aqueles que repudiam sexualidades não hegemônicas estão presos num ciclo vicioso de ódio, de afecções e afetos diminutivos. *Beijos de Nitrato* propõe e inventa novos desejos e afetos, desejando afetar e ser afetadas. Este filme, segundo a própria cineasta, é um projeto ambicioso e que dá a cara a tapa para propor e inventar meios que quebrem ciclos. A narrativa do casal gay confronta tanto a noção de promiscuidade quanto de família, e nos oferece outro redirecionamento de afetos. O casal sadomasoquista, através dessas práticas sexuais, é uma ode à liberdade simplesmente porque não reprime o seu desejo. As sapapunk são um exemplo direto de como associar o afeto estimulante e aumentativo entre corpos que se expressam politicamente como um símbolo de oposição à norma, mostram como é possível a potencialização em termos não hegemônicos. Hammer usa o cinema experimental totalmente à favor da criação de processos transformadores. O tratado sobre a velhice que faz, com cenas de sexo entre as barrocas, desfazem a ideia de impotência sobre esses corpos e os revigoriza a partir de uma outra potência, um desejo que carrega o casal pela alegria e pelo amor. Ou seja, o filme propõe uma forma de investir nosso esforço para aumentar nossa potência ao compartilhar um conhecimento imaginário, indo além da proposta inicial de discutir o idadismo na comunidade queer. O filme acabou nos mostrando como trilhar com plenitude o caminho ou processo de envelhecimento. Não são apenas cenas de sexo entre

corpos em processo de envelhecimento, são cenas de encontros que se potencializam mutuamente.

Referências bibliográficas

AGUILERA, Yanet. *Mostrar e dizer a imagem obscena*. Cadernos De Ética E Filosofia Política, 1(26), 199-205. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/108672>

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1977.

HODGES, Julia. *Interview: Barbara Hammer*. 1991. Disponível em: <https://barbarahammer.com/wpcontent/uploads/2019/11/Interview-Julia-Hodges-1991.pdf>

LOURO, Guacira L. *Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pósestruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira L. *Um corpo estranho*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2018.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. 1677.

Cuidado, Madame: empregadas domésticas e representação feminina no Cinema Marginal

Evelyn Magalde Pereira¹⁰³, Marina Soler Jorge¹⁰⁴

Resumo

Este artigo pretende contribuir para a reflexão sobre a representação das mulheres no cinema marginal a partir da análise do filme *Cuidado, Madame* (Julio Bressane, 1970, 70 min.). O Cinema Marginal produziu obras inovadoras e críticas das desigualdades brasileiras e criou personagens femininas que se afastaram das representações hegemônicas vistas até então no cinema nacional. *Cuidado, Madame* é sobre empregadas que se insurgem contra as patroas. Nele, são exploradas questões relacionadas à luta de classes nessa relação tão particular da sociedade brasileira que é a relação entre empregada doméstica e patroa. Também são tematizadas questões ligadas à sororidade entre as trabalhadoras domésticas. Trata-se de um filme relevante e original para se pensar a representação feminina no cinema brasileiro.

Palavras-chave: *Cuidado, Madame*; Cinema Marginal; cinema brasileiro; representação feminina; empregadas domésticas.

Abstract

This paper intends to contribute to the reflection on the representation of women in *Cinema Marginal* based on the analysis of the film *Cuidado, Madame* (Julio Bressane, 1970, 70 min.). Cinema Marginal produced innovative and critical works of Brazilian inequalities and created female characters that moved away from the hegemonic representations seen until then in national cinema. *Cuidado, Madame* is about maids who rebel against their employers. In it, issues related to the class struggle are explored in this very particular relationship in Brazilian society that is the relationship between maid and employer. Issues related to sorority among domestic workers are also thematized. It is a relevant and original film to think about female representation in Brazilian cinema.

Key-words: *Cuidado, Madame*; Cinema Marginal; Brazilian Cinema; female representation; maids.

Introdução

Este artigo pretende contribuir para a reflexão sobre a representação das mulheres no cinema brasileiro que, segundo Ramos (1987), se convencionou chamar de Cinema Marginal (1969 – 1973). O Cinema Marginal produziu obras inovadoras e críticas das desigualdades brasileiras e criou personagens femininas que se afastaram das representações hegemônicas vistas até então no cinema nacional – tanto pelo roteiro como pela atuação das atrizes. *A Mulher de Todos* (1969) e

103 Mestre em História da Arte pela UNIFESP.

104 Professora Associada do Departamento de História da Arte da UNIFESP e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte na UNIFESP.

Copacabana Mon Amour (1970), ambos de Rogério Sganzerla, e *Cuidado Madame* (1970), de Júlio Bressane, são exemplos de filmes do cinema marginal nos quais as protagonistas são mulheres e são personagens ativas, que se deslocam pelas cidades, brigam, xingam, matam, rebelam-se contra as normas vigentes, em suma, protagonizam ações, não apenas observam passivas dentro de um roteiro feito para o protagonismo das personagens masculinas. Neste artigo será analisado especificamente o filme *Cuidado Madame* (1970) de Júlio Bressane.

Em meio às inovações do Cinema Marginal em termos de linguagem cinematográfica, experimentalismo e relevante liberdade artística, sem as amarras impostas por um roteiro fechado, é que emerge o talento das atrizes Helena Ignez e Maria Gladys, protagonistas de *Cuidado, Madame*, cujas atuações revelam um aspecto criativo poucas vezes visto no cinema brasileiro, de modo que podemos considerá-las atrizes-autoras. Ambas assumiram o “espírito” marginal e encarnaram, de maneira irreverente, as personagens avacalhadas do Cinema Marginal.

Apesar das personagens femininas do Cinema Marginal conterem elementos de estereótipos, como a trambiqueira e a *femme fatale*, por exemplo, estas características servem como base para a implosão desses mesmos estereótipos. As personagens transcendem os estereótipos e se revelam como singularidades radicais, insubmissas. A câmera distante, a transparência da personalidade, a falta de mistério, bem como elementos de distanciamento, como a ironia, o deboche, a antipatia, o nojo e o imprevisível, criam personagens femininas não enigmáticas, não intimistas, livres de uma densidade psicologizante afetada e “burguesa”, como ocorre no cinema de arte ou no cinema comercial. As personagens femininas insubmissas e do Cinema Marginal, portanto, diferenciam-se em grande medida das personagens do Cinema Novo, construídas também em um viés crítico mas muito menos radicais. Ana Veiga, ao analisar as personagens de Glauber Rocha, dirá:

Glauber Rocha, por mais que demonstre não ignorar a importância das personagens femininas e que as construa em complexidade elevada, não coloca as mulheres no centro da narrativa e muito menos as emancipa, como se fosse parte de seu destino a submissão ou a incoerência entre posicionamento político e sentimental. Suas mulheres fictícias, extraídas talvez de exemplos concretos, não alcançam a plenitude nas narrativas glauberianas, que privilegiam as figuras masculinas e orbitam em torno delas (VEIGA, 2013: 129).

O Cinema Marginal não deixa de dialogar com seu antecessor, o Cinema Novo, tendo, inclusive, sofrido grande influência deste. Os marginais estavam em constante diálogo com os cinemanovistas e tê-los como precedentes foi indispensável para suas criações (BERNARDET, 1991). No entanto, o Cinema Marginal diferencia-se do período anterior por apresentar uma estética própria e radicalizar em algumas temáticas, como o escatológico, a violência, o nonsense e também na representação das mulheres. Em seus filmes as mulheres não estão mais em busca do amor romântico, elas subvertem as relações normativas, se rebelam e conseguem criar suas histórias sem serem salvas pelo herói masculino.

Cuidado, Madame e a subversão das empregadas domésticas

Cuidado, Madame (Julio Bressane, 1970, 70 min.) conta a história de Cremilda (Maria Gladys), empregada doméstica que assassina suas patroas. Além de matar patroas, Cremilda e suas colegas perambulam pela cidade do Rio de Janeiro, conversam, tramam planos, fumam, riem, dançam e escapam do trabalho. O filme é sobretudo sobre empregadas que se insurgem.

Através da relação empregado-empregador, são apresentados diversas formas de embates de classe. As empregadas domésticas, que são exemplo de vulnerabilidade social e econômica, historicamente exploradas e, até recentemente, sem plenos direitos trabalhistas, se insurgem contra suas patroas. Nessa luta de classes, ao menos desta vez, quem sobrevive é o pobre. “A doméstica de *Cuidado, Madame*, alegoricamente, condensa a figura da empregada ao realizar o desejo ‘reprimido’ quando passa para o gesto de transgressão radical do assassinato das patroas” (GARCIA, 2018: p 132).

Apesar do grande número de mulheres exercendo essa profissão, na história do cinema brasileiro dificilmente se encontram empregadas domésticas que sejam representadas de maneira complexa e/ou que fujam de certos estereótipos sociais. Christ observa que “algumas empregadas do cinema não possuem nomes, falas, ou destaque na narrativa, tornando-se secundárias, um símbolo de privilégio social de certas famílias em poderem contratá-las” e acrescenta que “é possível notar que muitas domésticas são representadas com diversas características em comum, formando no imaginário social um conjunto de tipos e estereótipos” (CHRIST, 2019: 214).

No Brasil, o serviço doméstico, seja ele remunerado ou não, é, ainda, uma atividade generificada. Dentro e fora de casa quem exerce funções de limpeza e cuidado são as mulheres. Na divisão sexual do trabalho, o serviço doméstico é feminino e, portanto, considerado inferior, quase que um não-trabalho. A atividade doméstica é entendida como algo “natural” para as mulheres e, quando é paga, sua remuneração é baixa se comparada a outras profissões.

De acordo com Rodrigues e Adrião (2018), o trabalho doméstico no Brasil, além de ser uma das profissões mais desvalorizadas, teve sua origem com o sistema escravocrata, e hoje, em sua forma remunerada, é composto em sua maioria por mulheres negras. No audiovisual brasileiro, esta construção social é reforçada, principalmente, nas telenovelas, nas quais o racismo é evidenciado: muitas vezes a atriz negra é inserida na trama apenas para representar empregadas domésticas, babás, cuidadoras, que, além de serem invisibilizadas socialmente, são personagens pouco desenvolvidas. Joel Zito Araújo (2004), no livro *A negação do Brasil*, estudou a representação do negro nas telenovelas brasileiras e afirma que na televisão, durante o período analisado (1963-1997), estas ajudaram a promover o ideal de branqueamento e o desejo de euro-americanização dos brasileiros.

O filme *Cuidado, Madame* se inicia com uma cena na qual aparecem pés femininos pisando e esmagando uma mão masculina que presume-se ser um corpo já sem vida. A imagem seguinte reforça as suspeitas: uma faca fincada em uma maçã, junto com uma arma em cima de uma lata de azeite. Enquanto a câmera persegue o andar do corpo nu de uma mulher (interpretada por Helena Ignez), possivelmente a assassina do corpo, ouvimos uma voz recorrente das produções da Belair¹⁰⁵: a de Guará Rodrigues, que recita frases de livre associação: “Lá em cima o Corcovado com o Cristo de braços abertos, a empregada matou a minha mulher à facadas, a empregada matou a minha mulher. E agora? Eu sou um viúvo fracassado. O Brasil é mesmo uma terra abençoada. Eu sou um viúvo fracassado. Eu sou um viúvo fracasso. E agora, e agora?...”. Deixando entrever a influência cinemanovista na escolha da trilha sonora, toda a cena é perpassada pelo segundo movimento, a Ária da Bachiana brasileira Nº8 de Villa-Lobos, reforçando a dramaticidade tanto do assassinato quanto do tom de voz empregado por Guará Rodrigues. Com deboche e ironia, a cena, em pouco tempo, apresenta o tema do filme: mulheres assassinas.

105 Produtora fundada por Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez que produziu diversos filmes do chamado Cinema Marginal.

Diante de um *contra-plongée*, somos apresentados à Cremilda (Maria Gladys), que está em um quintal, usando um uniforme de doméstica, portando uma faca em suas mãos que é usada como espelho, posando em atitude teatral de poder e sarcasmo, enquanto declama palavras que, ainda que não sejam, parecem saídas de uma tragédia shakespeariana: “Perhaps, she’s trying to say something”.

Em seguida, é exibido um grande quintal de uma mansão com gramado e piscina. A empregada corre em direção à madame que está deitada tomando sol em uma espreguiçadeira. A câmera registra o movimento do braço da empregada, subindo e descendo, dando a entender que ela está esfaqueando a patroa. A patroa (também interpretada por Helena Ignez) é vista toda ensanguentada depois de ser esfaqueada na barriga. A empregada se vira para a câmera, com ar debochado e rindo, e diz “Quem se entregar agora, morre depois. Cuidado, madame!”. Se a primeira cena introduz a temática da mulher assassina, a segunda faz um recorte de quais mulheres: empregadas domésticas assassinas.

A câmera registra a privilegiada vista da casa da patroa e em seguida a imagem é cortada abruptamente para um descampado, onde homens trabalhadores, em sua maioria negros, caminham próximos à construção de uma nova via. O filme nos mostra contrastes sociais. Nessa cena, não há registro sonoro, existe apenas o silêncio angustiante que acaba por motivar a reflexão sobre o que é exibido: a câmera roda e vemos o caminhar de trabalhadores negros, camburões em um departamento policial e a placa onde se lê POLÍCIA, salientando a tensão política da época. Ao longo do filme, esse recurso, silêncio, é empregado recorrentemente fazendo com que a imagem prevaleça sobre outras formas estéticas e o espectador se confronte com o puramente visual.

Cremilda, após o assassinato, caminha despreocupadamente pelas ruas cariocas, observando o movimento, olhando as pessoas, lojas e lugares, como uma *flâneur*. Perambulando sem rumo e de forma tranquila, a doméstica não exhibe qualquer marca de ressentimento pelo ocorrido. Ela não está fugindo ou tentando se esconder de alguém, o medo não a acompanha, existe apenas a despreocupação de alguém que livrou-se tanto do trabalho quanto do patrão e agora desfruta de uma tarde de ócio.

A próxima patroa apresentada (Suzana de Moraes) está em sua varanda, tomando sol de biquíni e óculos de sol e lendo o livro *Elza Soares, Minha Vida com Mané* (1969) quando Cremilda lhe diz “Sua vitamina, madame”, colocando o copo junto à patroa, em uma composição do estereótipo de vida burguesa. Em seguida, enquanto Cremilda está

trabalhando na cozinha, a patroa se aproxima e diz “Eu comprei um uniforme novo pra você, tá, Cremilda, vê se usa. É mais higiênico”. Cremilda responde debochadamente e revirando os olhos: “Não tem lencinho pra cabeça, não, é?” – atitude que corrobora a imagem de uma mulher que se mantém insubmissa ainda que ocupe papéis historicamente tidos como de obediência e subalternidade. Na sequência, Cremilda aparece fumando distraidamente e, em atitude anti-diegética, como quem se dá conta da câmera, olha-a, dialoga visualmente com o espectador, ri, e, finalmente, empunha sua faca encenando um golpe. Logo, a patroa aparece cambaleando, enrolada em um lençol inteiramente manchado de sangue, e cai sobre o sofá vermelho da sala. Cremilda fez sua segunda vítima. Agora é Cremilda quem vai tomar sol na varanda, nua, e termina de esfaquear a patroa que, pouco antes de morrer, pergunta:

— Por quê? Por quê?

— Eu vim de um lugar, madame, onde gente morre de fome!

Aqui destaca-se um aspecto da consciência de classe de Cremilda e o sentimento de revolta pessoal e social que a faz cometer tais assassinatos. Cremilda, ao reforçar o local de onde vêm, expõe as linhas de tensão entre as classes sociais, inserindo-se criticamente do lado desfavorecido. O discurso passa da primeira pessoa do singular para um âmbito mais geral – “gente”. Para que a madame goze de um dia de sol, Cremilda teve de trabalhar, ou seja, aqueles que trabalham são os que menos podem aproveitar dos frutos de seu labor. Quando Cremilda mata sua patroa, assume, ao menos durante um curto período de tempo, o poder, subvertendo a (des)ordem social.

É interessante mencionar a associação que o filme constrói – pelo livro que a patroa lê – com um evento conhecido da história de Elza Soares. Em 1950, aos 13 anos de idade, Elza cantou em público pela primeira vez, no programa de calouros de Ary Barroso. A cantora conta que era tão pobre que, para participar do programa, precisou improvisar sua vestimenta, tendo que usar roupas da mãe que eram grandes para ela. Elza lembra que a plateia do show de calouros riu ao vê-la entrar daquele jeito no palco. Ary Barroso lhe perguntou: “De que planeta você veio, minha filha?”. Todos riram ainda mais, mas a resposta os calou. “Do mesmo planeta que você, seu Ary. Do planeta fome”¹⁰⁶. A patroa que foi assassinada lia o livro da cantora e, quando Cremilda “justifica” seu ato, profere frase de grande radicalidade semelhante à de Elza Soares.

106 Elza Soares deu a seu disco de 2019 o nome Planeta Fome.

Helena Ignez reaparece no filme interpretando uma nova patroa. Ela se penteia olhando-se no espelho e diz: “Bicho? A gente trata como bicho!”. Depois dá ordens à Cremilda:

— Eu gosto de limpeza, detesto mau cheiro. Nada de rádio e televisão quando eu não estiver em casa, e não cante no banheiro. Eu detesto barulho.

Cremilda: — Tem folga no carnaval?

Madame: — Vamos ver.

A breve sequência funciona novamente para estabelecer a situação de subalternização na qual a patroa pretende colocar Cremilda: ela é chamada de “bicho” e não pode ouvir rádio ou ver TV nem quando a patroa não está em casa! Também marca o contraste cultural entre ambas: a patroa não gosta de barulho, mas Cremilda gosta de carnaval. Tematiza-se a situação trabalhista precária da empregada doméstica, uma vez que não há previsibilidade sobre a folga em um feriado extremamente importante no Brasil e sobretudo no Rio de Janeiro.

Na próxima cena, o filme utiliza a música ambiente tocada na vitrola como trilha sonora e ouve-se *Maria* de Ary Barroso. Cremilda está na cozinha com Vitorina (Renata Sorrah), outra empregada doméstica que trabalha na mesma casa. As duas ouvem a música, trocam olhares carinhosos, se abraçam e se beijam, destacando assim a parceria existente entre as empregadas e revelando ainda outra faceta de Cremilda: para além de subversiva da ordem hierárquica social, ela é sexualmente libertária. A madame chega na cozinha, desliga a vitrola, posta-se autoritariamente, olha espantada a cena e diz enfurecida: “Não gosto de música alta em minha casa!”, quebrando o disco de vinil que embalava as duas companheiras de profissão. Vitorina, quando a patroa sai da cozinha, limpa a faca que tem em mãos e sorri, mostrando que não se intimidou e que a vingança ocorrerá em breve.

Em um novo *contra-plongée*, que aparenta ser o registro do ensaio da atriz que se prepara para se adaptar à personagem, a patroa aparece dizendo repetidas vezes “Arrume suas coisas e vá embora!”. A seguir, Cremilda chega ao plano com uma navalha na mão e, enquanto a patroa está dormindo, se aproxima da cama e corta o seu pescoço. Antes de morrer e já ensanguentada, a patroa solta berros descontrolados, como outros personagens histriônicos da Belair. A câmera se move para a sala e lá estão Cremilda e Vitorina, em uma cena cômica, dançando e comemorando ao som de *Onde está a honestidade?* música de Noel Rosa, com o trecho:

Você tem palacete reluzente
Tem jóias e criados à vontade
Sem ter nenhuma herança ou parente
Só anda de automóvel na cidade...
E o povo já pergunta com maldade:
Onde está a honestidade? Onde está a honestidade?
O seu dinheiro nasce de repente
E embora não se saiba se é verdade
Você acha nas ruas diariamente
Anéis, dinheiro e felicidade....

A letra da música, denunciando a suspeita origem do dinheiro dos ricos, dialoga com a proposta do filme, ou seja, o embate de classes e, conseqüentemente, a desigualdade social. Guerrini Junior, analisando as músicas dos filmes de Bressane afirma: “As letras das canções populares podem formar uma narrativa que reforce ou contraste com o significado da imagem.” (JUNIOR, 2009: 34).

Após a morte de algumas patroas, Cremilda usufrui do que nunca lhe foi oferecido, do que sempre lhe foi negado. Aproveita a casa das madames para ir à praia, colocar música no aparelho de rádio e dançar despreocupadamente, aproveitando as inúmeras vantagens da vida de uma madame da zona sul do Rio de Janeiro. Assim como no filme *Matou a família e foi ao cinema* (Julio Bressane, 1969), no qual o filho que vai ao cinema depois de matar seus pais, em *Cuidado, Madame* as empregadas vão à praia depois de assassinar suas patroas. Em um dos momentos de ócio, Cremilda dança ao som de *Sete Horas da Manhã*, 1941, de Ciro de Souza. Mesmo com um ritmo alegre, a letra da música descreve o dia-a-dia fatigante da vida de um trabalhador de baixa renda:

Quatro horas da manhã
Eu já estou de pé.
Enquanto eu lavo o rosto
Ela faz o meu café.
Embrulha o meu almoço,
Eu me visto e vou andar.
Pego o trem na Leopoldina
E vou trabalhar.
Sete horas da manhã,
Entro na repartição,
Cumprimento o meu chefe
E vou marcar meu cartão.
Às dez horas quando apita
Eu saio para almoçar,
Mais tardar às seis e meia
Vou regressando ao meu lar...

Como mencionado por Irineu Guerrini Jr em seu estudo *A música no cinema brasileiro*, Bressane inova na utilização e gravação das músicas em seus filmes. O diretor gravava a cena simultaneamente com a música, diferentemente de outras produções brasileiras nas quais a música extradiegética é sempre gravada e mixada separadamente das imagens. “Talvez a atitude mais radical com relação à utilização de música já existente venha de Júlio Bressane. [...] Claro que Bressane não dispunha de músicos para fazer música ao vivo – talvez nem quisesse dispor. Mas um punhado de discos resolveu o problema...” (JUNIOR, 2009: 33-34). Dessa forma, sabemos que as atrizes estavam efetivamente escutando as músicas enquanto interpretavam suas personagens.

Em um novo passeio pelas ruas da cidade, Cremilda encontra outra amiga, Ivonete (novamente Helena Ignez), que também é empregada doméstica e que será, a partir de agora, sua companheira de homicídios. Elas questionam o que poderão roubar do apartamento de uma das patroas. Cremilda se mostra desinteressada e afirma não querer vestidos, mas irá pegar “um aparelho de gilete, umas calcinhas e um sapato vermelho”, enquanto sua amiga procura apenas um despertador. Os objetos aleatórios que as domésticas irão roubar se apresentam como elementos de comicidade e imprevisibilidade encontrados também em outros filmes da Belair.

Em seguida veremos um jornal sujo de sangue no qual é possível ler a manchete “A fome ainda é o maior problema”, elemento portanto de denúncia social apresentado pelo filme. Não seriam os homicídios cometidos pelas personagens, simbolizados pelo sangue no jornal, o maior problema do Brasil, e sim o que se lê na manchete: a fome. Os elementos trazidos pelo filme contribuem para que as mortes das patroas sejam minimizadas e até justificadas diante da desigualdade social. Logo vemos o corpo morto e ensanguentado de mais uma patroa estirado no chão da varanda de um apartamento. Enquanto as duas empregadas observam a cena, a câmera, demoradamente, percorre o cadáver. Não há surpresas diante do cadáver, a morte se normaliza.

As duas domésticas, sentadas no sofá de um dos apartamentos, apropriam-se do local que um dia foi propriedade de uma madame. As duas “descansam nos sofás, sem energia, rodeadas por uma decoração moderna e kitsch que inclui um quadro da cabeça de um pato e uma poltrona quase esférica” (ELDUQUE, 2016: 167) destacando o “mau gosto” da elite carioca. Elas aproveitam o momento para fumar maconha e conversar novamente sobre as “aventuras” e percalços da profissão,

não esquecendo de maldizer e debochar das patroas. Cremilda, quando questionada sobre o que tem feito nos últimos dias, responde à amiga:

— Nada... quer dizer, fui à praia hoje de manhã.

E grita:

— De manhã não! Meio dia!

Isso faz as duas empregadas rirem intensamente ao constatarem que incorporaram a rotina burguesa com horários permissivos.

O diálogo e o riso são componentes que reforçam o deboche das personagens. Ao invés do trabalho, o descanso, ao invés da submissão, a desobediência. Enquanto vemos imagens da dupla de domésticas caminhando pelas pedras do Arpoador, ouvimos a voz off de Cremilda explicando para a sua amiga como é fácil matar as patroas, tentando iniciá-la no crime. “Difícil é a primeira vez, depois é moleza”. As duas caminham como flâneurs pelas ruas do Rio de Janeiro. As personagens se apropriam do espaço público, que nem sempre é o local mais acolhedor para as mulheres, caminhando com autonomia e sem medo. Em certo momento, o filme registra as duas personagens em frente a um letreiro de um cinema de rua no qual destaca-se o título “Os Guerrilheiros”, imagem que reforça o posicionamento político da obra.

Durante as andanças das duas empregadas pelas ruas do Rio de Janeiro, é possível observar a atuação das atrizes diante dos transeuntes. Nas perambulações, acaba por existir muita improvisação, já que nunca se sabe como as pessoas que estão na rua irão reagir e os atores precisam estar abertos para atuar conforme o que espontaneamente acontece fora do roteiro. “Nos filmes da Belair [...], prevalece a interação do cinema com a vivência do momento projetada na tela, ora de forma totalmente descontínua, ora em planos-sequências” (XAVIER, 1985: 22). Além disso, a escolha do modo de atuação nos filmes do Cinema Marginal não partia somente dos diretores, as atrizes e atores tinham grande liberdade de criação, de modo que a radicalidade das personagens se deve em grande parcela à criação das próprias atrizes. Guimarães e Oliveira, ao analisarem a atuação nas produções Belair, dizem:

Alguns dos atores e atrizes que estiveram nesses filmes diziam que filmar era muito mais do que seguir ditames de um papel. Era uma aventura de cocriação, em que o cineasta dava espaço ao ator para improvisar até o esgarçamento do plano, até o seu mais alto nível de saturação, conduzindo o filme para o inesperado, para um novo repertório de ideias e para o frescor do momento do gesto. Então, surgia no espraiar do plano, na justaposição dos gestos do ator, momentos de absoluto frescor, vindos do local mais

recôndito de sua memória, gestos de sua vida cotidiana e de suas memórias e de seus afetos e vivências: filmar se torna uma experiência muito mais intensa de vida e, para muitos desses atores e atrizes, foram experiências incríveis. Filmar, dançar, atuar, escrever e pintar era uma reafirmação de um binômio comum de todos os artistas do período (GUIMARÃES; OLIVEIRA, 2021: 83).

Após muito andar, as duas companheiras retornam ao apartamento em que estavam e caminham entre os cômodos ao som de *Still Raining, Still Dreaming*, do álbum *Electric Ladyland* (1968) da banda *The Jimi Hendrix Experience*. Uma escolha musical inovadora no cinema brasileiro ao não se limitar à música nacional. Na varanda do apartamento, onde outrora repousava o corpo morto da patroa, agora são as duas empregadas que se deitam, relaxam e aproveitam o conforto da cobertura na zona sul carioca. O filme mostra novamente o corpo da patroa morta ao lado da piscina como que relembrando o ocorrido naquele local, mas, em seguida, a piscina é mostrada totalmente limpa e sem nenhum vestígio do crime. A trilha sonora sugere o acobertamento do crime com *Ai, Hein!*, de 1932, de Lamartine Babo e Paulo Valença:

Ai... hein?
Pensas que eu não sei?
Toma cuidado pois um dia
eu fiz o mesmo e me estrepei
Ái... hein?
Pensas que eu não sei?
sou camarada
Faz de conta que eu não sei

Abruptamente a música cessa e o espectador é confrontado novamente, como em diversas partes do filme, com o silêncio anti-diegético e a soberania da imagem. O silêncio causa estranhamento ao mesmo tempo que obriga o espectador à preponderância do visual. Por alguns minutos o espectador se vê estranhamente na expectativa do que está por vir, questiona-se sobre o porquê do silêncio, é obrigado a observar o vagar da câmera sem o conforto do som. O foco passa a ser a pura visibilidade. Visibilidade essa que, sozinha, conduzirá ao estranhamento.

O silêncio é muito bem explorado em diversos momentos mas, para além deste, a trilha sonora também ganha destaque. Por um lado, são resgatadas músicas dos anos 1940-50, sambas que estiveram presentes em filmes da Chanchada, rompendo a resistência que o cinema moderno brasileiro tinha com esse período e encontrando a maneira correta de encaixar as músicas no fio narrativo. Por outro, na linha do que já

vinha sendo feito no Cinema Marginal, são utilizadas diversas músicas estadunidenses, inclusive clássicos do rock, recém-lançados à época, dialogando com a contemporaneidade de seu tempo e não aderindo a um nacionalismo que tolhe o diálogo internacional.

De volta à rua, o filme nos mostra Cremilda ao telefone público falando com Ivonete, queixando-se da patroa e afirmando que possui planos futuros: “tô bolando umas coisas”. Em seguida, é a personagem de Helena Ignez que aparece ao telefone queixando-se da vida de empregada doméstica – “esse negócio de ser doméstica não dá pé” – e também deixa escapar seus planos em relação à patroa: “dia desses eu acabo com a folga dessa mulher”. Cremilda reforça: “Cuidado, madame!”. Na sequência, as duas dão continuidade à perambulação. Agem tão naturalmente que a realidade carioca se mistura ao filme, de modo que as personagens parecem realmente advir do espaço extradiegético. Se, por um lado, as imprevisibilidades da filmagem em meio à cidade constituem-se como elementos anti-diegéticos que lembram o espectador da irrealidade da trama, por outro lado a naturalidade da encenação sustenta a ficção e chega a pôr em cheque a realidade. É esta que talvez faça parte do filme e não o filme parte desta. Cremilda e Ivonete são Maria Gladys e Helena Ignez e não o contrário.

Na penúltima cena do filme, vemos mais uma patroa morta pela dupla de empregadas. Ambas seguem caminhando pelas ruas. Não foram presas, não foram punidas. A última cena retoma um plano já mostrado logo no início: a cidade à noite. Luzes néon na noite do Rio de Janeiro são focalizadas enquanto o rádio alterna entre notícias futebolísticas e músicas da época. O filme termina quase como começa, a rotina segue sem interrupções.

Cuidado, Madame tem por eixo de movimento estrutural a indeterminação antiteleológica. Após um início serial fulminante, o filme (di)vaga em gratuidade deambulante, entre o banal e o insólito, até tudo acabar em composição constelacional de lúmens, vetores no espaçotempo ao acaso perpétuo nas ondas sonoras do ar. (VOROBOW; ADRIANO, 1995: p. 140)

Dessa forma, *Cuidado, Madame* constitui-se de forma inovadora ao apresentar em conjunto a sublevação de empregadas domésticas, a ausência de viés moralizante, o uso da música e do silêncio, a liberdade sexual, a revolta de classes, a postura de deboche e a não punição das personagens. Principalmente a criação de empregadas assassinas de patroas constitui inovação para esse tipo de personagem.

Considerações finais

Analisando rapidamente uma pequena amostra de premiados filmes realizados nas décadas de 1950 e 1960, portanto coetâneos ao filme de Bressane, que possuem personagens de empregadas domésticas ou babás com destaque, concluímos que não há semelhante personagem de uma empregada serial killer de patroas. Dos seguintes 17 filmes da década – 1) *What ever happened to aunt Alice?*, 1969, dir. Lee H Katzin. 2) *La Noire de...*, 1966, dir. Ousmane Sembène. 3) *The Nanny*, 1965 dir. Seth Holt. 4) *Le journal d'une femme de chambre*, 1964. dir. Luis Buñuel. 5) *Mary Poppins*, 1964. dir. Robert Stevenson. 6) *Os Verdes Anos*, 1963, dir. Paulo Rocha. 7) *The Innocents*, 1961 dir. Jack Clayton. 8) *Hanyeo*, 1960, dir. Kim Ki-young. 9) *Mi Último Tango*, 1960. dir. Luis César Amadori. 10) *Imitation of Life*, 1959, dir. Douglas Sirk. 11) *Édes Anna*, 1958, dir. Zoltan Fabri. 12) *Rose Bernd*, 1957, dir. Wolfgang Staudte. 13) *The Admirable Crichton*, 1957. dir. Lewis Gilbert. 14) *To Teleftaio Psema*, 1957, dir. Mihalis Kakogiannis. 15) *Padri e Figli*, 1957, dir. Mario Monicelli. 16) *Silja, Nuorena Nukkunut*, 1956, dir. Jack Witikka. 17) *Escalier de Service*, 1954, dir. Carlo Rim – apenas um, *Hanyeo*, possui uma personagem de empregada que acaba direta ou indiretamente por causar a morte do patrão, o que não chega a constituir-se em um assassinato como os perpetrados por Cremilda.

Mesmo na filmografia brasileira, anterior e posterior a *Cuidado, Madame*, não há outra Cremilda, isto é, uma empregada doméstica que seja sádica, debochada, malandra, serial killer de patroas. Pelo contrário, a regra geral é a apresentação desse tipo de personagem seguindo sempre o estereótipo de docilidade, amabilidade, subserviência aos ditames da desigualdade de gênero e classe. Max Miliano Melo, em seu trabalho *Empregada na cama e no fogão: Mãe-pretas e mulatas no audiovisual brasileiro*, afirmou que no período da Pornochanchada elas foram utilizadas, acima de tudo, como objetos sexuais:

A doméstica é assumida como veículo privilegiado para a expressão de uma ideologia de liberação dos costumes e exercício da sexualidade masculina agora livre das limitações impostas pelo ideal de valorização da família, ainda presentes, pelo menos em discurso, na sociedade patriarcal brasileira. Filmes como *Como é Boa a Nossa Empregada* (Ismar Porto e Victor di Mello, 1973), *Empregada para Todo o Serviço* (Geraldo Gonzaga, 1977), *Histórias Que Nossas Babás não Contavam* (Oswaldo de Oliveira, 1979) e *Senta no Meu, Que Eu Entro na Tua* (Ody Fraga, 1985) lograram grande sucesso de público ao promoverem a

imagem de uma empregada acessível, sexualmente liberada e disposta a realizar as fantasias dos patrões sem desejarem envolvimento afetivos (MELO, 2016: 10).

Mais recentemente, produções recebidas pelo público e pela crítica como obras “progressistas” ainda reproduzem limitações sexuais e raciais em suas representações das empregadas domésticas:

Que Horas Ela Volta? (Anna Muylaert, 2015) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 20123), também parecem ainda assumir a figura da mãe preta e da doméstica sexualizada em seus discursos. Val, a protagonista da ficção de Muylaert, tem postura maternal e assexualizada. Gorda e bonachona, assume a figura de “segunda mãe” do jovem patrão (no exterior o filme foi distribuído com o título *Second Mother*) (MELO, 2016: 10).

Tomando outro exemplo do audiovisual brasileiro, a telenovela, que “a partir dos anos 70, ao lado do telejornal, adquiriu o status definitivo de programa de maior audiência e de sucesso com o público” (ARAÚJO, 2004: 19), a situação não difere muito. Pelo contrário, é possível encontrar ainda mais exemplos de personagens que representam empregadas domésticas de maneira estereotipada.

Desde o início da produção das telenovelas brasileiras, na década de 1970, personagens empregadas domésticas estiveram presentes. Quase anuladas como figurantes que abrem portas e atendem telefones, cobiçadas como objeto de desejo erótico, ridicularizadas como representantes típicas das mulheres das classes populares (MACEDO, 2016: 3).

Além disso, sabe-se que Bressane identificava-se com o movimento de resistência à ditadura e também com o embate de classes, criando dessa forma um “cinema de guerrilha”. Em vista disso, é possível relacionar o grande número de corpos mortos e ensanguentados no filme com a repressão e a tortura da ditadura, assim como afirma Fernão Ramos:

Júlio Bressane, que já havia conhecido Marighella em Cuba, em 1967, declara que na época nutria “uma grande admiração e carinho pelo terrorismo”, principalmente por seu lado de thriller, “pela emoção de viver a coisa proibida, o lado suicida, proibido do período”. Ainda segundo Bressane, “o manual do guerrilheiro urbano deu muito cinema, a Belair tem muito disso, de fazer um filme em três, quatro dias, montar no negativo, fazer filme com um preço cem vezes menor que o produtor” (RAMOS, 1987: 34-35).

Para além da subversão do estereótipo da doméstica, outra inovação de *Cuidado, Madame* foi não criar qualquer personagem homem no filme. A não ser pelo fragmento de mão masculina do início, que não chega a constituir-se como personagem, os únicos homens que aparecem no filme são os transeuntes. Durante toda a longa-metragem, mulheres são as protagonistas, a trama se desenvolve com elas assumindo todos os papéis, sem a necessidade de uma personagem homem. Ann Kaplan (1995), analisando a representação das mulheres no cinema clássico hollywoodiano, afirmou que “o que se percebe é que [naquele cinema] a estrutura-mulher [...] está sempre associada a uma função narrativa ligada a algum elemento masculino”. Dessa perspectiva, *Cuidado, Madame* difere da narrativa clássica estadunidense pois suas personagens não necessitam de um alicerce masculino para se constituírem como sujeitos.

Também não se observa no filme nenhum enquadramento voyeurista-escopofílico. A nudez é naturalizada, desprovida de conotação sexual, mostrada como uma escolha consciente das personagens para se sentirem à vontade. Por tudo isso e pelo fato de não existirem personagens masculinos, não se vê em nenhuma cena um enquadramento que possa ser chamado de *male gaze* (Mulvey, 1983).

Por outro lado, todas as mortes do filme são mortes de mulheres. As empregadas, ao invés de assassinar patrões, acabam por matar apenas as madames. Por um viés de classe, as trabalhadoras eliminam suas patroas opressoras. Por um viés de gênero as empregadas assassinam suas semelhantes. Para tornarem-se crimes de combate duplo, à classe e ao gênero, mais marcante seria o assassinato de patrões e não somente das madames. Sabemos no entanto que não há uma categoria de mulheres que identifique todas em suas opressões. Ainda que as empregadas e as madames sofram da opressão do sistema patriarcal, as outras violências, de classe e de raça, são vividas de maneiras distintas.

Cuidado, Madame é um filme inovador para a filmografia brasileira. Ao invés da representação da dócil funcionária que coloca a família da patroa à frente da sua, nutrindo um sentimento de dever, as personagens do filme desconstruem a relação de subserviência da maneira mais cruenta possível: através do homicídio. A denúncia feita à condição das trabalhadoras, diferentemente de tantas personagens que representam domésticas no audiovisual brasileiro, é desenvolvida por meio do enfrentamento. O filme não moraliza as atitudes criminosas das personagens, pelo contrário, adota o lado delas, deixa-as impunes, corroborando a ambientação do desbunde, do deboche, do sadismo.

Referências bibliográficas

RODRIGUES, MBR; ADRIÃO, Karla Galvão. Considerações acerca do trabalho doméstico remunerado a partir do feminismo decolonial. *Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste De Estudos e Pesquisas Sobre Mulher e Relações De Gênero*, v. 20, 2018.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Estudo sobre a criação cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1991.

CHRIST, Demo Kelly. O horror do serviço doméstico: a representação das empregadas nos filmes: *Trabalhar Cansa* (2011) e *As Boas Maneiras* (2018). *Revista Temática*. v. 15, n.10, 2019.

ELDUQUE, Albert. 2016. Dois movimentos como primeira aproximação aos filmes da Belair. *Atas do VI Encontro Anual da AIM*. AIM: Lisboa, 2016, p. 165- 175.

GARCIA, Estevão de Pinho. *Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina*. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GUIMARÃES, Pedro; OLIVEIRA, Sandro de. *Helena Ignez: Atriz Experimental*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

JUNIOR, Irineu Guerrini. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

MACEDO, Renata Mourão. *Espelho Mágico: produção e recepção de imagens de empregadas domésticas em uma telenovela brasileira*. *Cadernos Pagu*. n.48, 2016.

MELO, Max Milliano. *Empregada na cama e no fogão: mãe-pretas e mulatas no audiovisual brasileiro*. *Anais do IV Encontro Regional Sudeste de História da Mídia*. Universidade Federal Fluminense, RJ. 2016.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1987.

SOARES, Elza. *Minha vida com Mané*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas Brasileiras em Tempos de Ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC, 2013

VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (orgs.) *Cinepoética*: Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: A política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1985.

Eróticas para quem? *Cangaceiras Eróticas* e a fantasia masculina da mulher sexualmente agressiva

Marina Soler Jorge¹⁰⁷, Tamiris Ruslla Cabral Jacob¹⁰⁸

Resumo

Este texto pretende analisar o filme *Cangaceiras Eróticas* (Roberto Mauro, 1974), pertencente ao ciclo erótico do cinema brasileiro – também conhecido como pornochanchada – a partir de um recorte de gênero. Argumentaremos que, sob a aparência de emancipação sexual e de uma inversão de expectativas de gênero, na medida em que temos um bando de cangaceiras como personagens, trata-se em realidade de uma fantasia de liberdade sexual muito mais próxima dos desejos masculinos do que dos femininos.

Palavras-Chave: *Cangaceiras eróticas*; ciclo erótico; gênero; emancipação sexual; pornochanchada.

Abstract

This text intends to analyze the film *Cangaceiras Eróticas* (Roberto Mauro, 1974), belonging to the erotic cycle of Brazilian cinema – also known as pornochanchada – from a gender perspective. We will argue that, under the guise of sexual emancipation and an inversion of gender expectations, insofar as we have a band of cangaceiras as characters, it is actually a fantasy of sexual freedom much closer to male desires than to male ones feminine.

Keywords: *Cangaceiras eróticas*; erotic cycle; genre; sexual emancipation; pornochanchada.

Introdução

O cinema erótico brasileiro da Boca do Lixo, popularmente conhecido como pornochanchada, teve seu início nos anos finais da década de 1960, expandindo e crescendo em números de produções e espectadores ao longo de muitos anos e perdendo força após os anos 1980 com o início das produções pornográficas no território nacional. O nome faz uma alusão às comédias brasileiras dos anos 1940 e 1950, chanchadas (nome por sua vez inspirado nas comédias italianas), que fizeram sucesso

107 Professora Associada do Departamento de História da Arte da UNIFESP e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UNIFESP.

108 Mestranda em História da Arte da UNIFESP.

entre os anos 1930-1950, e que remetiam a algo sem muito valor e baixa qualidade, o que trazia um ar de depreciação aos filmes. Assim como nas chanchadas, existiam piadas e frases picantes, mas as duas se diferenciam bastante pelas cenas de nudez que vemos nas pornochanchadas. Como escreveu o professor Nuno Cesar Pereira de Abreu em seu livro *Boca do lixo: Cinema e classes populares*, a pornochanchada trouxe uma espécie de “revolução sexual à brasileira” (2006: 116): em todo o mundo aconteciam mudanças nas configurações e possibilidades sexuais – através por exemplo de movimentos culturais e também do início da libertação sexual das mulheres –, mas no Brasil essas mudanças foram um pouco diferente, uma vez que existia uma ditadura militar em vigor e uma censura bastante contundente. Mesmo tendo a possibilidade de contestar o contexto repressivo e as estruturas sociais brasileiras, a pornochanchada de modo geral acabou por não oferecer uma alternativa realmente crítica, e atendeu principalmente às ideias conservadoras do país, exibindo visões de mundo machistas, preconceituosas e classistas. É válido ressaltar que o conservadorismo visto nos filmes não é apenas sexual: é possível ver as nuances do conservadorismo através de preconceitos envolvendo classes sociais, gênero, diferenças entre faixas etárias, profissões, raças, etnias entre outros aspectos, bem como estereótipos ligados a todos esses grupos.

Ainda que pesquisas tenham sido feitas sobre a pornochanchada – a mais importante a de Nuno Cesar Abreu, *Boca do Lixo: cinema e classes populares* – pouco se escreveu sobre a representação de gênero desses filmes. Isso é relativamente surpreendente, uma vez que a exibição de masculinidades¹⁰⁹ no ciclo erótico é bastante evidente, bem como preconceitos e estereótipos ligados à representação das mulheres – e, de maneira variada, às mulheres brancas, às mulheres racializadas, às mulheres da burguesia e também às mulheres da classe trabalhadora, como coloca Melo no que se refere às empregadas domésticas:

Filmes como *Como é Boa a Nossa Empregada* (Ismar Porto e Victor di Mello, 1973), *Empregada para Todo o Serviço* (Geraldo Gonzaga, 1977), *Histórias Que Nossas Babás não Contavam* (Oswaldo de Oliveira, 1979) e *Senta no Meu, Que Eu Entro na Tua* (Ody Fraga, 1985) lograram grande sucesso de público ao promoverem a imagem de uma empregada acessível, sexualmente liberada e disposta a realizar as fantasias dos patrões sem desejarem envolvimento afetivos (MELO, 2016: 10).

109 Aqui usaremos o conceito de masculinidades de Raewyn Connell (2005).

Assim, entendemos que a originalidade de nossa pesquisa reside justamente em iluminar as representações de gênero no ciclo erótico brasileiro, uma vez que estas representações ajudaram a criar um imaginário sobre a sexualidade – heteronormativa em sua grande maioria – tanto masculina quanto feminina. Desta forma, o cinema de ciclo erótico brasileiro constitui-se como uma “tecnologia de gênero”, segundo conceito de Teresa de Lauretis (1987), ao contribuir, através da imagem e da narrativa, para a normalização e a naturalização de sexualidades heteronormativas e patriarcais.

O cangaço e as cangaceiras

Cangaceiras Eróticas é um filme de 96 minutos dirigido por Roberto Mauro, escrito por Marcos Rey e lançado em 1974. Roberto Mauro era profícuo realizador de pornochanchadas, tendo feito outra de temática de cangaço chamada *A Ilha das Cangaceiras Virgens* (1976). O elenco de *Cangaceiras Eróticas* conta com Sonia Garcia, Helena Ramos, Urbana Costa, Ariane Arantes, Carmem Angélica, Sônia Lírio, Dalva Santos e Matilde Mastrangi como as protagonistas cangaceiras. Jofre Soares, conhecido ator do cinema brasileiro, empresta sua fama e talento para conferir maior legitimidade artística à obra, e interpreta Toneco, o tio de duas cangaceiras.

O cangaço é um fenômeno que tem despertado interesse de muitos pesquisadores brasileiro e também de cineastas, que viram no banditismo social do Nordeste brasileiro uma forma singular de expressão de revolta popular, religiosidade e articulação entre estruturas de poder. Uma breve pesquisa nos bancos de dados sobre cinema nos dá a conhecer a profusão de filmes com o tema do cangaço, como *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), *A Morte Comanda o Cangaço* (Carlos Coimbra e Walter Guimarães Motta, 1960), *Lampião, o Rei do Cangaço* (Carlos Coimbra, 1964), além dos conhecidos filmes de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), e mais recentemente *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997), que atualiza o gênero a partir do manguebeat, inserindo “frevo, maracatu e cavalo-marinho com o som de guitarras elétricas, baixos poderosos e influências musicais modernas” (JORGE, 2009: 166).

Mais recentemente, pesquisadores têm procurado compreender melhor a participação feminina no cangaço, participação esta que enseja inúmeras especulações e fantasias, dada a menor recorrência de mulheres em movimentos violentos. Para citarmos uma dessas pesquisas, a autora

Adriana Negreiros lançou uma esclarecedora biografia sobre Maria Bonita, a famosa – mas cuja vida é efetivamente pouco conhecida – esposa de Lampião. Segundo Negreiros,

A lacuna de informações sobre a vida não apenas dela, mas também dos outros cerca de quarenta jovens do bando — bem como as entrevistas em que repórteres ávidos por boas manchetes estimulavam o espírito inventivo de suas fontes, notadamente ex-cangaceiros —, contribuiu para que se criasse a fantasia de uma impetuosa guerreira, hábil amazona do sertão, uma Joana d’Arc da caatinga. Perpetuou-se a falsa ideia de que, no cangaço, homens e mulheres tinham direitos iguais. Produziu-se um sem-número de versões sobre sua existência bravia, disseminadas pela literatura de cordel, pelos livros e pela televisão. Essa versão romântica e justiceira de Maria Bonita, rapidamente apropriada pela indústria cultural, tornou-se um produto de forte apelo comercial — e expandiu seus limites para muito além das fronteiras do sertão (NEGREIROS, 2018: 8-9).

O que se revela da cangaceiras a partir do livro de Negreiros, ao invés de fantasias de emancipação feminina, é uma situação de extrema violência contra as mulheres, que na maioria das vezes – como no caso de Dadá, “esposa” de Corisco – eram raptadas ainda crianças e adolescentes de seus famílias, estupradas e depois obrigadas e se tornarem “esposas” dos cangaceiros. Quando seus maridos morriam, “as mulheres ficavam à disposição dos outros cabras” e, caso nenhum cangaceiro solteiro se interessasse, “o mais recomendável era que fosse morta, pois, caso voltasse para casa, poderia entregar os segredos do grupo para a polícia” (NEGREIROS, 2018: 128).

O tema das mulheres cangaceiras, na medida em que é bastante desconhecido, é terreno fértil para que nele se projetem fantasias de mulheres “macho”, fortes, violentas e “empoderadas”, e o ciclo erótico do cinema brasileiro preencheu a lacuna de conhecimento sobre a real condição de vida das cangaceiras com um enredo de vingança e suposta emancipação sexual no filme *Cangaceiras Eróticas*.

A extravagância da história de *Cangaceiras Eróticas* refere-se justamente ao fato do ambiente do cangaço ser considerado eminentemente masculino, uma vez que violento, inóspito, no qual apenas os cabras mais machos sobrevivem. Assim, o gênero de filme de cangaço costuma ser lugar de exibição de uma masculinidade bruta, que desbrava territórios hostis em busca de poder, recursos materiais e sobrevivência.

Muito se falou sobre a influência do gênero cinematográfico western sobre os filmes de cangaço brasileiro. Vieira, por exemplo, escreve:

A invenção do Cangaço enquanto gênero no cinema brasileiro possui raízes na criação do Western no cinema americano e, sob a sua égide, relações de proximidade foram estabelecidas entre os gêneros. Obviamente, cada gênero tem suas especificidades mas, historicamente, existem semelhanças entre o Western e o Cangaço. A dicotomia civilização x selvageria é o conflito principal, que fez surgir a figura do bandido social (VIEIRA, 2016: 294, 295).

O autor, em seu doutorado sobre filmes de cangaço, mostra-se atento às inúmeras aproximações entre estes e o *western* – como a paisagem, a figura do “herói” fora da lei, a violência, as armas – mas, assim como a maioria dos pesquisadores, não se atenta às questões de masculinidades e feminilidades presentes nessa aproximação. O fato do sertão ser visto como um ambiente masculino é um dos fatores a explicar que o filme de cangaço tenha sido esteticamente aproximado ao western estadunidense, criando o termo *nordestern*. Em outro texto analisamos a relação do western estadunidense com certa representação masculina, constatando que este “tem sido um gênero que por muito tempo expressou a masculinidade hegemônica dos Estados Unidos, ajudando a legitimar o suposto direito dos homens brancos estadunidenses a oprimir e tomar os territórios de povos racializados” (JORGE, 2022: 167). Assim, parte do apelo de *Cangaceiras Eróticas* reside justamente no protagonismo feminino em um ambiente eminentemente masculino, no qual as mulheres costumam ser antes as vítimas do que as “bandidas”.

Cangaceiras Eróticas motivou poucos textos de recepção crítica e pouca discussão acadêmica até o momento, provavelmente porque é visto como um filme “menor”, inserido no ciclo erótico que é, ele mesmo, pouco analisado em nível acadêmico. Em termos da Sociologia do Cinema, nos interessa, sobretudo, o que ele revela dos estereótipos de gênero presentes na sociedade brasileira do período e, em grande medida, até o presente momento.

Cangaceiras eróticas: violentas e emancipadas?

A trama de *Cangaceiras Eróticas* tem início quando as chamadas volantes¹¹⁰, mancomunadas com o cangaceiro Cornélio Sabiá, fazem um

110 Grupo de soldados responsáveis por procurar e combater os cangaceiros no sertão.

cercos ao bando de cangaceiros rival comandado por Quirino Leão e inicia-se uma refrega. A cena, já de início, expõe o espectador à construção da masculinidade rude e violenta que se imagina recorrente no sertão, e que será importante para descrever esse território como hostil e inclemente, lugar de “cabras macho”.

Neste cerco, apenas o personagem Toneco escapa. Apesar de cangaceiro, ele é um personagem bom e sensível, pois pretende proteger as duas filhas do chefe do cangaço, Del e Yasmin, em um orfanato aos cuidados do Padre Lara. O personagem é interpretado por Jofre Soares, um importante ator brasileiro com quem o público da época estava bastante familiarizado. O fato de ser um homem mais idoso e portanto comumente visto como menos “viril”, a identificação proporcionada pelo ator conhecido e sua preocupação com as meninas fazem com que o personagem se diferencie dos homens violentos vistos até então, ainda que também seja um cangaceiro.

Quando fica ciente da morte de seu pai, a menina Del pensa em vingá-lo, mas é desencorajada por Toneco por não ser “macho”. Resta a ela e a sua irmã a vida no orfanato religioso, onde são muito bem tratadas pelo Padre Lara – que também é um homem que se contrapõe à masculinidade violenta do filme – e por uma freira. O Padre inclusive protege as meninas do delegado, que quer levá-las embora pois há coisas que “se traz no sangue”. Ao mesmo tempo em que o espectador tende a ver como ignorância a possibilidade de que a violência esteja no sangue das meninas, o filme acaba por sugerir que Del e Yasmin realmente são mais agressivas do que as outras meninas, uma vez que elas vão, no futuro, criar o bando das cangaceiras eróticas.

Os anos se passam e Cornélio Sabiá vira o novo Rei do Sertão. Vemos seu bando em um prostíbulo em expressão de “macheza”, bebendo e agarrando mulheres agressivamente, ocasião na qual Toneco os encontra e passa a se infiltrar no bando como violeiro. Suas canções acompanham os próximos minutos do filme e as letras relatam a coragem de Cornélio Sabiá, de modo a inflar o ego deste e fazê-lo se sentir ainda mais poderoso e másculo. Toneco então descobre que o chefe do cangaço descobriu o paradeiro das filhas de Quirino Leão e irá matá-las. Ele telefona para contar ao padre que o bando está e a caminho, mas sua deslealdade é descoberta e ele é assassinado. O primeiro personagem homem que se contrapõe à masculinidade dos cangaceiros está morto.

O segundo personagem que assim se apresenta, o Padre Lara, será o próximo. Ele se recusa a entregar Del e Yasmin, agora jovens mulheres,

e enfrenta os bandoleiros, e ele e a freira são assassinados, não sem oferecer resistência. O Padre demonstra grande coragem ao desafiar os cangaceiros, mas também é um homem bom e sensível a menos no sertão, o que colabora para a masculinização desse espaço. Exacerba-se a ideia do sertão como um lugar de homens violentos e cabras machos.

As jovens órfãs banham-se tranquilamente em um riacho, e quando voltam para o orfanato deparam-se com o assassinato do Padre e da Freira. Sozinhas, pensam em profissões femininas para atuarem daqui para a frente, mas recusam as opções que se apresentam e todas juntas decidem ir atrás do grupo de Cornélio Sabiá para obterem vingança. Elas costuram suas roupas – atividade que no cangaço era costumava ser desempenhada por homens –, iniciam uma espécie de treinamento militar e, quando se sentem prontas, vestem o novo uniforme de cangaceiras, que pouco tem a ver com o traje efetivamente usado por cangaceiras como Maria Bonita e Dadá, e que claramente apela às fantasias eróticas masculinas: botas de couro de cano alto, mini saia e *cropped* de camurça, coldre, revólver e chapéu meia-lua. A apresentação das cangaceiras em suas fantasias eróticas se dá com música extradiagética sexy, composta por um jazz sensual com bateria, saxofone e piano e muitos closes nas barrigas e coxas despidas das atrizes. Debaixo do sol quente do sertão – ou mais provavelmente de Itu, onde filmes de cangaço costumavam ser filmados – as atrizes suam e a maquiagem pesada derrete, colaborando na construção de uma narrativa erótica deslocada do tempo e espaço, que se justifica unicamente para satisfazer os desejos voyeuristas do público masculino.

A partir de então o filme passa a narrar as aventuras das cangaceiras que tem como objetivo inicial “caçar cangaceiros”. Como logo veremos, não é só vingança que elas buscam. Elas iniciam sua jornada de vingança seduzindo e emboscando um pequeno grupo de cangaceiros, ao mostrarem-se nuas e inocentes para eles em um lago. Quando revelam que são cangaceiras, elas os dominam, matam quase todos, medem o pênis do único sobrevivente e abusam sexualmente dele. O filme estabelece então dois estereótipos femininos antagônicos que se completam na fantasia masculina: a mulher inocente e indefesa, que vemos na situação do orfanato e no lago, e a mulher lasciva e sexualmente agressiva, que usa os homens para seu prazer. O ato de medir o pênis, que vai se repetir ao longo do filme, remete tanto ao terror masculino de que as mulheres achem seus órgãos sexuais pequenos quanto à ideia do senso comum de que um pênis maior dá mais prazer às mulheres, e se constitui como um momento de alívio cômico no filme.

A maneira sexualmente abusiva de proceder logo se revela um padrão, pois em seguida nova emboscada é realizada e mais uma vez as cangaceiras medem o pênis de seus alvos e depois os levam para suas barracas para usá-los sexualmente. Dessa vez, no entanto, são os homens que procuram as cangaceiras, pois a fama de mulheres sexualmente agressivas parece já ter se espalhado.

Cornélio Sabiá se prepara para ser padrinho de um casamento, mas antes que ele chegue na cerimônia o bando das cangaceiras eróticas invade a festa e ordena que todos dançam nus enquanto os sanfoneiros tocam. Elas levam o noivo, que o futuro sogro louvava por ser virgem, como refém. Depois da primeira cangaceira abusar do rapaz, ela confirma que ele era virgem e informa o tamanho de seu pênis – 23 cm – de modo a despertar o imediato interesse das companheiras, que o atacam coletivamente. Depois do que podemos considerar um estupro coletivo – ainda que o filme de maneira nenhuma o trate dessa forma – elas libertam o noivo por este supostamente lembrar o querido jumento do orfanato, Cacá, em uma sugestão de bestialismo. Sem saber que se trata de um jumento, o noivo comenta que inveja muito esse cavaleiro chamado Cacá. Sob riscos de elaborar uma simplificação psicanalítica, poderíamos dizer que se trata aqui de um processo de gozo na transferência do desejo: o desejo masculino aparece como desejo feminino, de modo que se possa gozar duplamente, na medida em que goza-se do ato sexual e goza-se do fato de que o ato sexual foi desejado pela mulher. Não foi o homem que quis o ato, mas ele goza do fato de que a mulher teve seu gozo. O sexo em nenhum momento aparece como um ato violento, apesar de o ser, uma vez que o homem também gostou de ser abusado. Essa cena remete a ideias preconcebidas e equivocadas de que se quando um homem sofre abuso por parte de uma mulher isso é um privilégio; se é executada por um homem contra um homem, por outro lado, tende a ser ainda mais silenciada, pois a culpabilização da vítima acaba por colocar em dúvida sua sexualidade.

Em uma apresentação de circo, as cangaceiras se encantam com um circense musculoso e o sequestram, o colocam em uma gaiola e estão prestes a fazer mais uma vítima, tentando seduzi-lo com a visão de suas nádegas – imagem que, evidentemente, se dirige antes ao espectador masculino do que ao personagem do filme. Elas descobrem que o homem forte é costureiro “nas horas vagas” e se decepcionam. A cena sugere claramente que o rapaz é gay, o que se constitui como uma cena de humor que novamente interpela o espectador masculino ao criar “piadas” homofóbicas.

Insatisfeitas, elas em seguida invadem o julgamento de um homem acusado de “deflorar” cinco jovens “virtuosas” do vilarejo, em uma sugestão do conservadorismo moral do entorno das cangaceiras mas possivelmente também um eufemismo para um possível estuprador. O homem é claramente um deficiente mental. Elas o capturam mas o julgam insuficiente para satisfazê-las pelo tamanho de seu pênis, e duvidam que com aquele tamanho de pênis ele seja um “tarado”. Novamente, o filme faz piada com o medo masculino de serem considerados pelas mulheres como sexualmente insatisfatórios. Podemos argumentar que o filme tematiza, ainda que não tenha sido essa a intenção, os prejuízos que o machismo causa aos próprios homens, ao criar neles ansiedades sobre seu desempenho sexual que não necessariamente dizem respeito ao desejo das mulheres. Esse machismo latente presente no imaginário social traz prejuízos para todos os gêneros na medida em que infere-se que homens devem ser máquinas sexuais, com grande força física e nenhum abalo emocional.

As cangaceiras eróticas em seguida rendem um dono de jornal, *O Clarim*, que tecia inúmeras críticas morais a elas. Assim, o filme tematiza e de certa forma critica a moralidade existente na sociedade da época. Em nosso entender, críticas à moralidade do patriarcado da época seriam interessantes, não fossem elas também machistas, uma vez que tomam a forma de uma fantasia sexual masculinista na qual as mulheres atacam sexualmente os homens e querem transar o tempo todo. Sob ameaça, elas obrigam o dono do jornal a tirar uma foto de primeira capa com elas. Na manchete, o texto diz que o jornal “aderiu ao erotismo” e defende a luxúria das cangaceiras, criando indignação do povo contra o jornal. Na cena seguinte, as jovens se divertem tocando músicas e chupando picolés lascivamente enquanto uma delas tenta provar que consegue tirar as roupas sensualmente ao som de *Acorda, Maria Bonita*, em uma cena sem função narrativa.

Paralelamente, vemos Paulo Pastor, um homem que busca vingar sua esposa que foi violada e assassinada pelo bando de Cornélio Sabiá. Ele escapa com vida de um encontro com o bando e procura ajuda na fazenda do Coronel. Leal a Cornélio, o Coronel manda seu genro – o noivo abusado pelas cangaceiras – avisar o “Chefe do Sertão” que Paulo Pastor ainda está vivo e escondido na sua fazenda. O noivo, no entanto, desde o abuso, não para de pensar em sexo com as cangaceiras e, ao invés de avisar Cornélio, avisa as cangaceiras sobre o plano de traição do Coronel. Elas salvam Paulo Pastor, matam o Coronel e armam um plano para emboscar Cornélio Sabiá.

Sem nada imaginar, no acampamento, os homens do bando se divertem bebendo e abusando violentamente de mulheres – em uma clara comparação à situação das cangaceiras, que abusam de seus homens mas, ao contrário, eles “gostam”. Eles são surpreendidos com os tiros das cangaceiras, que matam quase todos do bando enquanto Cornélio escapa. Del e Paulo Pastor vão atrás do fugitivo. A cangaceira, mostrando grande sangue frio, acaba por matá-lo.

O delegado, que assiste a tudo, diz às moças que elas acabaram com o pior bando de cangaço do nordeste, o de Cornélio Sabiá, e por isso se tornaram lendas. Ele diz que não irá prendê-las com a condição de que elas dispersem o bando, e Del concorda, uma vez que a vingança está cumprida. Na última cena, Del vê Paulo Pastor urinando no mato e menciona novamente a lembrança do jumento Cacá, em uma sugestão de que está interessada em sexo com o rapaz.

Considerações finais

É interessante que o cinema procure mostrar personagens femininas sexualmente emancipadas, que procurem formas de obterem prazer na atividade sexual e que não se curvem à moralidade patriarcal. No entanto, este texto procurou demonstrar que, em *Cangaceiras Eróticas*, não se trata efetivamente de emancipação feminina, mas de uma fantasia de liberdade sexual muito mais próxima dos desejos masculinos do que dos femininos. Ainda que as cangaceiras pareçam, à primeira vista, perseguir seus próprios desejos, o que vemos são personagens abusivas, quase como homens invertidos, que usam os homens de maneira objetificada. Os homens abusados parecem gostar de se sentirem objetos das cangaceiras, de modo que se sugere um claro mecanismo de projeção que justifica, de certa forma, o abuso das mulheres, afinal, se os homens gostam tanto de se sentirem objetificados, por que motivos as mulheres também não gostariam? Projeta-se nos personagens masculinos o que os homens gostariam que fosse um comportamento feminino: sentirem-se felizes por serem objetificadas e abusadas. Não por acaso, o comportamento sexualmente “emancipado” das cangaceiras também se liga a uma outra característica masculina: a violência.

Em um dos poucos artigos acadêmicos sobre o filme, escrito em 2019, a autora se propõe a analisar o filme em termos de *male gaze* (MULVEY, 1989) e se o filme rompe ou não com os estereótipos de feminilidade. A autora, acertadamente, a nosso ver, entende que o filme não rompe com *male gaze*, uma vez que os enquadramentos das personagens femininas

exploram fortemente seus corpos para o prazer visual masculino. Trata-se, em realidade, de algo bastante recorrente no ciclo erótico brasileiro, uma vez que era importante atrair o público masculino pela exibição da nudez feminina. No entanto, a autora considera que o filme, ao apresentar as cangaceiras como predadoras sexuais, que andam pelo sertão sequestrando homens e obrigando-os a ter relações sexuais com todas elas, cria “cenários de empoderamento, liberdade sexual”, e apresenta protagonistas mulheres que “não se submeteram ao amor romântico” (LIMA, 2019: 381). Para a autora, ao buscar livremente a satisfação sexual, as personagens “rompem com a ideia de feminilidade”, “destacam-se pela coragem e pela ousadia” (LIMA, 2019: 382), são “mulheres independentes e desprendidas das normas morais” (LIMA, 2019: 385). No que se refere à violência que praticam, buscando vingar o pai e o tio assassinados por um bando de cangaceiros rival, o filme tira “as mulheres do papel de vítimas para assumirem uma posição de controle” (LIMA, 2019: 385).

Não concordamos com a análise que vê na violência praticada pelas cangaceiras e em seu comportamento sexual supostamente desreprimido um sinal de “empoderamento” feminino que faria do filme uma obra questionadora das hierarquias de gênero. Não entendemos que esse universo masculino às avessas, nas quais mulheres engajam-se em práticas sexuais falocistas e violentas, desestabilizam as hierarquias de gênero. Ao inverter o sujeito das práticas – ao invés de ser um homem é uma mulher que pratica atos de violência e abuso sexual – o filme apenas repõe e legitima essas práticas, dessa vez com um sinal invertido, e sugere que em uma situação de igualdade de gênero as mulheres colocariam-se em lugares de poder.

No que se refere à questão da violência, acompanhamos Raewyn Connell em *Masculinities* (2005), seu conhecido estudo sobre masculinidades. Em certo momento do livro, a autora aborda a questão da violência como manifestação social tipicamente masculina. Essa violência não tem nada de “natural” ou “hormonal”. Segundo Connell, em que pese diferenças raciais, nacionais e de classe entre os homens, o patriarcado constitui-se como uma massiva estrutura de relações sociais que envolve “o estado, a economia, a cultura e a comunicação bem como o parentesco, a criação de filhos e a sexualidade” (CONNELL, 2005, p. 65, tradução nossa), na qual os homens têm melhor acesso a poder, prestígio e recursos materiais. Da constatação da desigualdade entranhada em praticamente todos os âmbitos sociais, Connell chega a uma conclusão bastante evidente: um grupo dominante só se mantém pelo uso da força, ainda que elementos de dominação simbólica também sejam importantes.

“Uma estrutura de iniquidade de tal escala, envolvendo uma massiva desapropriação de recursos naturais, é difícil de imaginar sem o uso da violência” (CONNELL, 2005, p. 83, tradução nossa). Segundo Connell, a violência masculina não é utilizada apenas para manter a dominação em relação às mulheres, mas também “é importante na política de gênero entre os homens. A maior parte dos episódios de violência (mortes em combates militares, homicídios e assaltos à mão armada por exemplo) ocorre entre homens” (CONNELL, 2005, p. 83, tradução nossa).

Desta forma, representar mulheres em posições masculinas de poder e violência não empodera as protagonistas, mas naturaliza essa violência como algo que estamos todos sujeitos a praticar, homens e mulheres, obliterando o fato de que ela se deve à estrutura de poder patriarcal que deve ser combatida em nome da igualdade de gênero, e não apenas “invertida”.

Em relação ao empoderamento que adviria da liberdade sexual, vemos na verdade uma manutenção dos mesmos estereótipos de gênero já presentes na sociedade apenas com roupagens novas. Muitas práticas sexuais foram incorporadas ao cenário feminino ao longo dos anos, sobretudo a partir dos anos 1970, período justamente do ciclo erótico no cinema nacional. Criou-se a falsa sensação de liberdade quanto aos corpos e desejos das mulheres, mas nunca cessou de existir uma medida de comparação quanto ao que seria um comportamento sexual feminino aceitável dentro dos padrões masculinos, uma dupla moralidade às vezes mais às vezes menos evidente. Chegamos a uma situação na qual as mulheres ainda são reféns de padrões estéticos, morais e sociais um pouco mais velados, enquanto se continua garantindo a existência de uma sociedade predominantemente patriarcal de forma menos evidente. Os corpos femininos continuam sendo usados para a satisfação masculina e dessa vez com algumas exigências adicionais: além de acumular funções femininas já pré-existentes, como o cuidado do outro e a dupla jornada, as mulheres devem ser agora sedutoras e ativas sexualmente.

Vivemos, na sociedade ocidental moderna, um momento emblemático quanto à posição feminina: existe a falsa sensação de que, após as lutas feministas do último século, finalmente a mulher conseguiu alcançar um lugar importante e igual ao homem, ocupando diversos papéis até então estritamente masculinos, inclusive podendo comportar-se, como no filme, como ativa sexualmente, de modo que novas ações contra a desigualdade não seriam mais necessárias. Podemos dizer portanto que o ciclo erótico do cinema brasileiro, em sua mistura de

uma suposta liberdade sexual com o conservadorismo dos estereótipos, já aponta para elementos do pós-feminismo, que estará tão presente na cultura de massas do século XXI.

Referências bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

DE ARAÚJO LIMA, Caroline. De passivas a heroínas, de órfãs a cangaceiras eróticas: um breve debate teórico sobre as mulheres sertanejas na pornochanchada. *Sæculum–Revista de História*, p. 373-388, 2019.

CONNELL, Raewyn. *Masculinities*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

MELO, Max Milliano. Empregada na cama e no fogão: mãe-pretas e mulatas no audiovisual brasileiro. Anais do IV Encontro Regional Sudeste de História da Mídia. Universidade Federal Fluminense, RJ. 2016.

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” em *Visual and other pleasures*. New York: Palgrave, 1989.

NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita*. São Paulo: Objetiva, 2018.

JORGE, Marina Soler. *Cultura Popular no Cinema Brasileiro dos Anos 90*. São Paulo: Editora Arte & Cultura, 2009.

JORGE, Marina Soler. O mundo não precisa de mais um pistoleiro: feminilidades e masculinidades desconstruídas em *Godless* (2017). *Zanzalá - Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais*, v. 9, n. 1, p. 165-180, 2022.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. A invenção do cangaço sob a égide do western. *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura*, v. 14, n. 3, p. 293-317, 2016.

A casa que elas são: Histórias sociais de gênero e classe em uma experiência limite

Lais Jacqueline Silva¹¹¹

Resumo

Na busca pelas subjetividades da experiência do morar, que configura o sentido mais amplo dos significados relacionados ao direito à moradia digna e quase que os suspiros de certo tipo de transcendência em relação à sobrevivência imediata, apresento a história e as moradias dentro da Ocupação Armênia de quatro mulheres: Rose, Dona Nilsa, Adriana e Josélia, que costuram as linhas de suas vidas, que improvisam e seguem em frente com o objetivo de tecer uma vida melhor para elas e para os filhos. Mulheres que guardam em suas moradias memórias construídas ao longo do tempo e que possuem uma inventividade que reflete uma criatividade da luta no momento em que conseguem remediar o quebrado, ou colocar uma cortina na inexistência de uma porta para dividir seus espaços. Portanto, evidenciar essa força, essa potência criativa, essa pulsão de vida se torna nesse artigo uma estratégia para que as diferentes formas de resistência sejam valorizadas, a fim de que a igualdade de oportunidades e de direitos seja para todas.

Palavras-chave: Ocupação, moradia, mulheres, resistência, direitos

Abstract

In the search for the subjectivities of the experience of living, which configures the broadest sense of the meanings related to the right to decent housing and almost the sighs of a certain type of transcendence in relation to immediate survival, I present the history and the dwellings inside the Armenian Occupation of four women: Rose, Dona Nilsa, Adriana and Josélia, who sew the threads of their lives, who improvise and move on with the objective of weaving a better life for themselves and for their children. Women who keep in their homes memories built over time and who possess an inventiveness that reflects a creativity of struggle at the moment they manage to mend the broken, or put a curtain in the inexistence of a door to divide their spaces. Therefore, highlighting this strength, this creative power, this pulse of life becomes, in this article, a strategy for the different forms of resistance to be valued, so that equal opportunities and rights are for all.

Keywords: Occupation, housing, women, resistance, rights

111 Geógrafa pela FCT/ Unesp de Presidente Prudente. Mestre pelo Programa de pós-graduação em História da Arte da Unifesp de Guarulhos. Durante a graduação atuou em pesquisas relacionadas à arqueologia dos grupos Guarani e Aratu. No mestrado, defendeu a dissertação intitulada: A casa que hoje sou: um estudo sobre os elementos visuais e simbólicos presentes nas moradias das mulheres da Ocupação Armênia, com orientação do Prof. Pedro Arantes.

Meia noite – “desliga o flash pra não chamar atenção! ENTRA, ENTRA, ENTRA! Quem entrar tem que ficar lá dentro! Ninguém vai sair hoje, deu pra entender?”

Era outubro de 2016, já fazia alguns meses que eu estava conversando com as moradoras da ocupação Armênia quando a coordenadora Josélia, convidou a mim e a minha companheira para ajudar a ocupar um terreno na Avenida Parada Pinto, nosso trabalho seria realizar o registro fotográfico do processo de ocupação e da truculência por parte da polícia caso ela viesse a ocorrer.

Sáímos da ocupação Armênia em direção ao ponto de ônibus que ficava próximo dali. Naquele momento a euforia já tomava conta do meu corpo e eu me recordo de pensar “espero que tudo dê certo e que não haja uma chuva de balas de borracha”. Eu nunca havia ocupado um terreno ou um prédio, assim como outras mulheres que caminhavam junto também não tinham essa experiência, mas estávamos ali com as mãos suadas, eufóricas, com medo, ansiosas e ao mesmo tempo “preparadas” - nunca se está completamente preparado ao desconhecido, ao novo, ainda mais em uma situação em que tudo pode acontecer, onde os cenários possíveis se tornam imprevisíveis -.

Senti uma mãozinha quente segurando a minha; era a mão da Vitória, filha da Santosa, uma mulher boliviana, costureira e comerciante na feirinha da madrugada do Brás. A Vitória tinha oito anos naquela ocasião, e, sem pestanejar, segurou na minha mão para atravessarmos a avenida. Logo depois, aquele “toquinho de gente” me desafiou a pisar apenas nos ladrilhos azuis que compunham os desenhos da calçada, a brincadeira parecia amenizar a situação de tensão naquele momento. Vitória foi a ganhadora do desafio e com pequenos pulos me perguntou “o que que eu vou ganhar? Porque eu ganhei de você”. Então eu dei aquilo que eu tinha nas mãos, cosquinhas na barriga dela, e como foi bom ouvir aquela risada – a risada de uma criança que não parecia estar preocupada com o que poderia acontecer, mas sim com os seus pés alcançarem apenas os ladrilhos azuis daquela calçada.

Pegamos o ônibus perto da meia noite, todas juntas. Algumas mulheres pediram para que o cobrador as deixasse entrar pela porta dos fundos, pois não tinham dinheiro para passarem pela catraca – essa situação só foi exposta por elas naquele momento – tendo o pedido negado, começamos a nos mobilizar: “eu posso emprestar um real”, “pera aí, acho

que tenho dois”, “só tenho umas moedas aqui, pega aqui”.¹¹² A catraca estava ali impedindo o acesso, o movimento, a chegada, a luta. Segurando os corpos do outro lado. Não podiam entrar, não podiam se deslocar. Corpos sem casa, sem transporte, sem direitos – corpos acostumados às catracas, mas corpos não conformados.

Todas atravessamos a catraca sabendo que haveria uma barreira maior ainda a ser enfrentada: o muro.

Descemos do ônibus. No caminho até o terreno que seria ocupado, as mulheres foram coletando os papelões e qualquer outra coisa que pudesse amenizar a dureza do chão no momento de dormir. Levamos em torno de uma hora para chegarmos até a esquina da farmácia – o endereço combinado de encontro com as pessoas de outras ocupações de moradia que ajudariam no apoio. Esperamos todo mundo chegar, todos estavam falando baixo e divididos em pequenos grupos na área do estacionamento da farmácia como tática para não chamar a atenção de quem passava pela avenida. Enquanto esperávamos o momento certo, conversei com algumas mulheres que compartilharam o sentimento da experiência e da in experiência no momento de ocupar:

“Pra mim é sempre uma adrenalina ocupar, a gente nunca sabe o que vai acontecer direito, se os policiais vão vir pra cima ou se vão deixar a gente em paz”; “Eu nunca ocupei, trouxe uma mochilinha com coisas básicas pra passar a noite lá”; “Sempre trago minha garrafa de café, pra conseguir ficar acordada né?”; “Uma vez levei um tapa na cara de um policial, e o que você faz? Nada, porque se for pra cima eles prendem ou batem mais ainda”; “Uma vez eu tava tentando conversar com o polícia, mas ele nem quis ouvir, já chegou ameaçando com o spray de pimenta”; “Eu nunca ocupei, vim hoje porque disseram que ia ser tranquilo”; “Eu ocupei uma vez mais não durou nem duas horas a ocupação”; “A gente entrou pra ocupar o prédio da Mauá, entramos todo mundo, não dava nem pra andar direito e era tão sujo, o cheiro era terrível, e aí a gente se fechou lá dentro e ficamos todo mundo lá, cada um arrumando um cantinho pra ficar”; “Lembro o dia que foram desocupar a ocupação ali na São João, era bomba por todos os lados, a gente não sabia se corria, se ficava, se tacava as coisas na polícia”; “A primeira coisa que eu levei pra ocupação foi um colchão, porque não dava pra ficar dormindo no papelão não”; “Eu sempre tive medo de ocupar, continuo com medo e acho que

112 Compilado de falas do momento em que as mulheres da Ocupação Armênia entraram no ônibus em direção ao terreno que seria ocupado na Avenida Parada Pinto.

sempre vou ter medo (risos).”¹¹³

Todos chegaram. Caminhamos para o terreno onde foram feitos buracos no muro para que todos pudessem entrar; essa ação me fez recordar da poesia: “eu bato contra o muro duro, esfolo minhas mãos no muro, tento longe o salto e pulo, dou nas paredes do muro duro. Não desisto de forçá-lo, hei de encontrar um furo por onde ultrapassá-lo” (SILVEIRA, 1982).

Quatro mulheres

Foram e são tantas as mulheres protagonistas dessa história, mas entre tantas protagonistas eu gostaria de te apresentar a Rose, Dona Nilsa, Adriana, Josélia, quatro mulheres nordestinas migrantes de um território nem sempre favorável, que tiveram seus corpos e seus sentidos marcados pelas experiências e resistências construídas nas diferentes casas em que viveram e que carregaram essas diferentes experiências, formas de sobrevivência, de afeto e de transformação para dentro de suas casas, para o espaço coletivo da ocupação em que vivem - Ocupação Armênia localizada na zona norte da cidade de São Paulo - e dos prédios e terrenos que ajudam a ocupar.

Através de táticas¹¹⁴, dispositivos visuais, elementos simbólicos em seus espaços, elas encontram diariamente maneiras de re-existirem, não como parte de uma ideia de que antes existia, depois deixou de existir e voltou a existir novamente, mas sim da ação que implica em novos processos de subjetivação, de invenção de si, em diferentes e criativos modos de ser, estar, se ver no mundo, reivindicarem suas existências. É por meio da engenhosidade e inteligência que essas mulheres constroem

113 Compilado de experiências compartilhadas por algumas mulheres que estavam envolvidas no dia da ocupação do terreno na Avenida Parada Pinto.

114 Utilizo o conceito de tática formulado por Michel de Certeau (1994) em oposição à estratégia que ele considera como práticas de um sujeito detentor do querer e poder, que conduz os sujeitos a formas de comportamento e maneiras de agir. Ações que têm como objetivo regular as dinâmicas da dimensão social e política e consequentemente a manutenção da posição dos que ditam as normas e regras “[...] ela postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos e ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno de uma cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc)” (CERTEAU, 1994, p. 99). Nesse contexto, a estratégia seria uma forma de tentar conter as ações contraventoras. Já a tática consiste na possibilidade de subversão às estratégias de dominação, não deixando de ser uma ação calculada, embora “[...] determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (CERTEAU, 1994, p. 100).

possibilidades de transcendência do campo da mera sobrevivência fisiológica e do mundo das necessidades para algo com outro nível de percepção.

Quando Michel de Certeau diz que:

Habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas: gestos hábeis do fraco na ordem estabelecida pelo forte, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidade nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos (CERTEAU, 1994, p.104).

O filósofo traduz uma parte das experiências vividas pelas mulheres da Ocupação Armênia, para quem uma situação de sofrimento e precariedade é vista como uma possibilidade de continuarem existindo, de serem reconhecidas socialmente. Surpresas táticas vividas e expostas por elas - vividas, por exemplo, no momento de tensão ao ocupar um prédio ou terreno e não saber ao certo o que irá acontecer; e expostas ao abrirem as portas de suas casas e mostrarem a pulsão de vida, de humanidade existente ali dentro, que também se configuram como uma astúcia da sobrevivência, da superação do sofrimento real.

Os seus achados alegres na criação de um espaço mais sensível que emana possibilidades, os gestos hábeis que podem ser representados tanto pela luta do movimento pela moradia quanto pelas pequenas transformações nos espaços que surgem como forma de contravenção à ordem estabelecida pelos mais fortes. Os golpes no muro, no campo do outro, a caça pelos prédios que não exercem uma função social. Manobras no cotidiano dessas mulheres que se tornam tanto poesia quanto armamento para resistirem às situações adversas.

Rose, Dona Nilsa, Adriana e Josélia, me convidaram para uma viagem por suas memórias, onde visitamos todas as casas em que viveram. Conforme caminhamos e observamos cada casa, barraco, abrigo, puxadinho, grande, pequeno, aberto, fechado, exposto, derrubado, fragmentado, reconstruído, improvisado, camuflado, deixado, retornado, espaços esses onde existiram experiências felizes, doloridas, de aprendizado, de relações familiares desenvolvidas, de cotidiano e intimidade, foi possível perceber que o desejo por um futuro melhor sempre esteve presente como impulso que as mobiliza para a conquista da moradia digna.

Cada quadro com fotografias pendurado nas paredes, as cortinas, tapetes, toalhas de fuxico, a disposição dos móveis e dos enfeites, a multifuncionalidade dos ambientes, a reinvenção das coisas, como a garrafa de óleo onde o café era guardado, ou a lata de tinta onde a água era armazenada, a cadeira de balanço que ativava a presença, ou o piso novo como representação da melhora de vida - todas essas coisas e outras que observamos nessas viagens evidenciaram “a vida como um emaranhado de fios” (INGOLD, 2012) que foram entrelaçados e que costuraram uma malha de vida, mas não só isso, evidenciaram uma arte da resistência que aquece as práticas cotidianas atuais nas moradias dessas quatro mulheres e uma resistência da arte diante da adversidade e da precariedade dos espaços.

Assim, viajar com elas pelas memórias e construir uma narrativa a partir dessas viagens, foi realizar uma espécie de psicogeografia, não com o objetivo de representar no mapa uma nova forma de apreensão do espaço urbano, que seria experimentado a partir de uma técnica de “passagem rápida por ambiências variadas” (JACQUES, 2003). O meu objetivo foi representar através da própria narrativa uma cartografia “falada” sobre as memórias do morar, uma reconstituição da vivência espacial e sensorial que é inescapável, pois existe uma pregnância das coisas, dos lugares e dos espaços, nas memórias delas que transbordam para a moradia em que vivem hoje.

Bati na porta. Rose abriu.

Rose, subcoordenadora e moradora da ocupação Armênia, Pernambucana, empregada doméstica, 40 anos de vida, de trajetória, de experiências. Quatro filhos e quatro netos, sete casas ao longo da vida dessa mulher.

A casa de Rose dentro da ocupação é um quadrado construído, de tapumes, dentro de um grande espaço de alvenaria, por se tratar de uma antiga fábrica de tecidos. Duas paredes de tapumes, duas paredes de alvenaria.

Para driblar a coletividade, ter sua própria pia de cozinha e sua “lavanderia”, introduziu a pia da cozinha e a máquina de lavar roupas ao banheiro - foi a solução encontrada por ela para ter exclusividade no uso. O banheiro se tornou multifuncional e tudo coube - apertado, mas coube.

No banheiro, aparentemente o espaço mais importante da casa de Rose, não possuía uma porta de tapume ou madeira, mas era um tecido

que substituiu essa falta, um tecido vermelho com bordados de flores coloridas. Inconscientemente, Rose trouxe de volta a primavera presente em sua casa em Pernambuco.

Naquele espaço, os móveis delimitavam os ambientes, não havia paredes ou o guarda-roupas dividindo o ambiente. Na cama, os travesseiros e a colcha estampados com flores- era o mais próximo de um jardim que Rose se encontrava.

Na cozinha, uma mesa sem cadeiras. Uma toalha de crochê com flores e um vaso de arruda - a arruda estava viva e resistia tanto quanto a Rose àquela situação. Um tapete usado para cobrir o chão sem piso, que contribuía para a sensação de lar, além de resgatar o mínimo da ideia de conforto;

Também havia porta-retratos com fotos das netas, brinquedos, presentes de outros moradores e flores de plástico enfeitando alguns móveis. Durante a minha pesquisa, Rose adotou um bebê e precisou buscar soluções para o espaço que abrigaria aquela criança. Assim, fechou uma parte do corredor que dava acesso à sua casa e transformou aquele espaço em uma sala.

Ao fechar uma parte do corredor que levava à sua casa, Rose incluiu o buraco que havia na parede da sua sala. Aquela era a única abertura de ar do corredor da ocupação e agora era a janela da sala de Rose. Como se trata de um buraco na parede, ela optou por colocar uma cortina. Um elemento que não estava ali apenas por questões estéticas para esconder o buraco - a janela -, mas também para proteger suas coisas do sol forte da tarde. Para ela, suas coisas - um sofá velho ao canto, suas plantas, seus quadros, suas paredes pintadas, seu banheiro/lavanderia/cozinha, seu quarto, seu marido, suas netas, seu novo filho - caracterizam o lar que ela nunca teve. Verde, amarelo, vermelho, marrom, roxo, branco, floral, cinza, bege; todas as cores que compunham aqueles ambientes.



Figura 1. Detalhes da moradia de Rose. Tamiris de Souza Gonçalves, 2016, Ocupação Armênia, São Paulo.

Bati na segunda porta. Adriana abriu.

Adriana, mãe da Dayana de três anos, moradora e porteira da ocupação Armênia. Tem 32 anos e nasceu no Recife. Foram quatro casas e um abrigo ao longo do caminho. Cinco tempos e um milhão de esperanças.

Seu espaço dentro da ocupação era pequeno, apenas um cômodo, todo feito de tapume. Os brinquedos de sua filha e seus objetos pessoais pareciam disputar pelo espaço.

O sofá de dois lugares estava coberto por um xale de fuxicos coloridos feitos por ela. Havia os fuxicos pretos remetendo aos fuxicos do xale do sofá de sua primeira casa. Lembranças de um passado que foi costurado por Adriana, na tentativa de lembrá-la e aproximá-la de uma experiência subjetiva do morar.

Outra estratégia de Adriana em trazer para o seu espaço algumas qualidades do morar, foi pendurar um tecido colorido para esconder uma parte do tapume. O espaço entre a cama de Adriana e a cozinha era dividido por um guarda-roupas. Havia o “cantinho da Dayana” e um porta retrato com a fotografia de Adriana segurando no colo sua filha.

Algumas semanas depois, Adriana abriu novamente sua porta, mas dessa vez ela estava em outro espaço da ocupação, um espaço onde todas as paredes eram de alvenaria.

Na entrada, um vaso grande com planta. Como o espaço era maior, Adriana conseguiu colocar dois sofás e cobriu-os com uma coberta florida; não eram os fuxicos, mas as flores estavam presentes.

Atrás do sofá, um tecido verde no mesmo formato de uma cortina que nos despertava uma sensação de que, ao puxarmos o tecido, veríamos uma janela, mas não; por trás, apenas concreto e uma pintura desbotada que se misturava com a infiltração. Na parede ao lado de sua cama, os tecidos estavam novamente ali escondendo a precariedade das paredes.

Nesta casa, quem ganhou um espaço maior também foi a Dayana, que teve seus personagens preferidos pendurados na parede atrás da cama e, em meio aos fios expostos na parede da sala.

Uma moradia povoada com coisas carregadas de afeto, repleta de estratégias que a aproximavam de uma ideia de lar, de uma casa – de uma ideia de qualidade do morar.

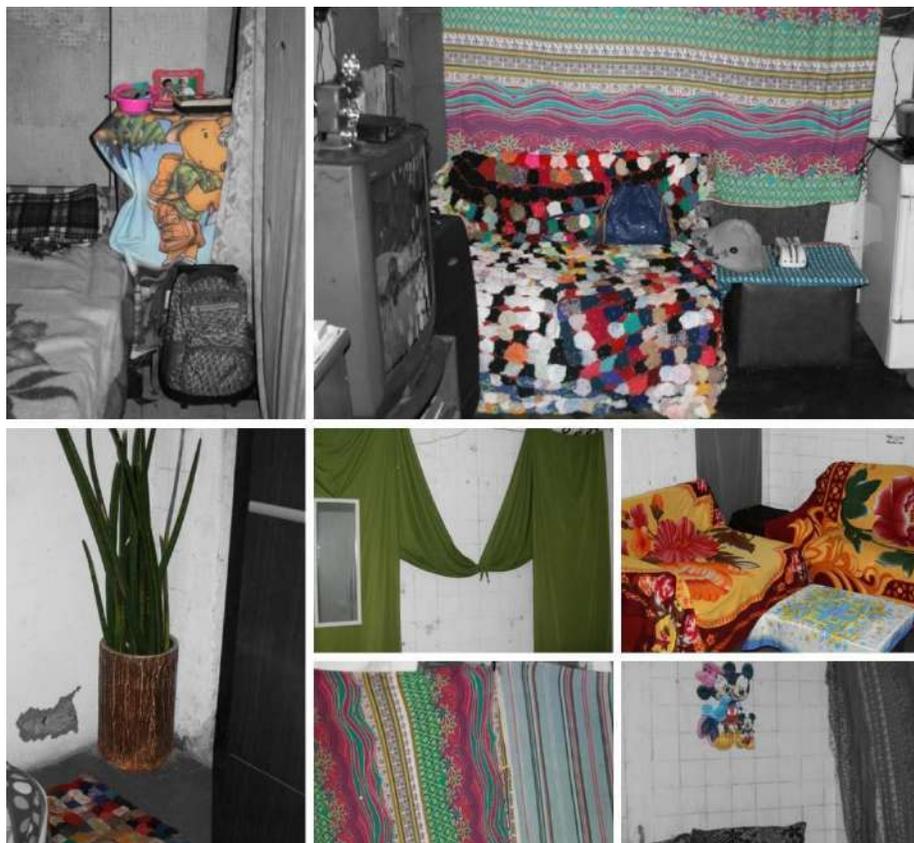


Figura 2. Detalhes da moradia de Adriana. Laís Jacqueline Silva e Tamiris de Souza Gonçalves, 2016, Ocupação Armênia, São Paulo.

Bati na terceira porta. Dona Nilsa abriu

Dona Nilsa, uma jovem de sessenta anos com dois filhos, que se orgulhava em dizer que estavam terminando a faculdade. Também conhecida na ocupação por ser a avó de todos. Uma história de vida que poderia ser um livro – esse é o segundo sonho da Dona Nilsa, ter sua história contada em um livro.

Seu espaço era novo ali na ocupação, ficava localizado na parte térrea do prédio, pois os degraus haviam se tornado um obstáculo para a idade dela, sua moradia era uma mistura de alvenaria com madeira.

No quarto, uma parede de alvenaria e três de tapumes, sua cama ocupava metade do espaço do seu quarto. Não havia muitos lugares para ela poder guardar as suas coisas então, as paredes do seu quarto também eram utilizadas para pendurar roupas, bolsas e sacolas; não havia gavetas e guarda-roupas. Os pregos se tornaram soluções práticas para os momentos de partidas e chegadas. As roupas penduradas nos tapumes também eram uma forma de esconder a precariedade enquanto eles também serviam de cabide.

Na sala que dividia o espaço com a cozinha, em um canto, o fogão que não funcionava mais que ela trouxe da última casa em que morou. A organização dos utensílios na falta de um armário: panelas, bacias e potes de plástico tentavam se encaixar um dentro do outro. Na casa de Dona Nilsa não havia muitos móveis, mas havia uma tática de povoamento para tentar lidar com a ausência dos filhos, das gavetas, do fogão, ou seja, uma tática não apenas para resistir à situação precária, mas também como forma de resistência à solidão e à saudade.

Em sua sala havia um móvel antigo que lembrava o móvel onde sua mãe colocava os enfeites, os biscuits, a jarrinha e os caqueiros na segunda e terceira casa em que viveu. O cofre em formato de porco talvez fosse o elemento mais importante daquela sala, era ali que ela guardava o dinheiro que sobrava para poder ir à formatura de sua filha, que faz faculdade na Bahia. Para Dona Nilsa, sua casa dentro da ocupação era o caminho pra que ela conseguisse alcançar não apenas a moradia digna, mas também o seu maior sonho, que era ver sua filha formada.

Em uma das prateleiras do rack localizado no espaço da sala havia cinco pequenas taças de alumínio, que representavam o futuro não apenas dela, mas o de sua filha também: “eu coloco as tacinhas aí porque quando a minha filha formar eu vou levar as tacinhas pra gente brindar”. Uma mulher que nasceu nas águas e hoje resiste ao concreto e à madeira. Não desiste da luta.

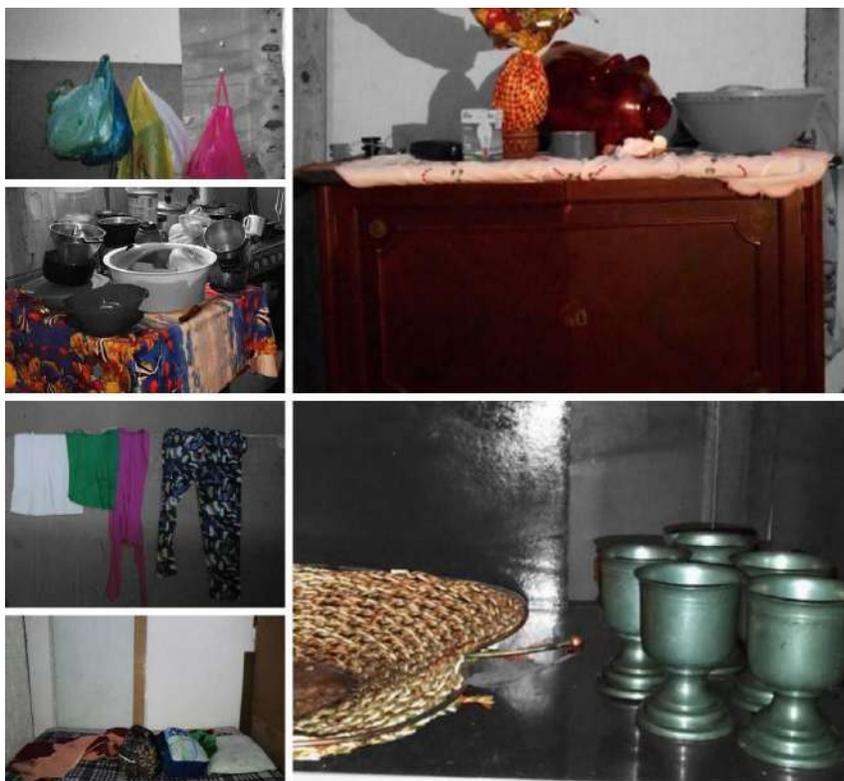


Figura 3. Detalhes da moradia de Adriana. Laís Jacqueline Silva e Tamiris de Souza Gonçalves, 2016, Ocupação Armênia, São Paulo.

Josélia abriu a porta da sua tão sonhada moradia digna

Uma mulher baiana de 38 anos que não é apenas a liderança do movimento MSTRN, a coordenadora da ocupação Armênia, mãe, amiga, às vezes psicóloga, outras vezes assistente social; ela é algo maior dentro daquele espaço – ela é a esperança da conquista da moradia digna por outros moradores da ocupação. Ensina a todos que quem não luta está morto!

Como Josélia já não morava mais na ocupação pois havia conquistado sua moradia através de um programa de habitação social, não conhecia pessoalmente sua casa, mas conheci por meio da apresentação que ela fez do seu espaço.

O primeiro cômodo que a Josélia quis me mostrar, foi o quarto de sua filha. Ela abriu a porta com cuidado; o quarto era pequeno, mas ao mesmo tempo era grande para sua filha que ainda era uma criança. As paredes eram rosa e lilás, assim como a cama e o pequeno guarda-roupas, parecia um cenário dos livros de princesas que ela costumava ler para a filha.

Sáímos do quarto da Vitória e fomos para a sala. Josélia mostrou orgulhosa a porta da entrada de seu apartamento, era uma porta de madeira que ela mesma havia lixado e envernizado. Encostado em uma das paredes estava o sofá: *“ele é creme e muito fofinho”*.

As paredes de sua casa eram todas “branquinha, branquinha”, assim como o piso do chão, que seu pai a ajudou a assentar - o encontro das experiências em um espaço novo de realização.

Na ausência de um espaço exclusivo para uma sala de jantar, em um canto ela fez a sala com o sofá, o rack e a televisão, e no outro canto colocou a mesa com quatro cadeiras. Havia cadeiras para todos da família se sentarem ao redor da mesa durante as refeições ou durante as reuniões familiares. Uma mesa que tantas vezes esteve vazia de alimentos durante a sua trajetória de vida hoje estava cheia – de relações, de afeto, de diálogos e de alimentos. No cenário de sua sala de televisão e de jantar, ela colocou um pé de coqueiro próximo a janela.

Fomos para a cozinha. “Comprei um armário de cozinha que ele abre pra cima, marronzinho”, o armário era novo, a Josélia nunca tinha tido um armário novo nas casas onde morou anteriormente; a porta do armário que “abre pra cima”.

Outro elemento que chamou a atenção foram as cortinas que ela sempre alternava o modelo - cada semana uma cortina diferente - um exercício de suas escolhas em um espaço que agora era dela. Conquistar aquela casa não representou apenas a concretização da sua luta por moradia digna, representou a transformação na qualidade de sua vida e da sua família.

A sua moradia digna agora se expandia pelos espaços da ocupação de moradia Armênia, batia de porta em porta compartilhando a concretização que se deu por meio da luta, a sua conquista era uma semente de esperança para outras famílias e de força para continuarem lutando e resistindo.

Experiências conectadas e memórias coletivas

Quatro trajetórias de vida distintas, mas desenhadas por linhas que se aproximam - e digo que se aproximam, pois existe uma experiência comum entre elas, de classe de mulheres trabalhadoras, que viveram diferentes tipos de opressão, violência, espoliação, mas que, ao mesmo tempo, resistiram; viram emergir a força dentro delas nas situações limites, superaram e não se dobraram no processo todo.

Ainda que, cada história de vida seja diferente da outra, foi possível identificar uma memória coletiva: mesmo diante de diversas situações difíceis ao longo de suas trajetórias, elas encontraram elementos de resistência, de criatividade, de afeto, de aromas, de infância que as impulsionaram a seguir em frente. Encontraram ainda, nas paredes pintadas, nos espaços expandidos pelas mãos de seus pais, a manutenção dos sonhos e desejos por uma moradia melhor, por uma vida melhor. Se encontraram nas possibilidades conquistadas.

Ao retornarmos das viagens, para suas moradias atuais dentro da ocupação Armênia, fui em busca das táticas escolhidas por elas para trazerem àquele ambiente precário o mínimo da qualidade do morar, comecei a entender aqueles espaços como manifestações das trajetórias espaciais dessas mulheres - de chegadas, e partidas, de relações, de cotidiano, de coisas ali presentes, que remetiam a uma experiência subjetiva e objetiva do morar.

Moradias onde elas estavam condicionadas a uma forte precariedade, mas que, ao reconhecerem a condição à qual elas estavam expostas, enfrentaram essa precariedade utilizando não apenas das técnicas construtivas disponíveis, dos saberes, para abrirem buracos para a circulação do ar e para a iluminação dos espaços, mas também utilizaram do campo subjetivo, criativo de um fazer de construtoras e de sujeitos que sonham, que pulsam, que lutam e buscam uma vida melhor.



Figura 4. Janelas improvisadas na Ocupação Armênia.
Tamiris de Souza Gonçalves, 2016, São Paulo.

Nessa perspectiva, para o filósofo Gaston Bachelard (1993, p.201), o espaço da casa é “miniatura” e “imensidão”, que se revelam a partir da intimidade dos seres com os espaços e da relação que estes adquirem com as imagens, constroem com a imaginação e idealizam seus sonhos. Portanto, não se limitam ou se expandem os sonhos e devaneios com a limitação ou ampliação dos espaços. O que pode limitar os sonhos é a ausência de oportunidade, fruto de toda uma condição sofrida de vida, com a exigência da luta pela sobrevivência imediata e concreta, que não abre espaço para a imaginação e a imagem poética.

No entanto, as quatro mulheres: Rose, Adriana, Dona Nilsa, Josélia, mostraram que a condição de vida sofrida, não as impede de sonhar, de imaginar, de fazer planos para o futuro. Essas mulheres potencializam os desejos de mudança, os sonhos por uma vida melhor, se fortalecem na luta e por meio da arte da resistência, transformam seus espaços, que mesmo precários, são ocupados tanto pelos corpos, quanto pelas coisas delas, pelos desejos e devaneios. Naquele espaço não há limitação, o que existe é uma ampliação dos sonhos.

Ao transitar pelas memórias da primeira casa dessas mulheres, é perceptível a quantidade de lembranças que encontram refúgio em cada corredor, no canto da sala, nas portas abertas que dão acesso aos cômodos. E como muitas vezes é a cadeira de balanço que embala as lembranças, ou ainda uma memória com cheiro de pão feito em casa, ou os dedos furados pela agulha do fuxico.

Hoje, na casa atual das mulheres, a vida vai se fazendo na modulação e no malabarismo entre resistir e se ver novamente sob o risco das perdas: do despejo, do espaço, do território, da identidade. Uma condição de estado permanente de partida, um momento em suspensão em que algo se perde antes mesmo que o novo tenha chegado, mas que ainda assim encontram formas de sobreviverem e de amenizarem as tensões e o sofrimento.

Foi um desafio estar dentro da ocupação, observar as casas delas e não esquecer o caráter ambíguo de um espaço que oprime ao mesmo tempo em que emancipa, que abriga essas mulheres - e tantas outras pessoas que fazem parte da luta - que estão em permanente estado de insurgência e de desobediência civil, que conquistam com as próprias mãos, mas que, diariamente, além de enfrentarem a condição que lhes é imposta pelo modelo de dominação, enfrentam os diferentes tipos de faltas presentes dentro do espaço da ocupação.

Com isso, poder olhar para os achados alegres, tristes e doloridos presentes nas memórias das casas e nas práticas vividas que foram transportados para as casas atuais, foi poder rememorar a sensibilidade presente em cada ação de transformação não apenas dos espaços, mas também na transformação delas como sujeitos, os gestos hábeis de mulheres que nunca se conformaram diante das situações adversas e que continuaram caminhando em busca da realização dos seus desejos e de seus direitos, que aprenderam a construir suas próprias possibilidades, e, junto ao movimento de luta, a golpear os muros e a manobrar o cotidiano. Encontraram em suas trajetórias maneiras de transformar seus espaços em poesia e armamento para resistirem e re-existirem às situações adversas.

Experiências tensionadas e carregadas de choques entre si, pois, ao mesmo tempo em que essas mulheres se encontram inseridas no mundo das necessidades, elas tentam construir um mundo que acessa outros sentidos, outras subjetividades presentes no campo simbólico. E, a partir dessas construções individuais, elas constroem uma memória coletiva do morar de uma classe de mulheres trabalhadoras que não se rendem,

que atuam como forças motrizes na transformação das estruturas sociais e que são parte integrante da dinâmica da sociedade. Tentando escapar aqui e ali do controle dos corpos.

Vidas em risco, mas que resistem ao aniquilamento

A luta dessas e de outras mulheres que vivem nas ocupações de moradia, em espaços que não são a moradia digna, espaços insuficientes, onde elas estão expostas a diversos riscos: edificações com as estruturas comprometidas, gambiarras com fios elétricos, insalubridade dos espaços, falta de ventilação, falta de saída de emergência em caso de incêndio, falta de extintores, falta, falta, falta... não é novidade. Há anos os movimentos de luta por moradia se organizam e se articulam nos espaços - ocupam, ocupam, ocupam. E o poder público? Pouco faz, fecha os olhos para essa multidão de gente e, quando abre os olhos a fim de defender os direitos dos proprietários, chega com o poder das bombas e do choque. Deixando claro que a dignidade e o direito à vida são exclusivos e estão do outro lado do muro.

Diante desse cenário, apresentar essas mulheres é colocar resistência a essa criminalização dos sem-teto, pois são histórias, pequenos gestos e delicadezas de mulheres que existem, re-existem e resistem. Histórias essas que comprovam a capacidade, a inteligência e a criatividade que elas possuem para reinventarem seus espaços e alcançarem uma dimensão que está além da sobrevivência delas. Mulheres que ocupam com os corpos, com as coisas, com as práticas cotidianas, e que tomam o imóvel vazio, que não cumpre a função social da propriedade, e o transformam em um território usado, mas não definitivo; um território capaz de mostrar a força da ação coletiva na construção do espaço comum, a fim de terem seus direitos garantidos e serem reconhecidas socialmente.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CERTEAU, Michel de ; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *Morar e cozinhar*.

In : _____. *A invenção do cotidiano 2*. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 1996, pp. 204.

_____. Artes de fazer. In: _____. *A invenção do cotidiano 1*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, n. 37, 2018, pp 25-44. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002. Acesso em: 16/11/2017.

JACQUES, Paola. B. (org.). *Apologia da Deriva: escritos Situacionistas sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

OLIVEIRA, Silveira. *O muro. Antologia Contemporânea da Poesia Negra Brasileira*. São Paulo: Global Editora, 1982.

SILVA, Lais. *A CASA QUE HOJE SOU: um estudo sobre os elementos visuais e simbólicos presentes nas moradias das mulheres da ocupação Armênia*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2018.



Perspectivas
de pesquisa
em **imagem**
e **gênero**

Organização

Marina Soler Jorge
Ilana Seltzer Goldstein
Yanet Aguilera Viruez Franklin Matos
Ana Hoffmann
Pedro Fiori Arantes
Leti Squeff